

FACULDADE CATÓLICA SALESIANA DO ESPÍRITO SANTO

JOYCE SANTOS FIRME

**A IMPORTÂNCIA DA MÚSICA NA SUBJETIVIDADE**

VITÓRIA  
2015

JOYCE SANTOS FIRME

## **A IMPORTÂNCIA DA MÚSICA NA SUBJETIVIDADE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade Católica Salesiana do Espírito Santo, como requisito obrigatório para obtenção do título de Bacharelado em Psicologia.

Orientador: Prof. Ms. Andrea Campos Romanholi.

VITÓRIA  
2015

JOYCE SANTOS FIRME

## **A IMPORTÂNCIA DA MÚSICA NA SUBJETIVIDADE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade Católica Salesiana do Espírito Santo, como requisito obrigatório para obtenção do título de Bacharel em Psicologia.

Aprovado em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_, por:

\_\_\_\_\_  
Orientadora, prof<sup>a</sup> Mestre Andrea Campos Romanholi

\_\_\_\_\_  
Prof<sup>a</sup> Mestre Darlene Vianna Gaudio Angelo Tronquoy

\_\_\_\_\_  
Doutora Kirlla Cristine Almeida Dornelas

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a todos que direta e indiretamente estiveram presentes no início deste trabalho, sendo inspiração e me impulsionando a inicia-lo. Agradeço também, aos que no decorrer deste estudo, surgiram como anjos a me auxiliar nos momentos de angústia, de dificuldades acadêmicas e de ideias, proporcionando que eu desse mais um passo. Àqueles que me lembraram do meu real desejo, meu muito obrigada. À minha família, por compreender as angustias vividas e a importância do silêncio. Agradeço também, a minha sobrinha, que me descansou com seu olhar e sua paz de criança. Aos amigos, de perto e de longe, que me impulsionaram, me inspiraram e me levaram no colo por diversas vezes. Agradeço também aos professores que contribuíram em minha formação, em especial minha orientadora, que esteve presente, também, neste processo. Este trabalho não seria possível sem cada um de vocês À todos estes que, no fim deste trabalho permanecem comigo, meu muito, muito obrigada.

O homem é algo que deve ser superado.  
Friedrich Nietzsche.

## RESUMO

Este estudo tematiza a música, identificada no contexto humano, referindo-se a importância em vivências humanas e questões física, emocionais, sentimentos, compreendendo a presença da música como arte atemporal na história da civilização humana. Para tanto, identificou-se pesquisas sobre esta arte em diversos âmbitos como na comunicação, educação, cognição, ciências sociais, Psicologia, Psicanálise e inclusive nas neurociências. Desta forma, fez-se uma pesquisa qualitativa, baseada nas experiências dos sujeitos e suas significações. Desenvolveu-se entrevistas semiestruturadas com os participantes, possibilitando identificar questões baseadas nas experiências com a música, sendo profissão e ou estudos. A partir das leituras dos conceitos de pulsão, sublimação, inconsciente, *lalangue*, sentimento oceânico e identificando obras, letras, movimentos musicais que se destacaram ao longo da história humana, discutiram-se fatores referentes à constituição dos sujeitos, a partir do Outro, a autonomia frente às escolhas, além da compreensão cultural relacionada aos aspectos musicais, podendo ser um ruído ou uma apropriação para alguns. E, ainda, elucidar sobre a manifestação de questões inconscientes a partir da música, tendo efeitos, inclusive no corpo físico.

**Palavras-chave:** Psicologia. Música. Psicanálise. Sujeito. Arte.

## **ABSTRACT**

This study discusses the music, identified in the human context, referring to importance in human experiences and physical, emotional issues, feelings, including the presence of music as timeless art in the history of human civilization. To this end, identified research on this art in various fields such as in communication, education, cognition, social sciences, Psychology, Psychoanalysis and even in the Neurosciences. Developed semi-structured interviews with the participants, making it possible to identify issues based on the experiences with the music, being and profession or studies. From the readings of the concepts of drive theory, sublimation, unconscious, language, oceanic feeling and identifying works, letters, musical movements that have excelled throughout human history, factors were discussed relating to the Constitution of the subject, from the other, autonomy against the choices, as well as cultural understanding related to the musical aspects, which may be a noise or an appropriation for some. And elucidate the manifestation of unconscious issues from the music, having effects, including in the physical body.

**Keywords:** Psychology. Music. Psychoanalysis. Subject. Art.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>15</b>
<b>2 REVISÃO DE LITERATURA.....</b>	<b>19</b>
2.1 A MÚSICA NA CULTURA HUMANA.....	19
2.1 MÚSICA, PSICOLOGIA E PSICANÁLISE.....	32
<b>3 MÉTODO.....</b>	<b>45</b>
3.1 DELINEAMENTO DE PESQUISA.....	45
3.2 CAMPO DE ESTUDO.....	46
3.3 SUJEITOS PARTICIPANES.....	46
3.4 PROCEDIMENTOS DE COLETA DE DADOS.....	47
3.5 ASPECTOS ÉTICOS.....	48
3.6 INSTRUMENTO DE COLETA DE DADOS.....	48
3.7 PROCEDIMENTO DE ANÁLISE DOS DADOS.....	49
<b>4 RESULTADOS E DISCUSSÃO DA PESQUISA.....</b>	<b>51</b>
4.1 MÚSICA E SUJEITO.....	51
<b>4.1.1 Contato inicial com a música.....</b>	<b>51</b>
<b>4.1.2 A ‘virada’: a música como escolha pessoal/subjetiva.....</b>	<b>52</b>
<b>4.1.3 O lugar da música na vida de cada um.....</b>	<b>56</b>
<b>4.1.4 Música e afetos.....</b>	<b>58</b>
4.2 MÚSICA COMO PROFISSÃO.....	62
4.3 MÚSICA EM SUAS DIVERSAS ATUAÇÕES.....	63
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>65</b>
<b>REFERENCIAS.....</b>	<b>69</b>
<b>APÊNDICE.....</b>	<b>75</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A sonoridade está presente no processo de formação dos sujeitos, desde o período gestacional. A identificação de sons familiares e, posteriormente, a emissão dos primeiros sons, como o choro, revela a configuração dos sons como a primeira forma de contato humano (ANTELO, 2008).

Como também, identifica-se a música como um recurso utilizado ao longo da história para expressar diversas condições subjetivas, indicando o que se passa em cada sujeito, sendo estes também ouvintes. A música expressa sentimentos diversos referentes aos músicos, sujeitos desejanter, que a compõem (SEKEFF, 2005).

A partir da investigação e compreensão da música na vida humana, entendendo esta arte como presente em escolhas profissionais, estudos, identificação pessoal, assim como nas mudanças sociais e históricas da humanidade, buscou-se realizar este estudo com vistas a compreender o lugar subjetivo da música para músicos profissionais e estudantes de música e qual a importância dada a esta arte por esses sujeitos em suas vidas.

Considerando a música como processo fundamental em momentos pessoais, pelo interesse em ouvir e executar músicas e ainda, devido a experiências com esta arte, definiu-se a presente pesquisa como uma a investigação sobre a música e sua importância na vida humana, considerando aspectos da história da civilização, baseando a discussão feita com aspectos teóricos da Psicanálise.

A música é uma arte identificada em diferentes momentos históricos distintos na história da humanidade. Aspectos sociais, culturais e políticos estão diretamente presentes e relacionados aos períodos históricos, ao conteúdo musical apresentado em tais momentos, além de se observar que a música também reflete diversas questões sociais que compreendem inclusive o surgimento de determinados estilos musicais como o Jazz, a cultura Pop, o Punk e ainda, o Blues, Reggae, o Funk e o Soul, além da Bossa Nova, MPB, Tropicalismo e o Samba, característicos de uma resposta social, cultural e individual frente à realidade identificada em tais contextos. A música evidencia, assim, as mudanças políticas, sociais e econômicas vivenciadas em determinado período da história humana. Além disso, a música também influi em valores e objetivos pessoais e profissionais. Consequentemente, identifica-se em

obras de bandas e artistas diversos, temáticas envolvendo o contexto em que se compôs suas obras, além de letras e melodias que expõem críticas e a compreensão do que estava presente em cada período.

Compreende-se a música como arte atemporal e sempre presente na história humana, discussão que se encontra em diversos âmbitos e estudos referentes às áreas de comunicação, educação, cognição, ciências sociais, Psicologia, Psicanálise, entre outras áreas e mais recentemente, inclusive nas neurociências. Além disso, demais artes como a dança e teatro surgem em contextos que a música está presente e, a partir desta manifestação artística, compreende-se no cinema a possibilidade de atingir o público tendo a música como elemento fundamental. A música aparece também em contextos terapêuticos diversos, com oficinas de musicoterapia em Centros de Atenção Psicossocial (CAP`s), assim como em aulas e apresentações em recitais, a fim de proporcionar uma possibilidade de expressão, com atividades lúdicas. Entende-se que tal arte e sua presença nas relações humanas, em contextos terapêuticos e lúdicos, em situações diversas encontradas e experiências pessoais com a música, influíram diretamente na construção deste estudo.

Sekeff (2005) defende que a música está sempre relacionada aos conteúdos inconscientes e suas instâncias. A partir desta discussão, conceitos advindos da Psicanálise, como inconsciente, a compreensão do significado da fala, da língua e comunicação dos sujeitos, as sublimações, as projeções, pulsões, como também o conceito de *lalangue* e sentimento oceânico, vocalizações, sons, além da presença e influência destes nas obras criadas por artistas e envolvendo alguns trabalhos artísticos são, portanto, alguns norteadores deste estudo.

Considerando todos estes aspectos, o presente trabalho partiu da seguinte questão: como se pode compreender a importância da música na subjetividade humana, tendo em conta a concepção teórica da psicanálise? A partir desta questão, a pesquisa teve como objetivo buscar elementos que auxiliassem na compreensão da importância da música na subjetividade humana, a partir do relato de sujeitos que têm a música como parte importante de suas vidas, como anos de estudo e profissão, utilizando a articulação com a concepção teórica da psicanálise como baliza para algumas discussões. Buscou-se, ainda, discutir o papel da música na subjetivação humana, a partir das perspectivas de teóricos da Psicanálise, investigar

questões subjetivas influenciadas pela música e identificar a relação da escolha da música como profissão no processo subjetivo dos participantes.



## 2 REVISÃO DE LITERATURA

### 2.1 A MÚSICA NA CULTURA HUMANA

A arte e suas diversas disposições apresentam múltiplas formas de expor sentimentos, emoções e processos psíquicos. A literatura, a pintura, e também a música, expressam aspectos inconscientes de quem as produz e mobilizam relações com o leitor, expectador e ouvinte, respectivamente, receptores que vivenciam seus efeitos a partir de seus processos interpretativos (SEKEFF, 2002).

A música expõe de forma particular aspectos emocionais, psicológicos, e por que não, físicos de seus compositores e receptores, além de localizar historicamente o momento em que se passa (SEKEFF, 2005).

Segundo Moraes (2000), a música expõe aspectos do processo artístico e das vivências do compositor. Também neste autor lê-se que a música permite, muitas vezes, que se identifique o momento histórico vivido.

Napolitano (2002a) ressalta que o surgimento e as modificações de estilos musicais expressam diretamente o processo histórico de sua época, relacionando-se com as condições sociais e com os momentos político e econômico referentes ao momento em que surgem.

A música, portanto, representa uma possibilidade de compreender o humano em suas questões gerais e coletivas, representando uma forma de comunicação que se expande para além dos fatores geográficos e culturais. Identificada, portanto como antecedente à linguagem (LOPES, 2006), estas articulações da música com o humano aparecem de modos diversos ao longo da história.

Grout e Palisca (1994), ao falarem da história da música no ocidente, referem que na antiguidade havia uma doutrina relacionada à música e seus aspectos miraculosos que deveriam ser seguidos e respeitados, como nota-se na Doutrina de Etos:

A Doutrina do Etos, da qualidade e efeitos morais da música, integrava-se [...] como microcosmos, um sistema de tons e ritmos regido pelas mesmas leis matemáticas que operam no conjunto da criação visível e invisível. A música, nesta concepção, não era apenas uma imagem passiva no sistema ordenado do universo – daí a atribuição dos milagres aos músicos lendários da mitologia. Numa fase posterior, mais científica, passaram a sublimar-se

os efeitos da música sobre a vontade e, conseqüentemente sobre o caráter e a conduta dos seres humanos (GROUT; PALISCA, 1994, p. 20).

Aristóteles propôs uma compreensão a respeito da influência da música no comportamento humano, dizendo que, “a música [...] imita diretamente (isto é, apresenta) as paixões ou estados da alma: brandura, ira, coragem, temperança, bem como seus opostos e outras qualidades” (GROUT; PALISCA, 1994, p. 20). Dessa forma, músicas que tratavam de sentimentos amorosos, eliciariam tais sentimentos nos ouvintes. Sendo que, caso estas canções, despertando tais sentimentos, se mantivessem presentes para os ouvintes por um determinado tempo, todo o caráter seria, de acordo com a compreensão aristotélica, característico de tais sentimentos (GROUT; PALISCA, 1994).

Todavia, apesar destes importantes registros, não se tem uma referência precisa do início da música na humanidade. Segundo Priolli (1996), não são conhecidas delimitações de período específico do surgimento da música, assim como também é indeterminada sua origem ou ainda um criador da música.

A autora relata que, desde a dita pré-história supõe-se que os homens tenham produzido elementos musicais precários a partir da reprodução de ritmos ou sons humanos como a respiração, batimento cardíaco, o andar ou também, a partir de sons emitidos pela natureza, tal como o passo dos camelos e dos cavalos (PRIOLLI, 1996). Embora não existam registros, a autora informa que é consenso entre os historiadores da música que esta surgiu de forma concomitante à dança, a partir da relação desta última com a utilização da palavra cantada.

Em Campos (2007) também se lê que “[...] tratando-se de uma prática ancestral (e, para os crentes, porventura divina), são múltiplas as especulações e escassas as certezas relativas às origens da música” (CAMPOS, 2007, p. 75).

Na China a tradição da música aparece em relatos de um reinado que remonta a 4000 a.C. Priolli (1996) destaca o seguinte princípio chinês: “[...] do sopro do vento, do murmúrio do oceano e do canto dos pássaros o homem fez a música, logo, a música nasceu da natureza” (PRIOLLI, 1996, p. 114). O que permite identificar a percepção de elementos do cotidiano a partir da qual foi possível construir uma cadeia de elementos sonoros representantes, sendo esta a música.

Esta forma e necessidade de transformar elementos básicos em algo concreto e possível de se reproduzir, ou seja, em música - sendo estes advindos da natureza,

do corpo humano, como a respiração, de animais, como o passo ou o som que emitem - possibilita a identificação do carácter elementar da música na vida dos sujeitos, desde os mais distantes povos com características musicais arcaicas até os contemporâneos, com componentes inovadores e digitais, utilizados para reproduzir ou representar a agitação da atualidade (GROUT; PALISCA, 1994).

Identificada como uma das expressões artísticas na história da humanidade, a música possibilitou o reconhecimento de valores, normas sociais, compreensão de crenças e contextos dos povos, evidenciando aspectos próprios de cada civilização. O que oportuniza identificar o fundamento e o surgimento de conceitos musicais, concomitante às expressões da subjetividade humana advindos dos componentes culturais, religiosos, morais, educacionais e, ainda, sendo estes reconhecidos a partir da leitura de componentes musicais. A combinação e composição na música exprimem características particulares dos acontecimentos em cada período na história (PRIOLLI, 1996).

Um panorama geral sobre a presença da música na história da humanidade é resumido por Campos (2007),

[...] na Antiguidade Grega, por exemplo, a palavra música era uma forma adjetivada de musa, qualquer uma das nove Deusas que presidiam as determinadas artes e ciências; segundo a mitologia grega, a música era de origem divina, designadamente os seus inventores e primeiros intérpretes (Apolo, Anfião e Orfeu) (CAMPOS, 2007, p. 74).

Além disso,

[...] as pessoas acreditavam que a música tinha poderes mágicos: que era capaz de curar doenças, purificar o corpo e o espírito e operar milagres no reino da Natureza. Curiosamente, também no Antigo Testamento se verifica uma articulação entre música e poderes divinos: David cura a loucura de Saul tocando harpa; o som das trombetas e a vozearia derrubaram as muralhas de Jericó (GROUT; PALISCA, 1997, p. 17).

Ainda de acordo com Campos (2007),

No mesmo sentido se expressou Martinho Lutero numa carta dirigida a Ludwig Senfl (1530): 'Repare-se que os Profetas não recorreram à Geometria, nem à Aritmética, nem à Astronomia, mas somente à Música, para nos fazerem ouvir a verdade. Os Profetas falavam por meio de salmos e canções [...] (CAMPOS 2007, p. 75).

No período da Antiguidade Clássica, os povos Romanos e Gregos possibilitaram um avanço fundamental à música até então, e muitos princípios e fundamentos são refletidos e reproduzidos no campo musical na contemporaneidade. Como elemento educacional grego, a música era parte do contexto intelectual, sendo que os seus

integrantes tinham o exercício musical como parte de sua formação, algo que transmitiam às gerações seguintes. Denominada como a “arte das musas” no grego, acreditava-se que a música era originada das divindades mitológicas. Platão acreditava que determinados atributos eram advindos de determinadas combinações de sons e intervalos de sons. Na sua leitura, alguns desses intervalos ou combinações, oportunizariam a impetuosidade, já outros a educação (GROUT; PALISCA, 1994).

A música para os gregos era fundamental em sua cultura e era relacionada à moral e também a competições e à representação artística. Os vencedores dos conhecidos Jogos Olímpicos eram consagrados com canções emitidas por um conjunto de vozes e foi destes coros e interpretações criadas a partir dessas canções que se originaram as peças teatrais e as clássicas tragédias, como em Sófocles e Eurípedes (PRIOLLI, 1996).

Na Antiguidade, identificaram-se elementos musicais presentes na religião, sendo que o mais antigo registro de escrita musical já encontrado data de, aproximadamente, 2000 a.C.

Presente em diversos momentos, festivos ou não, no Egito a música era bastante presente no cotidiano e era dado às mulheres um papel significativo musicalmente. Priolli (1996) destaca, inclusive, o papel social destinado aos compositores na sociedade, em determinados períodos, havendo um destaque específico para a área musical.

No Oriente, especificamente com os povos árabes, a música foi disseminada desde o início dos rituais religiosos, não tendo ficado restrita, porém, apenas no campo religioso, uma vez que devido a sua importância e seu desenvolvimento enquanto arte, a música figurava em também em outras cerimônias nobres.

Configurando elementos estruturais da melodia, Ahmed-Iben-Kalil foi um importante nome na música árabe que se baseou na simetria dos sons emitidos pelos movimentos dos animais para articular uma possibilidade de codificação musical destes sons e ritmos (PRIOLLI, 1996).

Povos assírios e babilônicos, assim como os caldeus, utilizavam a música como um instrumento motivador para os militares, sendo essencial às suas tropas. Já no cotidiano Hebreu, a música era identificada em um espaço cultural e participativo do

cotidiano, com escolha de músicos para apresentações à realeza e também em locais públicos. Foi neste momento que surgiram formas de apresentação de coros, no formato como são conhecidos atualmente.

Entre os povos indianos a música era entendida como parte dos sistemas do universo e sempre esteve presente nas tradições que perduram ao longo do tempo. Com isso através, também, da elaboração de tratados, registros e instrumentos diversos, a música indiana têm reconhecimento mundial (PRIOLLI, 1996).

De acordo com Grout e Palisca (1994), a música na Grécia Antiga,

Abrangia peças jônicas (ou seja, asiáticas), como os cantos épicos de Homero [...], peças eólicas (ilhas gregas), como as canções de Safo e Alfeu, peças dóricas (do Sul da Grécia), [...] como peças de Ésquilo, Sófocles, Eurípedes (os poetas trágicos) e Aristóteles (o poeta cômico), peças délficas (do Norte da Grécia) helenísticas, como os hinos a Apolo, a inscrição funerária pagã de Seikilos do século I, um hino cristão do século IV [...] compostos primeiro sem e depois com, o auxílio de uma [...] aprendizagem técnica, ao longo do período de cerca de 1200 anos [...] (GROUT; PALISCA, 1994, p. 25).

Em contrapartida, os romanos, embasados em disputas militares, produziram uma escassa expressão cultural própria, adotando elementos gregos em sua cultura. Assim, com o legado grego a serviço da demanda e do contexto cultural romano, muitas especificidades e muitos valores foram descaracterizados e deturpados, perdendo algo de seu valor erudito na sociedade romana.

Grout e Palisca (1994) ressaltam a importância da antiguidade, principalmente da Grécia, no campo da música ocidental. Mas ainda assim “afirmam que a história da música ocidental, em sentido restrito, começa com a música cristã” (ALMEIDA, 2010, p. 36). Almeida (2010) discute os aspectos e desenvolvimentos da música na Idade Média tanto no campo profano como no sagrado, e destaca que:

De certa forma, as informações adquiridas por meio de relatos verbais, baixos-relevos, mosaicos, frescos e esculturas revelam a importância da música na religião. Segundo a historiografia desse período, a ausência de documentação impossibilita uma compreensão mais ampla no que tange à prática musical no início da Idade Média, pois a igreja primitiva eliminou os documentos no intuito de afastar os fiéis de qualquer atividade que estivesse relacionada à tradição musical romana, considerada abominável pelos cristãos (ALMEIDA, 2010, p. 36).

De todo modo, em todos os autores se confirma que o advento do Cristianismo, no período romano, resultou no campo musical em um maior prestígio dado à música erudita, para a qual os desenvolvimentos alcançados no campo religioso foram

essenciais, uma vez que neste campo religioso a música era fundamental, como se lê em Campos (2007):

A conquista romana e, sobretudo, a ascensão social e política do cristianismo, estarão na base de um refluxo a favor de uma música mais erudita, apanágio da Igreja e dos poderes, que já só se destina ao povo para efeitos da sua edificação ou salvação, e que perdurou até aos séculos XVII e XVIII (CAMPOS, 2007, p. 76).

Dentro das instituições religiosas, a música entoada apenas por instrumentos foi significativa no período medieval. Valorizando o conteúdo religioso, característico da Idade Média, a temática musical baseou-se na configuração clerical, somando, posteriormente, a elementos vocais simplistas, a exemplo do canto Gregoriano, existindo durante vários séculos, apenas este como o conhecimento e prática em música.

Paralelamente, no campo profano surgia a música popular, diferente do que era identificado no clero como música erudita. Segundo Almeida (2010, p. 42-43), “[...] o feudalismo trouxe segurança à sociedade com sua estrutura sócio-político-econômica. Depois de anos voltado para a salvação de sua alma, o homem começou a abrir as janelas para o mundo profano”. Este movimento resulta no que seria posteriormente o Trovadorismo em que, com temas populares e com elaboração mais simples que as canções clericais, sentimentos como o amor e a manifestação heroica eram inseridos neste contexto musical por nobres, denominados trovadores, expressando-se às mulheres neste período.

Ao mesmo tempo, na Alemanha iniciou-se a composição de “verdadeiras melodias para as palavras” (PRIOLLI, 1996, p. 130). Desta forma, o conteúdo abordado pela música era direcionado e dividido pelo e para o momento ao qual seria emitida. A exemplo tem-se a canção de amor, direcionada à mulher; canções direcionadas aos senhores feudais; canções de caráter político; canções para motivar a luta nas Cruzadas, além de canções compostas para as situações de duelos, que são a origem dos desafios conhecidos na música atual. Além destas, floresceram as demais canções relacionadas a “namorados”, “tristezas do amor”, “narrativa amorosa”, canções relacionadas ao pastoril, além dos “feitos heroicos”, tendo sido este um momento histórico primordial à música (PRIOLLI, 1996).

Surgem, nessa fase, os Jograis ou Menestréis que ganharam a vida cantando, tocando instrumentos, apresentando mágicas e exibindo animais adestrados. Sua tradição profissional e experiência foram parte importante no desenvolvimento da música profana da Europa Ocidental [...] Esses, por

sua vez, [os trovadores] criaram canções de amor, cantos que narravam feitos heroicos medievais que, de certa forma, exerceram grande influência no desenvolvimento das formas musicais (ALMEIDA, 2010, p. 43).

Neste momento, a música profana passa a influenciar a música sacra e na relação entre estas, acompanhada de mudanças na igreja, com o protestantismo e outros movimentos, vários desenvolvimentos acontecem. Esta influência que havia entre os movimentos populares, evocou alguns líderes católicos a reformular a Igreja Católica nesse período. A música sacra neste momento apropriou-se de características da música popular em suas celebrações (PRIOLLI, 1996). A escola de Notre Dame, tendo aspectos da música popular, permitiu avanços na música no campo mesmo da religião e seus rituais (GROUT; PALISCA, 1994). E tanto com relação à configuração geral da religião no ocidente, como no aspecto mais específico da influência destas mudanças na música, têm-se autores indispensáveis, como Martinho Lutero, incorporando as simples formas de elaboração das músicas populares à poética religiosa, com versos direcionados ao canto de culto religioso (PRIOLLI, 1996). Lutero dizia: “[...] a música governa o mundo e torna os homens melhores” (PRIOLLI, 1996, p. 133).

A importância da música no cotidiano das pessoas mostra-se, também, com o aparecimento da ópera, que data do casamento do rei Henrique IV com Maria de Médicis, em 1600, um marco na história da música, pois foi nesta cerimônia que se iniciaram os primeiros elementos da ópera na história mundial (PRIOLLI, 1996).

Segundo Priolli (1996), “o século XVII marca o declínio do estilo polifônico vocal e o início da nova era em que iria sobressair a música instrumental. Tanto no gênero religioso como no profano começam a ser escritas peças especialmente para os instrumentos” (PRIOLLI, 1996, p. 136).

A partir dessa época, nomes expressivos da música são identificados no período do Classicismo, como Bach (1685-1750), com obras características da orquestra pré-clássica, e Beethoven (1770-1827) e Mozart (1756-1791), já no século XVIII, com elementos da orquestra clássica (PRIOLLI, 1996).

Tendo a Revolução Francesa como precursora de modificações no pensar e sentir neste período, a música sofre alterações profundas, depreendendo subsídios livres, relacionados à estética de ritmos, harmonia, melodia, possibilitando identificar abrangência nas obras neste momento (PRIOLLI, 1996).

Na Modernidade o individualismo é identificado nas composições, apresentando canções nacionalistas, devido à composição dos autores, como Wagner (1813-1883), referindo-se às características advindas do seu lugar de origem (PRIOLLI, 1996).

Vale ressaltar que os elementos musicais e artísticos de modo geral, não foram originados diretamente do contexto social, mas através das modificações políticas e socioeconômicas a partir das quais, determinadas formas de expressão estruturaram-se a fim de atender possíveis demandas reais, clericais e ainda militares. No entanto, características de músicas populares, cuja expansão não era favorecida em determinado momento histórico, subsistiam em menor proporção, diferindo ou modificando-se, muitas vezes, do que era estabelecido culturalmente, possibilitando a expressão humana em outra estrutura e forma, que não as dominantes. Tal fato expõe a influência que a música, regida e fundamentada em determinado período, sempre sofreu a partir das transformações influenciadas pelos movimentos populares, mudanças econômicas e políticas, mas ainda assim, com aspectos específicos de determinada população (PRIOLLI, 1996).

No período contemporâneo, com um público diversificado, a música relaciona-se diretamente com processo econômico burguês, durante e a partir do século XIX. Em 1850 configuram-se delimitações nos estilos musicais apresentados, outros destes são financiados e estimulados por meio do interesse mercantil deste momento. Posteriormente, em torno de 1890, com o “[...] o nascimento da ‘cultura de massa’ e as novas estruturas monopolísticas tomando conta do mercado” (MIDDLETO apud NAPOLITANO, 2002a, p. 9), surgiram modificações estilísticas no campo musical, e o surgimento de novas configurações como o jazz, sendo uma resposta ao contexto popular e ao desenvolvimento da indústria da música no período da Primeira Guerra Mundial. Predominam, na primeira metade do século XX, os estilos dançantes, referentes ao período popular, como o tango, o foxtrote e o swing, tal como cita Napolitano (2002b).

A partir do momento da Segunda Guerra Mundial e das mudanças sociais, econômicas e políticas deste processo, nota-se na música o princípio da cultura *pop* e do *rock`n roll*, além das modificações do jazz advindos do período antecedente. Middleton, citado por Napolitano (2002a, p. 9), destaca que nesse momento

A experiência musical é o espaço de um exercício de ‘liberdade’ criativa e de comportamento, ao mesmo tempo em que se busca a ‘autenticidade’ das formas culturais e musicais, categorias importantes para entender a rebelião de setores jovens, sobretudo oriundos das classes trabalhadoras inglesas ou da baixa classe média americana (NAPOLITANO, 2002a, p. 9).

No campo amplo da música, logo se tornam múltiplos os estilos denominados, de modo muito genérico, de música popular e, segundo Napolitano (2002a, p. 10)

[...] em linhas gerais, o que se chama de “música popular” emergiu do sistema musical ocidental tal como foi consagrado pela burguesia no início do século XIX, e a dicotomia “popular” e “erudito” nasceu mais em função das próprias tensões sociais e lutas culturais da sociedade burguesa do que por um desenvolvimento “natural” do gosto coletivo, em tomo de formas musicais fixas (NAPOLITANO, 2002a, p. 10).

Neste contexto destacam-se alguns estilos surgidos nas Américas, a exemplo do movimento musical denominado Blues. Este nasce como uma forma de manifestação dos negros nos Estados Unidos da América, a fim de ser uma “resposta às segregações sofridas, e igualmente como uma manifestação cultural própria, necessária no cotidiano de toda sociedade” (PINHEIRO; MACIEL, 2011, p. 229). Destaca-se também que no Blues misturava-se “o seu grito primal com as canções de trabalho e com as canções de ninar, com a harmonia dos hinos religiosos e com a estrutura das baladas, o negro americano chegou ao blues, sua principal forma de expressão” (MUGGIATI apud PINHEIRO; MACIEL, 2011, p. 229).

Os ritmos Funk e Rap também advêm da cultura americana, referentes à música negra, que a partir do ritmo e em aspectos vocais, baseou-se na cultura africana (DAYRELL, 2002, p. 114). Segundo Dayrell (2002, p. 115),

O funk radicalizou o soul, empregando ritmos mais marcados e arranjos mais agressivos, mas o funk também sofreu um processo de comercialização, com a remoção de sua base cultural, tornando-se uma música mais digerível do grande público (DAYRELL, 2002, p. 115).

O Rap advém das iniciais das palavras em inglês “*rhythm and poetry*”, que significam “ritmo e poesia”, surgindo

[...] como mais uma reação da tradição *black*. Ele surge junto a outras linguagens artísticas, como a das artes plásticas, a do grafite, da dança – o break – [...]. Juntas tornaram-se os pilares da cultura hip hop, fazendo da rua o espaço privilegiado da expressão cultural dos jovens pobres. [...] produzindo um discurso de denúncia da injustiça e da opressão, a partir do seu enraizamento nos guetos negros urbanos (DAYRELL, 2002, p. 125-126).

Já o Funk propôs uma acessibilidade maior aos ouvintes, tendo um caráter acentuadamente comercial e também,

[...] radicalizou o soul, empregando ritmos mais marcados e arranjos mais agressivos, mas o funk também sofreu um processo de comercialização,

com a remoção de sua base cultural, tornando-se uma música mais digerível do grande público (DAYRELL, 2002, p. 125-126).

Moraes (2000) expõe as delimitações melódicas realizadas popularmente, mostrando como estas, da mesma forma que a música na antiguidade e na idade média, manifestam condições sociais e culturais diversas, configurando estilos e produzindo mudanças à medida que estas condições também se alteram.

Como mais um estilo representativo da música e importante na compreensão das relações entre música e cultura, sociedade e economia, têm-se o movimento Punk, caracterizado como um movimento da contracultura em sua raiz, surgido em meados do século XX, seguindo em divergência ao sistema capitalista (VITECK, 2007).

Com características estéticas próprias, tanto em vestimentas, estilo de vida e especialmente na música, trazidas de forma a contrapor o mercado naquele período, o movimento Punk revelou bandas como Sex Pistols, sendo o nome de referência na música neste período. Sendo, também, um motor da subversão de modificações na música popular, o movimento Punk advindo das periferias de cidades como Londres e São Paulo, expos como a realidade identificada nesses locais apresentava-se degradante aos seus habitantes, que neste momento identificavam vivências comuns aos membros da população em que o movimento se desenvolveu (VITECK, 2007).

Bivar (apud GUMES, 2004, p. 8) relata,

O punk não é uma moda local, é a realidade. Se as pessoas estão com medo do punk, a culpa é delas, porque elas não entendem a vida. A vida diz respeito ao concreto, ao fundo do poço, gente patética, aborrecida, e um índice de desemprego mais alto do que nunca. O punk está ajudando a garotada a pensar. É disto que todo mundo tem medo, porque existem muitos garotos pensando atualmente. O punk reflete a vida como ela é, nos apartamentos desconfortáveis dos bairros pobres, e não o mundo de fantasia e alienação que é o que a maioria dos artistas cria. É verdade o punk destruirá, mas não será uma destruição irracional. O que o punk destruir será depois reerguido com honestidade (BIVAR apud GUMES, 2004, p. 8).

No entanto, o movimento Punk foi identificado também como uma possibilidade de lucro no sistema vigente, resultado que contraria o próprio fundamento proposto pelo movimento que tem “Sua ideologia, teoricamente marcada pela forte contestação ao sistema capitalista, coloca o punk como um dos principais expoentes dos movimentos de contracultura da segunda metade do século XX” (VITECK, 2007, p. 53).

Gallo (2008) expõe que a partir desse momento de apropriação do Punk pela mercado, “houve um refluxo dos grupos *punks* e a mídia declarava a morte deles, quando nos anos 80 ressurgem no *Hardcore* -em sentido literal, miolo duro- como uma nova forma, mais radical e politizada que se disseminou pela Europa e EUA” (GALLO, 2008, p. 751).

O que permite a elucidação desses movimentos está no caráter histórico vivido neste período do fim dos anos setenta e início dos anos oitenta, identificado por Gallo (2008) na realidade de “desemprego, crise das ideologias, autoritarismo, foram fatores importantes para fomentar nos jovens uma descrença com relação ao futuro e aos padrões da civilização” (GALLO, 2008, p. 753).

No Brasil o movimento Punk foi representado por uma banda denominada “Ratos de Porão”, sendo o vocalista e líder “João Gordo”, o responsável por compor canções que compreendessem a característica Punk. Assim, exemplificando as ideias deste movimento, a música “Homem Inimigo do Homem”, que, também, nomeia o CD da banda, expõe tais princípios (MELÃO, 2010, p. 89),

Homem inimigo do homem!!!  
 Câncer branco caucasiano  
 Corroendo a vida sem perdão  
 Máquina da morte fazendo vítimas  
 O capital é a Meca da podridão  
 Homem inimigo do homem!!!  
 Predador, mente suicida  
 Conquistando cruelmente ele escravizou  
 Exterminou hiper-genocida  
 Enganando simplesmente ele manipulou  
 (Refrão)  
 Sempre sedentos de poder  
 Com a espada e a cruz  
 O fim do mundo por prazer  
 Tudo em nome de Jesus  
 Homem inimigo do homem!!!  
 Devastando pela ganância  
 Explorando o mais fraco ele oprimiu  
 Subjugou pela dor, pela guerra  
 Da mão de ferro nada escapuliu  
 Homem inimigo do homem!!!  
 Negros e índios são mais do que vítimas  
 Do ódio, preconceito e segregação  
 Capitalismo, mais uma ferida  
 Suicídio coletivo, globalização... (MELÃO, 2010, p. 89).

Tratando-se da música em geral, no Brasil consta-se que no país ocorreu a inserção cultural de moldes advindos dos colonizadores e dos africanos, compreendendo características de modelos musicais como o lundu (África), a tirana (Espanha) e a modinha (Portugal). A modinha é popular no Sul do Brasil como canção de

expressão amorosa e sentimental. O folclore, por sua vez, expõe expressões populares, culturais com contos, cantigas, danças, histórias diversas, expressando hábitos e valores nacionais (PRIOLLI, 1996).

No Brasil, o samba tornou-se popularizado, a partir do período da abolição da escravidão, possibilitando evidenciar que

[...] na segunda metade do século XIX, começaram a aparecer no Rio de Janeiro, sede da Corte Imperial, os traços de uma música urbana brasileira - a modinha o maxixe, o lundu e o Samba. Apesar de suas características mestiças (misto de influências africanas e europeias), essa música fermentava-se realmente no seio da população negra [...], quando os negros passaram a buscar novos modos de comunicação adaptáveis a um quadro urbano hostil (SODRÉ, 1998, p. 13).

Já o Tropicalismo ou tropicália, foi consagrado

[...] como ponto de clivagem ou ruptura, em diversos níveis: comportamental, político-ideológico, estético. Ora apresentado como a face brasileira da contracultura, ora apresentado como o ponto de convergência das vanguardas artísticas mais radicais (como a Antropofagia modernista dos anos 20 e a Poesia Concreta dos anos 50, passando pelos procedimentos musicais da Bossa Nova), o Tropicalismo, seus heróis e "eventos fundadores" passaram a ser amados ou odiados com a mesma intensidade [...] (NAPOLITANO; VILLAÇA, 1998, p. 73).

Entende-se ainda que este movimento,

Pode-se dizer que o Tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico [...]. Reinterpretar Lupicínio Rodrigues, Ary Barroso, Orlando Silva, Lucho Gatica, Beatles, Roberto Carlos, Paul Anka; utilizar-se de colagens, livres associações, procedimentos pop eletrônicos, cinematográficos e de encenação; misturá-los fazendo perder a identidade, tudo fazia parte de uma experiência radical da geração dos 60 (...) O objetivo era fazer a crítica dos gêneros, estilos e, mais radicalmente, do próprio veículo e da pequena burguesia que vivia o mito da arte (...) mantiveram-se fiéis à linha evolutiva, reiventando e tematizando criticamente a canção (FAVARETTO, apud NAPOLITANO; VILLAÇA, 1998, p. 73).

Em aspectos musicais entende-se que o "Tropicalismo beira a pilantragem [...] Gil com seus gritos não agride a sensibilidade ou os valores, agride fisicamente o ouvido" (NAPOLITANO; VILLAÇA, 1998). E ainda tem-se que

O lançamento do LP *Tropicália ou Panis et Circensis*, em agosto de 1968, foi o grande acontecimento musical do movimento. O LP trazia uma colagem de sons, gêneros e ritmos populares, nacionais e internacionais. Em meio às composições do disco, assinadas por Gil, Caetano, Torquato Neto, Capinam e Tom Zé, com arranjo de Rogério Duprat, pode-se ouvir diversos fragmentos sonoros e citações poéticas, num mosaico cultural saturado de crítica ideológica: *Danúbio Azul*, Frank Sinatra, *A Internacional*, *Quero que vá tudo pro inferno*, Beatles, *ponto de umbanda*, *hino religioso*, *sons da cidade*, *sons da casa*, *carta de Pero Vaz de Caminha* etc. (NAPOLITANO; VILLAÇA, 1998, p. 74).

No Brasil, a coerência melódica ou artística não era uma fonte de preocupação dos autores. Algumas obras são exemplificadas são exemplificadas como,

[...] Entre as composições de outros autores, destacam-se duas: *As três caravelas*, versão ufanista de João de Barro para uma rumba cubana que deslocada de seu contexto, soa ambígua: ora como uma paródia ao nacionalismo ufanista, ora como alusão difusa a um latinoamericanismo libertário; *Coração materno*, opereta grotesca de Vicente Celestino que na voz de Caetano oscila entre a *blague* dadaísta (ao se utilizar de uma música desvalorizada pelo gosto vigente na MPB, justamente para problematizá-la) e a nostalgia da redundância (na medida em que traz à tona o material *musical cultural* recalcado pela *linha evolutiva*, mas parte formativa de uma sensibilidade musical arcaica). O disco-manifesto *Tropicália* ou *Paris et Circensis* serviu como ponto de convergência para o *grupo baiano*, e selou as afinidades com a vanguarda paulista do grupo *Música Nova* (NAPOLITANO; VILLAÇA, 1998, p. 75).

Em um terceiro movimento surgido no Brasil, tem-se a Bossa Nova. Esta, no entanto, não se iniciou como um Movimento, com características estéticas, políticas e, ainda, culturais. Os autores de tal estilo musical também não estavam contrários ou aplicados a irem na contramão do que estava vigente no período dos anos de 1950 e 1960. Mas, pode-se definir que

[...] os músicos vinculados à Bossa Nova, inventaram um ritmo e uma harmonia inusitados para a época, rompendo com o tipo de sensibilidade há muito arraigada a canção popular brasileira e que se consolidou nos anos 50: a que se associava ao excesso, nas suas mais diferentes manifestações. Toda uma tradição da música popular foi rejeitada pelo bossa-novistas (NAVES, 2004, p. 10).

Ainda no Brasil, como um movimento marcando a resistência ao período da Ditadura Militar (1964-1985), a MPB (Música Popular Brasileira) que compreendia questões políticas envolvendo interesses da clássica média em resposta ao cenário brasileiro neste período (NAPOLITANO, 2002b).

Ainda como exemplo, tem-se o discurso político e social proporcionado por meio da música que também faz uma retomada de assuntos a serem discutidos por meio da apresentação de bandas de Rock dos anos sessenta (60), como a apresentação do Pink Floyd, na Alemanha. Em menos de um ano após a queda do Muro de Berlim houve tal apresentação a fim de trazer à tona aspectos críticos relacionados a este fato político tão ligado às formas de vida da civilização, expondo que a filosofia da divisão e das diferenças ainda existia, mesmo com a queda física da muralha alemã (DUERKER; RODRIGUES, 2014).

Já na década de 1980, tem-se o movimento Reggae, tendo como base a história da Jamaica, país de origem do movimento, sendo importante considerar o período de escravidão, inicialmente pelos espanhóis, seguida pelos ingleses. “Uma odisseia de medo, terror e sofrimento vivida por milhões de diversas nações africanas, capturados e enviados ao outro lado do mundo” (ALBUQUERQUE, 1997, p. 13).

O Reggae apresenta uma relação próxima ao uso da maconha aos seus adeptos, além de aspectos religiosos, místicos, identificados pela condição percebida na música. Assim, Cunha (1991), relata que,

A noção de "estados de consciência" é utilizada de forma recorrente nos trabalhos que analisam as representações que têm as chamadas "substâncias alucinógenas" e o comportamento de seus usuários. Tais "estados" constituiriam momentos de "elevação", "êxtase", domínio do inconsciente, e uma ruptura com a "consciência ordinária". Assim, poderíamos fazer dessa "propriedade" uma analogia com o "poder" da música [...] de provocar esses "estados". Essas experiências, contudo, não são possíveis sem que lhes sirva de base um substrato cultural referencial (CUNHA, 1991).

Este breve relato sobre a história da música não tem, aqui, a pretensão de esgotar ou detalhar tal história, sendo sua intenção mais correta apresentar, ainda que de modo limitado, a participação da música na história. A intenção maior foi descrever como a música não está como subelemento ou como elemento oculto na história das civilizações, mas sim está como fundamental ao compor movimentos sociais, identificando características subjetivas, culturais e ainda situações político econômicas, sendo “uma experiência [...] psicológica, fisiológica, mental, com o poder de nos fazer sentir” (SEKEFF, 2002, p. 13).

## 2.2 MÚSICA, PSICOLOGIA E PSICANÁLISE

Presente nos diversos momentos históricos, estabelecendo marcos importante na história civilizatória, além de caracterizar e ser fundamental nas relações sociais diversas, a música se encontra expressando questões e aspectos fundamentais da relação humana e mostrando sua função como elemento de linguagem (SEKEFF, 2005).

Lopes (2006), afirma que:

[...] Schopenhauer postula a música como uma linguagem universal anterior a toda outra linguagem, plástica ou verbal. Todas as manifestações artísticas possuem o dom de momentaneamente liberar o ser humano do individual, do querer, do desejar, que lhe é inato por também ser um ente causado pela vontade. Mas esse dom pertence muito mais à música que às outras formas de arte. Neste estado de liberdade do desejar, de submissa passividade, a obra é quem olha e penetra o espectador. Esta invasão, este sentimento oceânico, ao qual benignamente cedemos possui o dom de revelar não apenas o que seria a fonte de todo existir, como sua real intensidade (apud LOPES, 2006, p. 75).

Segundo Seeger (2008), a música, como forma de arte, deve conter em sua definição fundamentos humanos e sonoros, uma vez que “Música é um sistema de

comunicação que envolve sons estruturados produzidos por membros de uma comunidade que se comunica com outros membros” (SEEGER, 2008, p. 239).

Para este autor, “A música tem sido chamada de ‘linguagem universal’, mas isso é provavelmente uma ilusão romântica – a música está tão enraizada em culturas de sociedades específicas quanto à comida, à roupa e até a linguagem” (SEEGER, 2008, p. 239). Por isso destaca o equívoco desta noção romântica da música como ‘linguagem universal’, pois nesta arte estão presentes elementos culturais diversos, próprios de determinados povos e com características de linguagem específicas, muitas vezes não compreendidas de um povo para outro.

[...] Música é uma forma de comunicação, junto com a linguagem, a dança e outros meios. Porém a música não opera como esses meios. Diferentes comunidades terão diferentes ideias de como distinguir entre diversas formas de sons humanamente organizados – fala de canção, música de ruído e assim por diante. Como muitos de nós sabemos por nossas próprias experiências pessoais, a música de uma pessoa pode ser o ruído de outra (SEEGER, 2008, p. 239).

O fato, porém, de não ser uma linguagem universal, não tira da música a característica de sempre ter estado presente na cultura humana, constituindo-se, assim, como um elemento universal na cultura, como se lê em Francesco Giannattasio, citado por Barbeitas (2007):

A “revolução antropológica” que caracterizou o último século, consentindo às diversas culturas um desvelamento recíproco, permitiu, entre outras coisas, constatar que não existem sociedades, por mais restritas e isoladas que possam ser, desprovidas de alguma forma expressiva musical. Em outros termos, é hoje possível compreender que a música constitui um “universal” do comportamento humano, como a linguagem ou a organização social (GIANNATTASIO, apud BARBEITAS, 2007, p. 1).

Adorno (2008, p. 168) também aponta e discute várias relações entre a música e a linguagem, porém deixa claro que em sua leitura “[...] essa correlação não define, de uma vez por todas a semelhança da música com a linguagem em geral. Hoje, a relação entre música e linguagem tornou-se crítica” (ADORNO, 2008, p. 168). Explica, por exemplo, que:

Música sem qualquer intenção, a mera conexão fenomênica dos sons, pareceria um caleidoscópio acústico. Por outro lado, como intenção absoluta, ela cessaria de ser música, e se converteria falsamente em linguagem. Intenções lhe são essenciais, mas apenas de maneira intermitente (ADORNO, 2008, p. 169).

Para além desta relação com a linguagem, Barbeitas (2007), em seu estudo, discute o fato de que apesar dessa presença universal da música, a academia, em suas diversas áreas, se dirige muito pouco ao estudo desta, sendo que para além dos

cursos de música, as ciências mantêm-se um tanto afastadas de investigações neste campo.

Da mesma forma Campos (2007, p. 71) afirma que:

Apesar de uma significativa presença nas mais variadas circunstâncias, momentos e contextos da vida social, quer como objeto de consumo, quer como adereço de situações e ambientes (por exemplo, o cinema e a publicidade audiovisual raramente a dispensam), a música tem sido uma das artes menos estudadas pelas ciências sociais, designadamente pela sociologia (CAMPOS, 2007, p. 71).

A psicanálise parece seguir caminho semelhante uma vez que, apesar da ampla utilização das artes nos escritos psicanalíticos, tanto de Freud como de Lacan, a música aparece muito pouco, sendo que no campo psicanalítico não são muitas as produções voltadas à articulação da música com a psicanálise. Lopes (2006, p.73) descreve “A música como a arte menos interpretada pela psicanálise” (LOPES, 2006, p. 73), e descreve que:

A repulsa ou indiferença dos principais nomes da psicanálise em parte explica por que, apesar da enorme influência que a psicanálise teve para a compreensão de todas as outras artes, assim como serviu de fundamento para novas propostas artísticas, como o surrealismo, a música permaneceu-lhe um continente negro (LOPES, 2006, p. 73).

A música, porém, ainda que ausente em estudos de Freud, e escassa em Lacan é identificada como ponto de estudos a posteriori, que são também, relacionados aos conteúdos inconscientes (SEKEFF, 2002).

Stahlschmidt e Beyer (2002, p.90) afirmam que:

Ainda que Freud seja frequentemente citado como ‘não musical’ [...] devido à resistência a uma forma de expressão capaz de suscitar sentimentos que ele não podia explicar racionalmente [...], a música vem sendo, desde muito tempo, alvo de estudos de diversos psicanalistas que se preocupavam em compreender sua relação com o ser humano, atribuindo-lhe funções e relações diversas (STAHLSCHMIDT; BEYER, 2002, p. 90).

A autora cita a resistência declarada por Freud (1915) e cita a obra em que este faz tal declaração, tal como se lê abaixo:

Não obstante, as obras de arte exercem sobre mim um poderoso efeito, especialmente a literatura e a escultura e, com menos frequência, a pintura. Isto já me levou a passar longo tempo contemplando-as, tentando apreendê-las à minha própria maneira, isto é, explicar a mim mesmo a que se deve o seu efeito. Onde não consigo fazer isso, como, por exemplo, com a música, sou quase incapaz de obter qualquer prazer. Uma inclinação mental em mim, racionalista ou talvez analítica, revolta-se contra o fato de comover-me com uma coisa sem saber por que sou assim afetado e o que é que me afeta (FREUD, 1915, p. 193).

De todo modo, Antelo lembra que,

“[...] na sua ‘Interpretação dos sonhos’, Freud concede à música a função de ativador de lembranças. Um ‘toque’ à memória. Um par de compassos das Bodas de Fígaro e já estamos viajando, avançada psíquica que abre o acesso ao total da fantasia” (ANTELO, 2008, p. 91).

Na mesma obra, Freud expõe que as fantasias resultam de coisas vistas e ouvidas pela criança, mas só posteriormente entendidas, o que marca a importância destes elementos na constituição subjetiva (ANTELO, 2008).

Mas, qual seria, de fato, a importância da compreensão do inconsciente na constituição dos sujeitos para a investigação dos fatores subjetivos na música como arte e expressão, e ainda como linguagem? Sekeff (2002) trabalha a música como correlativa aos processos de subjetivação e “[...] entende o produto musical como alteridade (lição de Proust) e autonomia (lição de Valery), e a criação musical como um processo de auto-realização envolvendo inconsciente, desejo e modos de relação com a pulsão” (SEKEFF, 2005, p. 135).

Identificando fatores humanos elementares aos sujeitos e analisando condições e possibilidades de manifestações humanas, a psicanálise tem a linguagem como fundante da estruturação psíquica. Lacan ao elaborar a questão da linguagem, compreende a linguagem como geral, universal inerente à civilização. A distinção que Lacan expõe entre fala e linguagem define-se pela fala ser uma parte de um todo (a linguagem). Sendo a linguagem portadora de sentido e a fala de significado (LACAN, 1987).

Para a Psicanálise, a civilização é composta por sujeitos falantes e é a partir da fala, da linguagem, não apenas oral, que é possível o desenvolvimento inconsciente (SEFEFF, 2013). De acordo com Lacan (1964) o inconsciente pode ser apreendido a partir da configuração da linguagem. A linguagem, portanto é uma forma de expressão do inconsciente, que é estruturado como tal (JORGE, 2008).

Castro (1992, p. 27), expõe que “a linguagem torna algo presente na sua ausência”. Compreende-se a ausência como necessária, a fim de que possa ser representada por algo, identificado no exemplo de Freud a respeito de seu neto, em sua obra de 1920. Freud observa brincadeiras infantis realizadas por seu neto, atentando para a ocorrência de sílabas emitidas, projetadas em significação à ausência da mãe.

Adami (2006) também se refere a este momento e destaca que

Para Freud a interpretação do jogo estava feita, ele concluiu que a grande realização cultural feita pela criança referia-se à renúncia instintual, ou seja,

renúncia à satisfação instintual que se efetuara ao deixar a mãe ir embora sem protestar. Compensava-se, por isso, encenando o desaparecimento e a volta dos objetos que se encontravam ao seu alcance. A partida da mãe, pela perspectiva da criança, nunca fora uma experiência agradável ou mesmo indiferente, por isso, através do seu processo criatório expresso pela via do lúdico, o menino conseguiu elaborar seus afetos, medos, pulsões, anseios e desejos. Seria por conta da ausência do grande outro, a mãe, que a criança fica numa situação angustiante e presentifica, põe em evidência seu desejo (ADAMI, 2006, p. 30).

Tais atividades infantis possibilitaram a compreensão do lúdico como uma maneira de lidar com a condição de perda da presença da mãe e de lidar com tal ausência, sendo que os sons emitidos se relacionavam ao movimento de ir e vir desta mãe. Sendo o “objeto perdido, a mãe”, substituído pelo brinquedo utilizado na brincadeira infantil, neste caso um carretel. Neste evento, portanto, o que se perdeu, a mãe, foi aceito, substituído e simbolizado, o que mostra que a criatividade é possível por meio da aceitação da perda (CASTRO, 1992).

Buscando comparar o brincar infantil com a execução de obras artísticas, Freud expôs a literatura como exemplo, compreendendo o conteúdo inconsciente apresentado em tais obras (PASTORE, 2009).

O artista é, então, aquele que preserva o processo do recalque, ou, até mesmo, aprimora a faculdade da imaginação criadora experimentada pela criança no processo lúdico de constituição de si e do mundo dos objetos que merecerão seu investimento libidinal (PASTORE, 2009, p. 21).

Compositor e ouvinte de tal obra criam de forma simbólica conteúdos reprimidos, desejos insaciados, aos quais assim como ocorre no brincar infantil, a criança busca ativamente atuar na realidade, modificando-a ao ponto de possibilitar um acontecimento à parte, identificado como algo além do que já existe. O que, portanto, expõe uma cena diferenciada, uma cena criada pela criança. Como também o processo de análise pode ser característico dessa outra cena, ao passo que a partir de uma escuta sensível e da notoriedade dos comportamentos expostos os conteúdos reprimidos são identificados em suas características diversas e expostos de maneira subjetiva (PASTORE, 2009).

Relacionar a linguagem ao processo de representação dos sujeitos frente às suas palavras, por meio da fala, signos, significantes, interações diversas, sonoras ou não, permite compreender o lugar da palavra como proposta de aceder conteúdos inconscientes do sujeito (MARTINS, 2009).

Em Paravidini, Neves e Ferreira (2013) encontra-se a seguinte afirmação de Didier-Weill: “a música é um dos caminhos possíveis para compreender a relação mais

primordial do sujeito com o Outro" (DIDIER-WEILL apud PARAVIDINI; NEVES; FERREIRA, 2013). As autoras complementam dizendo que: "O apelo que existe na música não requer um eu que já esteja lá, mas, um sujeito que ainda não está lá, suscetível de advir. A música da voz materna transmite o significante originário, faz traço" (PARAVIDINI; NEVES; FERREIRA, 2013).

Antelo (2008, p. 92) afirma que "A primeira experiência que temos do Outro materno é a sonoridade da sua voz, o ritmo do seu coração, as batidas das suas pulsações, só depois virá o cantarolar instrumental, o ninar, que apazigua nosso desamparo". Lopes (2006, p. 76), citando Lacan, diz que:

Anterior à palavra, a música exprime uma linguagem universal. E no *infans* é a *pulsão invocante*, a mais próxima da experiência do inconsciente, que ao mesmo tempo permite emergir o sujeito do inconsciente, que existia em potência, mas não em ato, e também causa que seja dito um segundo sim, interior, em resposta ao chamamento do Outro (LOPES, 2006, p. 76).

Entende-se a formação do *infans*, ou seja, dos sujeitos, a partir do desejo, do dito gozo do Outro "como um não-eu do mundo externo" (PARAVIDINI; NEVES; FERREIRA, 2013).

Relativo a estes momentos iniciais da constituição do sujeito, Sadala e Martinho (2011, p. 256) citam Lacan com relação às novas construções teóricas deste no terceiro momento de sua obra:

Ele reconhece que escolheu a palavra *lalangue* por sua proximidade com a palavra *lallation* (lalação), que designa o falar infantil. Pelo termo *alíngua*, Lacan designa o que dá suporte ao saber inconsciente. *Alíngua* é relacionada a um conjunto de fonemas próprios a uma língua, que pode ser delimitado na fala, e que é destituído de sentido. Nessa substância sonora é que se podem pensar as marcas fundadoras do desejo, a partir do desejo do Outro (SADALA; MARTINHO, 2011, p. 256).

Paravidini, Neves e Ferreira (2013) informam, ainda que Didier-Weill trabalha com o conceito de 'Nota Azul', "aquela que veicula o sujeito no sentido e na presença". Expõe sua definição como "simbolizante no sentido em que nos abre para o efeito de todos os outros significantes [...]" e citam este autor que explica que a 'Nota Azul' é:

[...] simbolizante no sentido em que nos abre para o efeito de todos os outros significantes, como se fosse sua senha: efetivamente, sob o impacto da Nota Azul, o mundo começa a falar conosco, as coisas, a ter sentido: os significantes da cadeia ICS, de mudos que eram, despertam e começam, assim causados pela Nota Azul, a nos contar casos (DIDIER-WEILL apud PARAVIDINI; NEVES; FERREIRA, 2013).

Klautau, Ferreira e Souza (2008) explicam sobre as consequências destas novas construções no que concerne ao entendimento da estruturação do sujeito em sua relação com o Outro:

A consequência disso é que, a partir de 1972-73, a linguagem deixa de ser entendida como a estrutura simbólica que fornece o sentido da experiência, e passa a ser concebida como um conceito derivado em relação à invenção lacaniana de *lalangue*. Esta consiste na palavra tomada por si só, ou seja, separada da estrutura da linguagem e fazendo parte da fala antes de seu ordenamento gramatical e lexográfico: “lalangue serve para coisas inteiramente diferentes da comunicação” (Lacan, 1972-73, p. 188). Portanto, a invenção de *lalangue* nos aproxima do campo pré-discursivo e nos afasta da idéia de que a fala e a palavra são sempre produzidas como comunicação dirigida ao grande Outro detentor da significação. Deste modo, o conceito de *lalangue* traz consigo um novo ponto de partida para a teorização e para a clínica lacaniana: a noção de gozo (KLAUTAU; FERREIRA; SOUZA, 2008, p. 64).

Esse relacionamento entre sujeito e a música compreende-se o momento em que

[...] eis que agora um Outro se dirige a mim, solicitando um ouvinte inaudito a quem faz ouvir essa novidade siderante: 'Em ti, estou em minha casa'. Enquanto em minha vida cotidiana eu sentiria como um violador inaceitável quem quer que pretende-se semelhante feito, eis que não somente ouço a música me significar que está em sua casa em mim, mas ouço também, em mim, uma voz inaudita que lhe responde: 'Sim, é verdade, estás em casa' (DIDIER-WEILL, 1999, p. 11-12).

Figueiredo, Feitoza e Carvalho (2012, p. 53) apontam que se, de acordo com Lacan, o período do estágio do espelho é “onde ocorre a captação do olhar pela forma especular”, marcando a importância do olhar, pode-se depreender, paralelamente, a voz, com seu valor pulsional, tendo importância equivalente em tal processo de constituição subjetiva. E citam Antelo ao falar deste ponto:

A voz deve ser diferenciada da vocalização, pois esta última envolve trabalho com sonoridade, afinação, ritmo, ‘*swing*’, criatividade musical e etc. Pois, nessa voz cantada é revelada uma utilidade e uma função instrumental, a música. Já a voz falada, não tem essa serventia, é gozo. Considera-se que os instrumentos musicais são de certa forma, metonímia da voz” (ANTELO apud, FIGUEIREDO; FEITOZA; CARVALHO, 2012, p. 54).

O inconsciente para a psicanálise tem um saber, que não advém do processo racional, sendo um saber inconsciente, e como tal, “[...] um tipo muito especializado de saber, intimamente nodulado com o material da linguagem” (LACAN apud JORGE, 2014, p. 66).

Lacan (1958) expõe a manifestação do inconsciente pela linguagem, sem que na linguagem sejam considerados fatores organizados ritmicamente, compreendendo a predileção pelas significações diversas advindas da sonoridade das palavras.

Identificando, assim, a compreensão da música pelos sujeitos, percebe-se o caráter também especular presente na arte musical, pois

diante dessa 'estranha que é a música', o sujeito se surpreende. Ao crer que ia escutar a música, se percebe, paradoxalmente, que é ele que é escutado por ela. Ele se dá conta de que a música é capaz de ouvir o que está silencioso neste estranho que é o sujeito do inconsciente (CASTRO, 2009, p. 121).

Paravidini, Neves e Ferreira (2013), apontam a o tempo da pulsão invocante com a relação da mãe na existência do bebê,

Assim, traduz a realidade e empresta seu funcionamento psíquico, constituindo-se como um *espelho sonoro*. Este é o primeiro tempo do circuito da pulsão invocante, o 'ser chamado'. Neste momento de alienação a mãe supõe a existência do bebê como um sujeito, antecipando a sua constituição psíquica, e com isso se vê identificada com ele, depositando nele seu olhar e sua ocupação, na tentativa de encobrir a sua própria castração (PARAVIDINI; NEVES; FERREIA, 2013).

A mãe, por sua vez, fornece ao bebê o seu funcionamento psíquico, ao qual reflete ao bebê, apresentando o processo de pulsão invocante, convocando o bebê. Desta forma, a mãe entende o bebê como um sujeito, que ainda não o em formação psíquica, e investindo nele questões dela, como uma tentativa de "encobrir sua castração". (PARAVIDINI; NEVES; FERREIRA, 2013).

Continuando o que Paravidini, Neves e Ferreira (2013),

Depois deste enlaçamento alienador necessário, cabe à mãe possibilitar a separação, instaurando o segundo tempo do circuito, o "chamar". Segundo Vivès (2009) o grito do bebê, que é inicialmente apenas uma expressão vocal de sofrimento diante da privação materna, recebe uma resposta do Outro. Dessa forma o sujeito ganha significação a partir do significante que entra no real e inaugura a função simbólica. O grito, transformado em demanda e em experiência de satisfação, implicará em sua percepção enquanto sujeito, pois ele se escuta, separado e dividido do Outro. É através de um traço acústico que isso acontece, e o bebê só se tornará falante se conseguir se ouvir através da voz do Outro, ou seja, é a voz do Outro que introduz a criança à palavra. Essa é a entrada do significante no real, o traço unário. O grito, depois de interpretado, entra na formação do significante e faz a voz cair como objeto perdido, velando sua dimensão real (PARAVIDINI; NEVES; FERREIA, 2013).

Na busca de se lançar ao Outro como gozo, a pulsão invocante ocorre no terceiro tempo, sendo esta busca como característico deste momento. No entanto, ao identificar a existência de uma falta que não será suprida, um "resto vazio que move uma busca constante de objeto eternamente faltante" (PARAVIDINI; NEVES; FERREIRA, 2013).

Lacan expõe que este ‘resto’ define-se como objeto ‘a’ e o que pode-se traduzir como este algo que não é alcançado como o real. Identificando o primordial do inconsciente, constituindo a linguagem (LACAN, 1964).

Em Freud (1915, p. 213), o inconsciente depreende-se em “impulsos carregados de desejos”. De acordo com Freud, o Inconsciente apresenta conteúdos reprimidos ou recalçados, regidos pelos mecanismos psíquicos, cujos conteúdos advêm da pulsão (LAPLANCHE; PONTALIS, 1986).

Logo, é de fundamental importância diferenciar os conceitos de pulsão e instinto. Na pulsão não há definição concreta de objetivo, ou ainda um objetivo advindo de identificações anteriores a algo comum. Já no instinto, compreendem-se fatores hereditários, questões referentes a um objetivo específico, ao contrário da pulsão (GARCIA-ROZA, 1987).

Freud (1915, p.142) expõe ainda que a pulsão depreende-se de “o representante psíquico dos estímulos que se originam dentro do organismo e alcançam a mente”.

Os conteúdos inconscientes circulam a partir dos mecanismos de condensação e deslocamento (LAPLANCHE; PONTALIS, 1986). Esses mecanismos estão relacionados com os conceitos de significado e significantes presentes em conteúdos dos sonhos, sendo estes últimos à manifestação de conteúdos recalçados, presente no inconsciente dos sujeitos.

A condensação e o deslocamento seriam, respectivamente, uma intensidade direcionada a um fator advinda de diversos outros fatores e, a condução de algo intenso de um fim para outro (KUSNETZOFF, 1983).

Ao mesmo tempo, ressalta-se que para Freud, a representação compreende dois significados, originários do alemão. Sendo um destes significados “*Repräsentanz*” relacionados a representar o que ou quem há ausência, podendo ser até o próprio objeto ou sê-lo em tal representação. E ainda, “*Vorstellung*” a representação que se dá ao que se torna presente, por meio da linguagem. “Logo, ‘*Repräsentanz*’ é a representação enquanto função, e ‘*Vorstellung*’ enquanto elemento psíquico” (MARTINS, 2009, p. 50).

Posteriormente Lacan relaciona o mecanismo de condensação como metáfora, e o de deslocamento como metonímia. O que origina a metáfora é a “sobreimposição

dos significantes” (GARCIA-ROZA, 1987, p. 188). Na metonímia, seria a contiguidade como base na recolocação dos significantes (GARCIA-ROZA, 1987).

Para Sekeff (2002), os processos de metáfora e metonímia, identificados por Lacan, advindos da concepção de condensação e deslocamento de Freud, podem-se relacionar à composição e ao desempenho musicais. Estes se originariam na lógica do processo primário da atividade psíquica, processo este próprio inconsciente, no qual o conteúdo psíquico circula de forma livre, na busca de satisfação, e segue modulados pelo processo secundário, no qual constituem-se determinados percursos no pensamento, retardando as satisfações, mas permitindo a organização do produto musical. Com a escuta da performance musical, dá-se na contribuição artística ao público, numa forma relacional indissociável no processo geral da música, que sempre envolve o artista e seu público (SEKEFF, 2002).

De acordo com MD Magno (apud SEKEFF, 2002), a música compara-se a droga, tendo ambas as possibilidades de fornecer efeitos que já têm, desencadeando um efeito incrível ao sujeito, ao qual para tal significa-se a ele, a partir de elementos próprios.

Apreende-se na música a possível condição para a capacidade de linguagem do sujeito compositor aos ouvintes como também a compreensão desta linguagem aos ouvintes para além da semelhança de dialetos.

A importância da arte, no que esta abre espaço para manifestações da criatividade humana e, com isso, para a livre expressão dos afetos é apontada também por outros autores na psicologia e na própria psicanálise. É o caso de Jung, citado por Barcellos (2004), ao dizer que “o significado particular de uma verdadeira obra de arte reside no fato de que escapou das limitações do pessoal e elevou-se para além das preocupações pessoais de seu criador” (BARCELLOS, 2004, p. 30). Para tanto, têm-se,

Um conceito moderno de inspiração inclui a linguagem e as categorias da psicanálise, ou da psicologia profunda, e atesta novamente algo que de alguma forma está além do controle do poeta - diríamos, do controle do ego - algo que vem de ‘fora’. Esse ‘fora’ é hoje chamado de Inconsciente! Algo ‘vem’, ou ‘acontece’, ou seja, não está presente e o poeta não controla tal experiência, sentida na maioria das vezes como uma verdadeira ‘visitação’. O poeta tem que esperar (BARCELLOS, 2004, p. 31).

Já para Melanie Klein, citada por Adami (2006), identifica o desenvolvimento da criatividade a partir do brincar, do simbolismo e ainda, considerando sentimentos diversos em crianças. Expondo esta autora, Adami (2006) informa que a mesma,

[...] descreveu o processo criativo como sendo uma tentativa de restauração de danos causados a objetos, sejam esses internos ou externos. Na psicanálise infantil o brincar tomou forma e sentido, passou a ser visto e trabalhado como técnica infantil, chamada de ludoterapia. Para a psicanálise infantil a palavra e o brincar da criança devem ser resgatados em toda sua autenticidade. Essa abordagem vai além da concepção cronológica, objetiva revelar o que há de específico no infantil e na criança. Diante desse universo, Melanie Klein, psicanalista infantil, conjecturava a possibilidade do lúdico não apenas com o propósito de resgatar a relação de amor que a criança pode não ter tido, mas uma possibilidade de se trabalhar mais enfaticamente com o sujeito infantil (ADAMI, 2006, p. 32).

Outro teórico psicanalítico, Winnicott (1975), traduz o processo criativo, a partir do brincar como expressão criativa nos sujeitos. Logo, “É no brincar, e talvez apenas no brincar, que a criança e o adulto fruem sua liberdade de criação” (WINNICOTT, 1975, p. 79). Este autor ainda relata a relação entre a criatividade e a busca do eu: “pode ser criativo e utilizar sua personalidade integral: e é somente sendo criativo que o indivíduo descobre o eu (self)” (WINNICOTT, 1975, p. 80).

Birman (2008) articula os conceitos de criatividade em Winnicott e o de sublimação em Freud, este último essencial ao se tratar do tema da arte em psicanálise. O autor cita que ambos os conceitos, apesar de conterem diferenças, se aproximam, pois “[...] o que está em pauta neles é a constituição para o sujeito da experiência cultural propriamente dita” (BIRMAN, 2008, p. 12).

Este autor ainda permite perceber que identificando a relação cultural da música, considerando as diferenciações em determinados povos, Freud trabalha a influência deste aspecto cultural nos sujeitos, entendendo que o

[...] conceito de sublimação procura dar conta da inscrição cultural do sujeito [...]. Freud procurou, com a mediação propiciada por esse conceito, interpretar não só a constituição de diferentes registros da cultura, entre os quais a religião, a filosofia, a arte e a ciência, como também a criatividade psíquica (BIRMAN, 2008, p. 13).

Foi em 1908 que “Freud estabelece o conceito de sublimação como algo que, a um só tempo, inscreve-se no registro da pulsão sexual e se contrapõe a ela, indicando estar referido também ao campo da cultura” (BIRMAN, 2008, p. 19). Após discutir as mudanças e avanços na teoria freudiana, relativas ao conceito de sublimação e todos os demais envolvidos, Birman (2008) descreve que,

Freud, portanto, não só indica que a sublimação não envolve mais a dessexualização, como também defende a constituição, por intermédio dela, de um novo objeto para a força pulsional. Dito de outro modo, se desde o ensaio de 1908 (1975) a sublimação implicava a manutenção de um mesmo objeto do investimento da pulsão, surge então, por sua mediação, um outro objeto de investimento, como explicitamente formulado por Freud nas “Novas conferências introdutórias sobre psicanálise”, em 1933 (1936). Enfim, ao criar novos objetos para a pulsão, a sublimação se inscreve efetivamente na experiência da cultura (BIRMAN, 2008, p. 23).

A sublimação “é um mecanismo de defesa bem-sucedido [...] Ela se trata de pulsões sexuais e agressivas que permitem a expressão do id na arte e ciência” (DAMETO; SANTOS, [2013]).

A sublimação para Freud, segundo Dameto e Santos ([2013]), é fundamental em termos civilizatórios, pois “sem a sublimação a civilização não seria possível. Se todos fossem livres e sem nenhuma restrição, não haveria o que sublimar, pois poderíamos nos expressar de forma direta” (FREUD apud DAMETO; SANTOS, [2013]).

Um tipo diferente de satisfação é concedido aos participantes de uma unidade cultural pela arte [...], a arte oferece satisfações substitutivas para as mais antigas e mais profundamente sentidas renúncias culturais, e, por esse motivo, ela serve, como nenhuma outra coisa, para reconciliar o homem com os sacrifícios que tem de fazer em benefício da civilização. Por outro lado, as criações da arte elevam seus sentimentos de identificação, de que toda unidade cultural carece tanto, proporcionando uma ocasião para a partilha de experiências emocionais altamente valorizadas. E quando essas criações retratam as realizações de sua cultura específica e lhe trazem à mente os ideais dela de maneira impressionante, contribuem também para sua satisfação narcísica (FREUD, 1930, p.23).

Desta forma, os conceitos identificados pela Psicanálise expõe a linguagem que se faz na música, identificada como possibilidade artística, subjetiva. Ao passo que, por meio de conteúdos inconscientes relacionados ao processo de vida dos sujeitos, compreendendo e identificando seus complexos, formações, relações diversas, apresenta-se uma forma de exposição dos fenômenos humanos. Estes, por sua vez, ainda que partam e apareçam relacionados à forma pessoal de quem os produz, relacionam-se com aspectos do social, da política, da econômica de determinada época, vivida pela artista, que tem efeitos ainda, com os componentes musicais estéticos, melódicos e rítmicos ao qual a música se submete.

Sekeff identifica (2005, p.23) a ação da música que permite que, “[...] a função poética torna-se presente, o que existe de ausência na linguagem, satisfazendo um desejo que é em parte físico, em parte emocional, em parte sensorial, estético, intelectual”.



### 3 METODOLOGIA

#### 3.1 DELINEAMENTO DE PESQUISA

A pesquisa realizada foi de abordagem qualitativa. De acordo com André (apud ALVES; SILVA, 1992, p. 61), tal pesquisa,

visa apreender o caráter multidimensional dos fenômenos em sua manifestação natural, bem como captar os diferentes significados de uma experiência vivida, auxiliando a compreensão do indivíduo no seu contexto (ANDRÉ, apud ALVES; SILVA, 1992, p. 61).

Martinelli (1999) expõe que a pesquisa qualitativa tem objetivo de primar pela qualidade do estudo e de seus resultados.

Para sua realização foi identificado um estudo de campo, modalidade de pesquisa em que se “[...] procura muito mais o aprofundamento das questões propostas do que a distribuição das características da população segundo determinadas variáveis” (GIL, 2002, p. 53). Nos estudos de campo é possível estudar um único grupo relacionado ao objeto de pesquisa, assim como é importante que o pesquisador tenha maior participação e proximidade com o tema.

Segundo Heerdt e Leonel (2007), a pesquisa é uma maneira de buscar relacionar os fatos que permeiam situações diversas. A pesquisa qualitativa é realizada para compreender questões sociais, baseada nas experiências dos sujeitos e suas significações.

A partir do objetivo da pesquisa é possível caracterizá-la, a fim de identificar maneiras de pesquisa, observação e investigação de determinada problemática (GIL, 1999). Este estudo se caracterizou como pesquisa descritiva, pois visou investigar e descrever de forma imparcial, sem manejo de variáveis, os fatores encontrados em campo relacionados a seu objeto, identificando suas características gerais (HEERDT; LEONEL, 2007).

“As pesquisas descritivas têm como objetivo primordial a descrição das características de determinada população ou fenômeno [...]” (GIL, 2002, p. 42). Como esta pesquisa visou também “proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito [...]” (GIL, 2002, p. 42), considerando o que expõe Gil (2002), esta pesquisa teve, ainda, característica exploratória.

Buscando identificar e descrever as variáveis que indicam fatores de determinada população ou ainda, a relação entre essas. Sendo identificados também, estudos que objetivam identificar a natureza dos fenômenos apresentados.

As questões obtidas na pesquisa qualitativa são identificadas nos participantes e devem ser interpretadas como pessoais e singulares aos sujeitos, a fim de que os dados não sejam deturpados ou influenciados pelas suposições e análise do pesquisador. O pesquisador dá lugar ao participante, cabendo a este ser ouvido em sua experiência (MARTINELLI, 1999; MINAYO, 2002).

### 3.2 CAMPO DE ESTUDO

O campo escolhido para coleta de dados foi a Faculdade de Música do Espírito Santo “Maurício de Oliveira” (FAMES). Fundada em 1954 como EMES (Escola de Música do Espírito Santo), a atual FAMES apresenta-se como uma faculdade pública que tem o objetivo de educar musicalmente seus estudantes, atuar de forma ativa na cultura do estado, além de estar presente na realização de diversos eventos culturais e apresentações orquestrais, coros, bandas e festivais. A escolha da FAMES como campo para esta pesquisa se deu a partir do contato da pesquisadora com tais atividades e da compreensão da importância da atuação de tal faculdade no cenário da música no estado.

Considerando, também, que ali se encontram sujeitos que têm a música como área de formação e investimento pessoal, delimitou-se, também a FAMES para fim de pesquisa acadêmica.

### 3.3 SUJEITOS PARTICIPANTES

Foram sujeitos desta pesquisa seis músicos, entre estudantes e profissionais, que estão em formação musical na FAMES (três professores e três alunos). Estes sujeitos foram delimitados devido ao vasto campo que a música abrange, visto que, ritmos, estilos musicais, podem ser considerados, mas não sendo requisitos fundamentais para o estudo. Desta forma, a partir de estudantes e profissionais envolvidos na teoria e prática foi possível obter neutralidade estilística referente à música. Ou seja, o estudo teórico e técnico da música é identificado em músicos

independente da escolha de repertório ou estilo musical estabelecidos. Identificando, portanto, maior comprometimento na escolha da música como profissão e envolvimento pessoal, houve a escolha de estudantes a partir do primeiro ano de estudo, no campo referido, a fim de relatar a respeito de suas experiências.

Visando manter o anonimato com relação a cada entrevistado, estes serão identificados na apresentação de resultados a partir de siglas, sendo que os entrevistados profissionais serão nomeados como P1, P2 e P3, e os entrevistados estudantes como E1, E2 e E3.

### 3.4 PROCEDIMENTOS DE COLETA DE DADOS

Como procedimento de coleta de dados utilizou-se entrevistas, a partir da definição de Haguette (apud BONI; QUARESMA, 2005, p. 71), como “um processo de interação social entre duas pessoas na qual uma delas, o entrevistador, tem por objetivo a obtenção de informações por parte do outro, o entrevistado”.

Tais entrevistas foram do tipo semiestruturadas, com indagações pertinentes ao tema da referente pesquisa. A entrevista semiestruturada parte de perguntas delimitadas em um roteiro prévio, que lança questões e temas importantes para a pesquisa. Este tipo de entrevista semiestruturada permite que ocorra uma conversa informal, viabilizando que os entrevistados atuem de forma pessoal e sem padronizações de respostas. Compete ao entrevistador observar os possíveis movimentos realizados pelos entrevistados, formas de expressão e sentimentos apresentados no decorrer da entrevista. Ao entrevistador também identifica-se a função de expor o tema da entrevista, sendo este responsável por conduzir a entrevista na temática do estudo. Desta forma, é possível promover aos entrevistados uma entrevista informal com objetivo definido e claro pelo entrevistador (GIL, 1999).

Formulado o primeiro roteiro, foi realizada uma entrevista teste, a fim de verificar a pertinência das perguntas construídas, com relação aos objetivos da pesquisa e a temática proposta. A partir desta, portanto, foram realizados os ajustes necessários.

As entrevistas foram realizadas individualmente, de forma que, norteadas pelas perguntas já estruturadas, foi possível interagir de maneira informal com os entrevistados que traziam temáticas relacionadas ao tema principal, referente ao

questionamento proposto. Compreendendo questões pessoais e identificando o contato direto com os entrevistadores, percebeu-se que, ao mesmo tempo em que o entrevistador deve propor a informalidade, não impedindo ou delimitando informações advindas dos participantes, o entrevistador deve, também, entender claramente o objetivo e o embasamento teórico, ao qual está se propondo para realizar tal entrevista (GIL, 1999).

Todas as entrevistas foram gravadas com o consentimento dos sujeitos participantes. As informações coletadas e a identidade dos participantes foram mantidas em sigilo em todos os momentos da pesquisa. Todas as entrevistas foram posteriormente transcritas na íntegra, sendo o material transcrito, base para a análise dos dados.

### 3.5 ASPECTOS ÉTICOS

O presente estudo foi realizado conforme as Diretrizes e Normas Regulamentadoras de Pesquisas Envolvendo Seres Humanos do Conselho Nacional de Saúde (CONEP), que estão descritas na Resolução nº 466, de 12 de dezembro de 2012. As pesquisas envolvendo seres humanos devem, ainda, estar de acordo com as exigências éticas e científicas fundamentais e ao art. 16 do Código de Ética Profissional do Psicólogo. Foi garantido o sigilo da identidade dos participantes e do conteúdo coletado nas entrevistas, sendo garantido a todos os sujeitos participantes a possibilidade e o direito de negar sua participação ou desligar-se da pesquisa a qualquer momento que desejassem, não havendo quaisquer prejuízos por tal razão. Todos os dados pesquisados serão utilizados unicamente com objetivo de pesquisa acadêmica.

### 3.6 INSTRUMENTOS DE COLETA DE DADOS

As entrevistas foram realizadas no referido campo, ocorrendo na biblioteca da Faculdade (FAMES). Todos os participantes foram convidados a participar, contribuindo com suas experiências a respeito do tema proposto e informados pela entrevistadora, que todos os dados coletados seriam utilizados para fim acadêmico, e suas identidades seriam preservadas, o que foi informado no Termo de

Consentimento Livre e Esclarecido que todos assinaram. Como, também, ter o acesso para tirar dúvidas, entrarem em contato com a pesquisadora e ainda, negarem sua participação em qualquer momento do estudo. As entrevistas foram realizadas de maneira informal, por se tratar de entrevista semiestruturada e buscando a livre fala dos sujeitos, a fim de responder os objetivos da pesquisa já definidos, tematizando o lugar da música nas experiências dos participantes. Utilizou-se um gravador de áudio para registrar as entrevistas, sendo informado aos participantes tal procedimento.

### 3.7 PROCEDIMENTO DE ANÁLISE DOS DADOS

Para análise de dados este estudo se utilizará de interpretação e análise dos dados. Segundo Moraes (1999, p. 12),

Essa metodologia de pesquisa faz parte de uma busca teórica e prática, com um significado especial no campo das investigações sociais. Constitui-se em bem mais do que uma simples técnica de análise de dados, representando uma abordagem metodológica com características e possibilidades próprias (MORAES, 1999, p. 12).

De acordo com Gil (1999), informações já obtidas de outras fontes são relacionadas com dados coletados é possível concluir uma análise e ter ampliada generalização.

A partir do conteúdo revisado, com literaturas, sites especializados, livros, edições diversas de matérias relacionadas ao estudo, artigos científicos, com temáticas próximas e semelhantes ao que é aqui proposto será possível realizar, posteriormente, a análise de tais informações que serão coletadas, a fim de compreender os objetivos desta pesquisa.

Depreende-se a Psicanálise como o norteador dos aspectos identificados neste estudo, com a interpretação a respeito do homem, a definição e compreensão de inconsciente, aspectos da linguagem, conceitos de pulsão, sublimação, metáfora, metonímia e considerações a respeito da arte e as significações aos sujeitos a partir do que é exposto por teóricos desse campo.



## 4 RESULTADOS E DISCUSSÃO DA PESQUISA

Os resultados obtidos com os sujeitos da pesquisa permitiram responder aos objetivos da mesma a partir da definição de três categorias, sendo que a primeira delas compreende quatro subitens, a fim de explicitar aspectos humanos em suas diversas esferas. As categorias são: música e sujeito; música e profissão e música em diversas atuações. Os quatro subitens da primeira categoria são: contato inicial com a música; a “virada”- a música como escolha pessoal/subjetiva; o lugar da música na vida de cada um e música e afetos.

### 4.1 MÚSICA E SUJEITO

#### 4.1.1 Contato inicial com a música

As entrevistas realizadas permitiram a identificação de questões relacionadas à forma como ocorreu o contato inicial com a música. Alguns relatos foram identificados expondo que o primeiro contato com a música aconteceu não como uma escolha inicial do próprio sujeito: “Na minha casa, a minha mãe era violinista. Inevitavelmente os quatro filhos estudaram música. Se não estava ‘arrancavam as orelhas’. Tinha que estudar. Era obrigação estudar música” (P1). E mais,

Não foi opcional não. Não adianta falar que foi um dom que isso e aquilo. Foi bem diferente. A minha mãe que me obrigou. Eu era filha de pastor, e ela estava na igreja, e então eu tinha que aprender música, tocar na igreja, e ai foi indo. Eu tinha uma vontade muito grande de fazer o que era certo. E eu achava que era certo continuar com música. Pela obrigação, por noção de responsabilidade. Ela surgiu na minha vida mais como algo um pouco mais de responsabilidade, uma necessidade imposta do que algo que eu de fato faço (P3).

Minha mãe me levou na aula de canto, porque tinha um sonho de ter uma pianista na igreja [...] Foi uns 3 a 4 anos depois [de a mãe coloca-la em uma aula de música]. Porque logo no início eu não gostava. Eu detestava o piano. A professora era da moda antiga, que tinha aquela varinha de madeira. E aí eu odiava, porque eu era muito criança e ela queria usar o método formal pra adulto comigo. Então, eu não entendi muita coisa que ela dizia. Mas ela com certeza deve ter ‘plantado uma semente’. Porque teve resultado hoje (E4).

Identifica-se nos relatos, que para alguns participantes a família foi um fator de grande relevância na introdução destes na música, não apenas como quem determina uma obrigação, mas também por outros aspectos, como fonte de identificação:

Eu venho de uma família, que meu pai tocava na radio. Meu pai tocava o dia inteiro, música. Sempre teve violão lá em casa, sempre teve viola caipira. Na verdade eu gostava de rock, eu tocava Led Zepellin na viola, meu pai tocava sertanejo. Depois de vários anos eu fui pegar a viola caipira pra tocar sertanejo com meu pai (E1).

Já para outros, o contexto religioso foi importante na introdução destes na música: “Comecei tocando na igreja [...]” (E2) e, “Minha mãe me levou na aula de canto, porque tinha um sonho de ter uma pianista na igreja [...]” (E4).

Outros participantes relatam que inicialmente, o contato com a música, além de relacionado à família, apresentava uma conotação de entretenimento, *hobby*, atividade lúdica para descontração: “Na verdade, quando você começa com música você não pensa em trabalho. Nunca. Você pensa em se divertir” (E1), e ainda “Na música, quem começa na música, já tem uma afinidade, embora a música nessa época, por exemplo, que é o começo de música, simplesmente a música era um divertimento. Assim como meus irmãos estudaram e nunca seguiram” (P2).

Considerando os resultados apresentados, faz-se a análise referindo-se a compreensão de constituição do sujeito a partir da Psicanálise. Identifica-se nas referida falas, que o primeiro contato dos sujeitos com a música esteve intimamente ligado à família, e em alguns casos, os participantes foram, inclusive, obrigados a iniciar seus estudos na música. Desta forma é possível perceber a constituição do *infans*, que se estabelece inicialmente, a partir do desejo do outro.

Tal aspecto ilustra a fala de Paravidini, Neves e Ferreira (2013), a “formação do *infans* [sujeitos] [ocorre] a partir do desejo, do dito gozo do Outro”. Esse Outro, dito primordial, deposita um desejo no outro que nasce, compreendendo seus planos e sonhos, na perspectiva de si para o outro. Logo, percebe-se um primeiro viés identificado pelos participantes no início dos estudos na música.

#### **4.1.2 A ‘virada’: a música como escolha pessoal/subjetiva**

Todos os relatos mostram que, independente de como o sujeito iniciou sua prática, em algum momento a música tornou-se algo fundamental em sua vida, ainda que na maioria dos sujeitos, não tenha sido possível identificar um momento específico em que a música passa a ter um lugar importante em suas vidas: “[a música] começa a te envolver tanto que você não tem como voltar mais” (E3); “[...] eu não consigo imaginar viver sem música. Não ‘tô’ falando isso demagogicamente não, porque é

bonito não. Mesmo que eu não fosse musicista, se eu fosse de outra área, eu não saberia viver sem música” (P3) e “[...] [a música] acaba te contagiando” (P3).

[...] quando a coisa começa a funcionar bem, você já não precisa mais que “puxem suas orelhas” pra você estudar. “Isso é legal” [...] os amiguinhos também tocam [...] começa a mudar radicalmente, começa a fazer curso. Depois sim, depois você começa a tomar gosto pela coisa e acabou virando o caminho profissional (P1).

[...] [anos depois] Quando a gente mudou de cidade, [...] meu pai trabalhando, ele descobriu [...], foi trabalhar numa escola de música. Aí como a gente não conhecia outros lugares e ‘tava’ procurando uma escola [...] e ela [mãe] não perdeu tempo. E lá a diretora da escola [...] começou a me fazer ver música de uma forma um pouco mais light e diferente. [...] Ela era exigente, gostava das coisas bem feitas, mas ela também gostava, amava música, até hoje. Tinha aquela coisa assim “boa” dentro dela. Aí ela foi me “vacinando” e aí, a partir de então com o tempo eu comecei a gostar mesmo da música [...] (E4).

Quem é músico profissional acho que não sabe o momento certo que a coisa mudou, a coisa virou, começou a se envolver tanto que você não tem como voltar mais [...] A gente não pensa em ser profissional, ganhar muito dinheiro e ficar rico. Depois você fica consciente que sua vida é aquilo ali (E1).

Desta forma, a partir dos resultados apresentados pelos participantes, nesta subcategoria, pode-se compreender o que foi postulado por Schopenhauer, identificando a música como uma das artes a impulsionar o sujeito a devir sobre suas questões individuais. O sujeito aparece aí não apenas desejado, como objeto, sendo não mais a extensão de um Outro, mas um sujeito traçado pela experiência constituinte como sujeito único.

[...] Schopenhauer postula a música como uma linguagem universal anterior a toda outra linguagem, plástica ou verbal. Todas as manifestações artísticas possuem o dom de momentaneamente liberar o ser humano do individual, do querer, do desejar, que lhe é inato por também ser um ente causado pela vontade (apud LOPES, 2006, p. 75).

Sekeff (2005) também apresenta a compreensão que outros artistas têm de realização e autonomia do sujeito em âmbito de escolha na atuação com música. Identificando “o produto musical como alteridade (lição de Proust) e autonomia (lição de Valery), e a criação musical como um processo de autorrealização [...]” (SEKEFF, 2005, p. 135).

Prosseguindo na premissa schopenhaueriana, a música ainda apresenta um caráter diferenciado, quando comparado às demais formas artísticas, devido a sua antecedente presença na constituição humana, precedente ainda, no que se refere à linguagem.

Mas esse dom [de desejar] pertence muito mais à música que às outras formas de arte. Neste estado de liberdade do desejar, de submissa

passividade, a obra é quem olha e penetra o espectador. Esta invasão, este sentimento oceânico, ao qual benignamente acedemos possui o dom de revelar não apenas o que seria a fonte de todo existir, como sua real intensidade (apud LOPES, 2006, p. 75).

Para além de uma leitura filosófica, e retornando à perspectiva psicanalítica que é eixo desta pesquisa, importa retomar as contribuições de Birman (2008) na compreensão das relações da sublimação, criatividade, constituição subjetiva do sujeito na relação com o Outro:

Por intermédio da repetição, como no jogo infantil com o carretel (Freud, [1920] 1981), a pulsão de vida busca ligar a pulsão de morte ao registro dos objetos, a fim de impedir que esta mantenha seu potencial de desintrincação e desligamento. É a ligação psíquica que assim se promove pela sublimação. Nesse contexto, a figura do infante simboliza a perda e a separação da figura materna no processo do desmame, já que, pela criação de um novo objeto, inventa ativamente um jogo que ele permite sair da passividade presente na experiência do abandono. Em outras palavras, do abandono à separação efetiva, o infante transforma de maneira criativa a perda materna num jogo ou brincadeira, em que passa a dar as cartas e fazer suas apostas (BIRMAN, 2008, p. 24).

Este ponto citado acima pode ser relacionado à fala de outro participante:

Foi acontecendo com o tempo. No começo eu não tinha muito interesse, mas quando eu comecei a perceber que eu poderia me expressar através da minha música, quando eu podia ser algo mais do que eu era, eu comecei a me dedicar de verdade ao estudo, pra música em si (E2).

“Quando eu podia ser mais do que eu era” (E2). Pode-se arriscar, aqui, a dizer que essa fala permite destacar o fato de que em psicanálise não se trabalha com a ideia de que o sujeito tem ‘consciência’ de suas escolhas e dos movimentos que lhe permitem se separar da ligação primordial com o Outro. Como apontam Sadala e Martinho (2011, p. 253): “[...] esse sujeito não tem nada em comum com a consciência ou com o que seria ali completado, a tal ponto que Lacan constrói o desejo como esse sujeito mesmo que transporta a cadeia significante”.

As autoras seguem explicando que: “O que marca a inscrição do sujeito na estrutura culmina, para Lacan, no matema  $S(A)$ . É o significante do Outro barrado, ponto culminante com que tenta responder à dificuldade de forjar um significante que responda a esse sujeito incontável” (SADALA; MARTINHO, 2011, p. 253). Nem o sujeito, nem o Outro serão nunca completos, nem se completarão. Para além de toda relação possível, para a psicanálise há sempre um resto não simbolizável, não possível de ser coberto pelo imaginário ou pelo simbólico, do que decorre o campo do real:

O real como impossível não faz parte do conceito linguístico de estrutura. Para os estruturalistas o conceito de estrutura está ligado à ideia de

totalidade. Para a psicanálise, o real tem como estatuto o impossível e se inscreve na estrutura sob a forma de furo no imaginário e falta no simbólico (SADALA; MARTINHO, 2011, p. 253).

Entra-se, aí, no campo do gozo, teorizado no terceiro momento da obra de Lacan e que, como enfatizam Sadala e Martinho (2011), não exclui o que se considera como campo do significante e do objeto *a*, mais destacados no primeiro e segundo momentos de sua obra. Ainda que não seja possível - tanto pelo tempo, como pela ainda incipiente leitura deste tema – avançar nesta discussão, alguns pontos se mostram essenciais na compreensão da relação da música com as questões subjetivas, foco desta pesquisa. Assim, cumpre-se citar novamente Sadala e Martinho (2001) quando dizem que o “[...] real, ultrapassa os limites do significante e enuncia a *ex-sistência*, o não cessa de não se escrever, o real da estrutura; ele é da ordem da invenção [...]” (SADALA; MARTINHO, 2011, p. 254).

O que é produzido, neste caso, não se coloca mais como uma metáfora “[...] que contém uma mensagem vinda do Outro, da outra cena, do inconsciente” (SADALA; MARTINHO, 2011, p. 254). Se ligarmos à música, esta pode ser pensada como uma produção que surge desse ponto a partir do qual não se trata de interpretar, mas sim de vê-la como uma saída do sujeito em seu processo de estruturação. Assim, ainda que a música transmita mensagens, como produto do processo de constituição subjetiva, ela resulta como “[...] aquilo que não diz nada para ninguém, não é uma mensagem cifrada a qual pode ser dissolvida graças à interpretação”, ficando mais como uma produção que aponta para o “[...] irreduzível da estrutura” (SADALA; MARTINHO, 2011, p. 254).

Este aspecto reaparece em outras falas discutidas com relação ao lugar da música na vida de cada sujeito e na relação da música com os afetos, pois que é comum a referência a sentimentos que se aproximam do chamado ‘sentimento oceânico’ discutido anteriormente. Como é identificado na seguinte fala,

[...] Um filme de terror sem música não tem terror, não sente medo. realmente a música desperta. ela desperta afetos. e os afetos são todos os sentimentos que envolvem, que fazem parte do ser humano. Desde o amor, o altruísta, aquele amor altruísta, desde o amor de mãe, ou até a o ódio, a raiva, o medo, pra os transtornos, pela loucura. Todas essas coisas acabam influenciando a maneira de eu cantar, tocar, gostar com o instrumento realmente pra excitar um despertar esse lado ‘nosso’ (P3).

### 4.1.3 O lugar da música na vida de cada um

O envolvimento com a música e o que interpretam da importância desta em suas vidas também aparece na fala dos participantes, sendo que algumas apontam que este lugar se equivale ao que representam as necessidades naturais da vida: “[...] ela [a música] faz parte, como faz parte as minhas atividades do dia a dia, seja as necessidades como alimentação [...] seja as que não são emergentes como essa” (P3). Compreende-se tal premissa também na fala do seguinte participante,

A música ela assim como a existência de outras manifestações que o nosso corpo faz, seja a dança, seja a poesia, a arte, ela faz parte desse universo humano. é o que eu acho. A música... é uma... [...] eu não consigo imaginar viver sem música [...]. Mesmo que eu não fosse musicista, se eu fosse de outra área, eu não saberia viver sem música [...] (P3).

Sobre o lugar que a música tem em sua vida, o entrevistado E1, por exemplo, responde que, “[...] não dá pra viver sem música. No dia a dia, eu só penso em música” (E1). E o estudante 3 relata como a música teve, e tem ainda, lugar fundamental em sua vida:

[...] nas decisões em que faculdade fazer, e fazer psicologia e casar. E a música falava mais alto. Eu fui e fiz o vestibular pra música. Contra a vontade de alguns. Familiares: ‘ah, não dá dinheiro’ [...]. Mas, a música [...] fala muito mais forte que esta questão teórica. Minha vida em geral. Então pra mim é muito importante. Ela sempre tá vencendo até hoje (E3).

A música para alguns dos participantes chega a ser confundida com o que o músico mesmo é como sujeito: “Vai chegando um momento que você e a música ‘é’ um ser só” (P3). A música apresenta-se, portanto, como fundamental em suas vidas. O que também pode ser visto novamente na fala do entrevistado E2:

Eu entendo que a música é uma coisa muito importante pra mim. Não é só um Hobby [...] Pra mim, História [que é o curso de graduação que o entrevistado faz] é um hobby. Quando eu falo isso com as pessoas elas ficam impressionadas: “mas você já está há tanto tempo fazendo História”. Mas, é um Hobby. *Música é que eu tenho de verdade* (E2 - grifo nosso)

E ainda,

É o que me ajuda a crescer. É o que me ajuda a continuar seguindo. A música posso dizer que foi um passo importante na vida. Eu tava meio ocioso, não tinha muita coisa pra fazer. E eu acabaria fazendo bobagem se não tivesse música. Então, vamos dizer assim, ela é meu degrau [na vida] pra subir (E2).

Mesmo em entrevistados que relataram uma relação mais pragmática com a música, dizendo ter uma relação apenas profissional com esta, em outros momentos da entrevista descrevem o efeito que a música causa:

A música tem uma característica legal e muito poderosa de pegar as pessoas e transformar as pessoas. Porque ela te possibilita fazer e tocar [...] isso aumenta a autoestima das pessoas. 'Poxa sou capaz de fazer uma coisa, que não é muito fácil'. Então isso ajuda. Humaniza porque quando você começa a tocar você entra num universo que é maravilhoso. Porque você começa a estudar a história da música, a história da humanidade, a história dos instrumentos. [...] porque a música está ligada nas artes num modo total, nas épocas todas, você começa a viajar e você começa a ter que estudar [...] e vai se expandindo (P2).

Identifica-se, ainda, que a partir dos relatos dos participantes ocorreram modificações no convívio social e na vivência pessoal a partir da relação destes com esta arte, tais como estão nos seguintes relatos: “[...] o jeito que eu sou com as pessoas, o convívio [...] é muito devido ao que a música me ensinou” [E2], “[...] até questão de entender as pessoas, as diferenças” (E2), e também, “[...] eu acho que a música me ajudou em tudo [...] você tem que saber [desenvolver] uma conversa, hora de ouvir e a hora de falar” (E1).

Identificando tais resultados obtidos e percebendo nos relatos, compreende-se além do caráter não universal da música, dito por Seeger (2008), como “[...] a música de uma pessoa pode ser o ruído de outra” (SEEGER, 2008, p. 239).

Assim, um participante considerou possível diferença de contextos de um executante, artista, em detrimento de determinados ouvintes. Desta forma, ainda que haja diferentes interpretações em uma mesma obra é possível compreender que a cultura e os aspectos humanos nas diferentes civilizações influem ao considerar identificações para tais formas de arte. Considerando, assim, os aspectos pessoais, identificados nos sujeitos a partir de sua cultura, conteúdo pessoal, vivências, como segue o relato:

Aí vai entrar essa conexão que em algum lugar tem um efeito de que o autor, o compositor com aquelas notas e tal. Mas, de repente no contexto do ouvinte, já é outro. A cultura desse ouvinte já é outro. Então nesse caminho pode ser, que esse ouvinte tenha uma relação com essa harmonia de uma forma diferente [...](E3).

Desta forma, a música apresenta questões pessoais, advindas das experiências e conteúdos dos sujeitos, oportunizando modificações pessoais, mostrando que os ritmos e melodias desagradáveis para alguns, podem, para outros ser considerados um deleite, como exemplificado nas seguintes falas:

[...] eu tinha uma música que eu achava linda, fala sobre flores e tal, e eu sempre pensei em cantar ela um dueto [...] eu comecei a estudar em casa, meu pai um dia falou assim: nossa, não sei por que essa música me traz tristeza. E aquilo no contexto era mais pra o lado romântico, mais calmo, não era romântico entre homem e mulher, era um romance da estação e tal. E fui descobrir depois, que era porque tinha um dvd, que o musical lá da 'a

carne é fraca', a música que eles colocaram, não tinha nada a ver com a 'carne' [pecado], mas a música pra ele, como ele assistiu, teve uma conotação de tristeza, embora não fosse. É pessoal. Então, sempre tem a carga pessoal (E3).

#### 4.1.4 Música e afetos

Os relatos apresentam uma relação íntima da música com a possibilidade dos participantes compreenderem a presença de questões emocionais em suas experiências.

Os participantes relatam emoções, sentimentos e situações que os fizeram sentir como a música os afeta. Dois relatos apontam para o fato da música produzir este efeito, atingindo o sujeito, sem que este mesmo possa definir como isto ocorre: “[...] a música [...] consegue penetrar no ser humano, sem que o próprio ser humano tenha consciência disso” (E3), “[...] às vezes você ‘tá’ assistindo um filme, ou você ‘tá num’ concerto, ou você ‘tá num’ musical e aí, sem motivo, de repente os pelos levantam, ultrapassam assim” (P3), “[...] A música penetra um pouquinho mais na alma [se comparado com as outras artes]” (E3).

Em uma das entrevistas o sujeito relata sentir um efeito inclusive, terapêutico da música:

[...] já teve horas do remédio não fazer efeito. Não fazia efeito. A dor de cabeça não passar, a dor de estômago não passar [...]. Eu comecei a cantar e com o tempo eu acabei relaxando e peguei no sono. Dormi. Realmente me acalmou e a dor realmente passou (E3).

Este entrevistado relata ter buscado explicação científica para tal efeito e diz que, “[...] a música é mais forte que a dor. E a dor e a música ocupam o mesmo espaço no cérebro” (E3).

Outro relato fala desse efeito terapêutico, porém ligado às próprias vivências emocionais, tendo a música um efeito tranquilizador frente a momentos, como ansiedade, ‘desespero’: “[...] Me senti tão envolvido naquilo que eu ‘tava’ tocando, que eu não senti mais desesperado [...] me sentia [...] tocando outro sentimento, uma coisa nova” (E2).

E ainda, outro entrevistado declara ter sentido esse tipo de efeito: “[...] um momento de paz que eu ouvia alguma coisa que acalmava o meu ser [...] a música me ajudou demais a trabalhar o momento [...]. Trabalhar com ‘seus’ limites” (P3).

Pode-se pensar, a partir destes relatos, no efeito de tranquilidade e paz que muitos apontam, como ligado a uma forma de saída frente às angústias da vida, seja nas relações com os outros, seja em relação a si mesmo, ou seja, ligada a algo que representa a ilusão e fantasia da possibilidade de existência de uma tranquilidade plena:

A música pode ser então uma alternativa frente ao desamparo a que somos lançados, pode ser uma prazerosa possibilidade de "gritar" o que há de humano e de pertencente à origem, como um passeio que retorna ao real do sujeito, o que não se produz sem consequências. A palavra barra o que na música pode ser assumido e denunciado. Na relação com a música sentimos uma forma evocada de sincronia absoluta e plena, assim como a experimentada de forma alienante nos primórdios do advir do sujeito. As sonoridades musicalmente ouvidas não precisam de decodificação, nem mesmo podem ser traduzidas, pois não há palavras que as represente. Assim sendo, são reconhecidas de forma sincrônica, sem fazer parte da cadeia significante montada pelo aparato simbólico, acessando de forma direta o registro do Real. Emprestar voz para que grite o desejo de reencontro, barrado pelo recalque imposto pela interveniência do simbólico, é talvez uma importante função da música e um motivo do prazer experimentado nela (PARAVIDINI; NEVES; FERREIRA, 2013).

As autoras lembram ainda Lacan, em sua afirmação: "a sublimação eleva o objeto à dignidade da Coisa" (LACAN apud PARAVIDINI; NEVES; FERREIRA, 2013) e explicam que "Pela música, a Coisa, a eterna tentativa humana de reencontrar o objeto mítico da completude, o perdido e irrecuperável gozo, pode ser anunciada. Continua inatingível, mas marca presença, ganha significância; é a dignidade da Coisa" (PARAVIDINI; NEVES; FERREIRA, 2013). E, as mesmas autoras lançam a possibilidade de que "A garantia de retorno da 'presença' subentendida na música é confortante, é apaziguadora da tensão despertada pela ausência" (PARAVIDINI; NEVES; FERREIRA, 2013).

Essa relação direta entre a música e as emoções e afetos também é tida pelos sujeitos entrevistados como importante no que se refere a sua performance como músicos, o que fica claro nas seguintes falas:

[...] Se a cabeça não tiver boa, a música também não 'tá' boa. Essa ligação é inevitável. Porque é sentimento. As notas saem aqui do dedo, mas 'tá' tudo dentro da cabeça. [...] o que você sente acaba saindo pelo seu instrumento também (E1).

Também tem-se o seguinte relato: "[...] o sentimento é que faz diferença. Não é a técnica não [...]. Todo mundo faz a mesma frase, só que um ali vai se sobressair na frase, porque conseguiu colocar sentimento" (P2). E, "[...] sempre tem a carga pessoal" (P1).

Um dos entrevistados relata de forma mais clara sua percepção sobre a relação da música com os afetos:

[...] a música desperta afetos. E os afetos são todos os sentimentos que envolvem, que fazem parte do ser humano [...]. Desde o amor, o altruísta, aquele amor altruísta, desde o amor de mãe, ou até a o ódio, a raiva, o medo, pra os transtornos, pela loucura. Todas essas coisas acabam influenciando a maneira de eu cantar, tocar, gostar com o instrumento realmente pra excitar um despertar esse lado 'nosso'. Então por isso que a música tem um afeto (P3).

Identificando tais relatos, pode-se compreender o conceito de sublimação, dito por Freud. De acordo com este autor, se não houver leis e normas em uma sociedade não haveria civilização e tão pouco, a sublimação, já que, a partir da liberdade plena, as expressões seriam diretas (DAMETO; SANTOS, [2013]). Na compreensão Freudiana do conceito de sublimação pela arte tem-se,

a arte oferece satisfações substitutivas para as mais antigas e mais profundamente sentidas renúncias culturais, e, por esse motivo, ela serve, como nenhuma outra coisa, para reconciliar o homem com os sacrifícios que tem de fazer em benefício da civilização. Por outro lado, as criações da arte elevam seus sentimentos de identificação, de que toda unidade cultural carece tanto, proporcionando uma ocasião para a partilha de experiências emocionais altamente valorizadas. E quando essas criações retratam as realizações de sua cultura específica e lhe trazem à mente os ideais dela de maneira impressiva, contribuem também para sua satisfação narcísica (FREUD, 1930, apud DAMETO; SANTOS, [2013]).

Os relatos mencionam os afetos despertados através da música, como “amor, altruísmo, ódio, raiva” (P3), o que permite compreender a música, como arte, a fim de possibilitar a expressão de tais afetos, emoções, sentimentos, provocando este “lado” do ser humano, que influem, inclusive, em suas performances. Tal maneira de expressar-se, como ocorre no processo sublimatório dito por Freud, é o que difere o que caracteriza uma apresentação com qualidade. Como é visto no relato,

Se eu tocar a música do jeito que ela veio escrita, outro também toca. Exatamente o que tá escrito, e provavelmente, nunca vai tocar igual. Cada um vai dar sempre uma interpretação. Mas o que vai mudar de um músico que sabe o que tá fazendo, um músico comprometido com a arte, é assim um comprometimento que ele tem com aquilo. Quando ele transcende tudo que tá escrito ali ele passa a dar um caráter e um significado novo (P3).

De acordo com Castro (2009), ocorre uma subversão na escuta da música, proporcionando a definição de que em um dado momento a música é que escuta o sujeito, sendo compreendido e “escutado por ela. Ele se dá conta de que a música é capaz de ouvir o que está silencioso neste estranho que é o sujeito do inconsciente” (CASTRO, 2009, p. 121).

Paravidini, Neves e Ferreira (2013) apontam a relação da música com os afetos:

A música nos comove e também por ela podemos comover. O elemento sonoro, constante por estar presente de forma anterior e posterior ao próprio sujeito, através das melodias e dos ritmos, denuncia nossos desejos e permite que surjam outras emoções. Com a arte musical podemos suspender parte do recalque, na medida certa para falar do desejo sem chegar ao desconforto, suportando o vazio e fazendo algo com ele (PARAVIDINI; NEVES; FERREIRA, 2013).

Assim, entende-se na fala do participante que a música pode ir além do que a significação da fala propõe, expondo a relação de escuta mencionada por Castro (2009): “[...] a música alcança o que a palavra não alcança” (P3).

E ainda, a partir da fala de um participante que traduz o ato de executar uma peça como “[...] um pedaço de sentimento que você coloca num instrumento” (E2). Este “pedaço de sentimento” relaciona-se a forma como a música pode evidenciar o que já está presente no sujeito que a executa, de acordo com a lógica de Castro (2009).

No processo de formação dos sujeitos, compreende-se, segundo Didier-Weill (1999), a música como possibilidade de relação com o outro, oportunizando a compreensão de que os afetos emitidos ao Outro (primordial) ocorrem a partir desta arte.

Outro relato expõe a relação entre música e o alcance que esta arte tem para cada pessoa. Como expõe a seguinte fala: “[...] tem alguma coisa, um sentimento que rola, que faz com que você goste de uma mesma música que eu [...] e que ‘fulano’ detesta. Tem alguma coisa mágica que é transcendental, que não tem como explicar” (P2).

Compreendendo, portanto, o caráter pessoal como possibilidade de ser afetado por determinada música. O que pode não ocorrer da mesma forma com outros sujeitos, ainda que tenham contato com a mesma obra.

O que, portanto, compreende-se na ideia de Giannattasio (apud BARBEITAS, 2007), expondo que toda cultura apresenta manifestações artísticas, sendo característica do comportamento humano. E ainda, como Seeger (2008) expõe que o gosto musical de fato difere entre as pessoas, ainda que identificado uma mesma obra.

Ao mesmo tempo, percebe-se questões, a partir de dois relatos, referentes a recordações de momentos vivenciados em que a música é essencial para rememorar situações importantes. Como relatam, “[...] Música é um negócio muito louco para guardar momento” [E1], “[...] Quando toca uma determinada música eu me lembro perfeitamente de quando eu era guri” [P1].

Estas falas, permitem a análise de tais resultados, a partir do que expõe Antelo (2008), compreendendo que a música tem um caráter de rememoração, um “toque a memória”, segundo Freud, permitindo relacionar música à fantasia.

#### 4.2 MÚSICA COMO PROFISSÃO

Além de toda importância e valor da música na vida dos sujeitos entrevistados, a música tem também, ao menos para parte destes, o lugar de profissão, de trabalho. E sob este aspecto algumas características importantes podem ser destacadas em seus relatos que demonstra que, ainda que se mantenha o prazer nesta situação, a relação de trabalho e o fato da música se tornar um meio de vida possibilita uma relação diferente:

Porque viver de música, você tem que abrir o leque, você tem que dar aula, pra educação infantil, fazer estudo, às vezes trabalhar em lojas de música, às vezes tocar na noite, coisas que você não gosta. Você tem que ter uma mente aberta. É música, “tô” dentro, não importa se vai ser o forró, casamento, bar. Você tem que trabalhar, tem que ter essa mente aberta. Fazer tudo. No final é viver de música (E1).

Este mesmo entrevistado, porém, aponta que o lugar da música como fonte econômica para a vida não pode ser confundido com a relação artística com a música:

[...] você pensar em ganhar dinheiro ali na música, você começa errado. A gente trabalha com arte, arte não tem preço. [...] Você tem que trabalhar, tem que ter essa mente aberta. Fazer tudo. No final é viver de música. Agora é diferente de querer ser artista, que é outra coisa. Que você trabalha em outra coisa, e consegue manter sua vida trabalhando de outra coisa e investindo o dinheiro naquilo que você acredita, que pode ser sua arte [...] (E1).

Outros participantes também deixam claro como, com relação ao lugar de trabalho, a música traz exigências específicas que se comparam a outras profissões:

O dia a dia de um músico não é fácil. Eu sempre acho que o músico é um atleta, todo dia tem que estudar. Tem uma rotina que é necessária. Exige essa performance, ele precisa de uma performance. Performance, por exemplo no sopro: dedo, embocadura, respiração. Que você perde, se você não estudar, você perde. Se você é pianista o dedo vai ficando duro. Então assim, você precisa de hora de estudos. E é um sacrifício. A vida de um atleta é sacrificante. Acho que a vida do músico também, especialmente a música erudita. E não menosprezando o músico popular. Eu não sei tocar música popular [...] (P3).

[...] quando escolhi música escolhi sabendo que serviria pra mim não mais como entretenimento, e sim como profissão. E aí tive que encarar meu propósito. E [...] eu encaro até hoje. Música pra mim não é essa coisa de “ah, eu faço porque eu gosto”. Não. A partir do momento que eu gosto, que

a música me deixa tranquilo, nada disso. A música é uma profissão como qualquer outra profissão [...] (P2).

Considerando o reconhecimento de profissionais na área da música, a partir de sua atuação acadêmica e profissional, percebe-se que ocorre o processo de confundir-se características pessoais com o trabalho na música, no contexto social. Como relatam, “[...] As pessoas me reconhecem pelo que eu faço” (P2).

Cada um tem uma “vibe”, tem um clima, uma respiração diferente, pra lá e pra cá que faz toda a diferença. Tocar um Jazz, não é todo mundo que sabe tocar Jazz. É difícil. Pra outro que nasceu num berço que ouviu Jazz, que tem uma família, que ouvia. Então assim, tem outra vivência que faz parte. Não é ele e o jazz, é ele e o jazz são a mesma coisa [...]Vai chegando um momento que você e a música é um ser só. Eu percebo que pra uns são mais ainda que outros (P3).

E ainda, “[A música] começa com uma coisa prazerosa [...]. Depois disso acaba sendo também, meio de vida. Você precisa pagar suas contas, e precisa transformar sua habilidade em dinheiro [...]” (P1). Como também, “[...] momentos da gente, tristeza, decepção, que você pensa: ‘ah, acho que vou fazer outra coisa’. Mas, depois: ah, mas será que eu me imagino fazendo outra coisa?” [...] (P3).

A partir dos resultados apresentados, pode-se analisar o que Sekeff (2005) traduz como uma “função poética”, que ausentando-se em outras formas de expressão, identifica-se a linguagem em âmbitos intelectuais, dentre outros, como a estética. O que permite identificar que a música como profissão está relacionada à maneira como o sujeito compreende em seu ofício o que está ausente na linguagem.

Para tanto, de acordo com Martins (2009) é a partir da linguagem que é possível identificar questões inconscientes, permitindo entender o lugar da palavra, sendo representantes da linguagem, em seus signos, significantes, interações sonoras ou não. Assim, entende-se que considerando o conteúdo inconsciente, a linguagem é possível, também, a partir da profissão.

#### 4.3 MÚSICA EM SUAS DIVERSAS ATUAÇÕES

Compreendendo também, a atuação de mercado e divulgação que a música abrange, foi identificado pelos participantes tal prática, como possibilidade de alcance midiático e, portanto, comunicativo aos ouvintes. Depreendendo as demais artes, tendo a música como fundamental para eliciar emoções, sentimentos, a partir de um contexto visual, como o cinema, a fim de que o conteúdo apresentado atinja

seus expectadores. Além disso, a compreensão de que, ainda que trabalhar com música seja uma profissão comum, o envolvimento é com arte, o que, de acordo com os participantes, tem valor particular, referente à própria arte. As falas seguintes relatam o exposto: “[...] Ela [a música] não precisa ter mais imagem” (P2). E também,

O que eu acho que mudou muito é que música se tornou comercial. E isso mudou muito, e isso muda tudo. Então a música é comercializada, ela é vendida. Então muita música é feita para ser vendida. Então, se a música não é vendida ela não é feita, não é valorizada (P3).

Identificando o exposto, é possível perceber que a música nos contextos apresentados pelas falas está em um lugar de falta em detrimento dos aspectos expostos pelo meio visual, como o cinema e, ainda, em sobreposição a imagem, pois a música apresenta-se como suficiente dela mesma. De acordo com Castro (1992, p. 5), “a linguagem torna algo presente na sua ausência”, o que compreende-se a ausência como necessária, a fim de que possa ser representada por algo. Neste caso, aspectos referentes ao cinema, apenas com características visuais, para eliciar medo, como exemplo usado pelo participante, identifica-se na música a possibilidade de representar uma falta, a fim de proporcionar ao expectador, sentimentos e emoções propostos pela sétima arte, o cinema, que, sem a música, apresenta apenas estímulos visuais. Sendo, portanto, uma forma de mediatizar a música, identificando o caráter comercial exposto pelos participantes.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciou-se o presente estudo, buscando-se fatores na música que, de alguma maneira, pudesse ou não identificar sua importância aos sujeitos participantes. No entanto, devido à dificuldade de delimitar e justificar sujeitos para esse fim, pois demandaria um enorme volume de participantes para que fossem significativos os resultados frente a um objetivo tão amplo, optou-se por já partir da premissa de que a música é importante na vida humana, para então, identificar de que forma isso ocorre no processo de formação e desenvolvimento humanos. Tal opção se mostrou acertada ao se verificar na literatura pesquisada nas fases iniciais da pesquisa que este ponto pode mesmo ser superado em função do volume de estudos que demonstram esta importância.

Buscou-se, portanto, compreender o lugar subjetivo da música para músicos profissionais e estudantes de música e qual a importância dada a esta arte por esses sujeitos em suas vidas. A partir dos objetivos identificados, referentes a investigar questões que envolvam a subjetividade humana e aos efeitos que a música pode ter nos sujeitos e, ainda, entendendo a escolha da música como meio de estudo e profissão, este trabalho foi estruturado, com os conceitos e teóricos da Psicanálise.

Para a realização desta pesquisa, o campo de estudo foi definido, a partir da necessidade de estabelecer uma neutralidade de conteúdo referente aos estilos musicais. O estudo da música perpassa por estilos musicais diversos. Neste trabalho, buscou-se identificar o efeito da música independente do contexto, dos estilos ou preferências. Desta forma, a Faculdade de Música foi o campo escolhido, pois apresenta o estudo teórico, prático e performático independente de preferências pessoais, estilos e lugares de apresentações.

No campo da Psicologia, o tema Música ou mesmo Arte, sendo este último mais amplo, é pouco abordado como material de pesquisa. Temas referentes ao contexto hospitalar expõem maiores produções e pesquisas, relacionados especialmente a relação de modificações em aspectos biológicos, a partir da atuação com atividades referentes à música.

Pouco se tem de estudos de Psicanálise a respeito da música. A arte é estudada por Freud desde a criação de conceitos iniciais, como os complexos, a partir das

tragédias gregas. Lacan expõe questões literárias de dramaturgos como Shakespeare em suas elucubrações, mas a música não é identificada como área de interesse de tais teóricos. Buscou-se, então, a leituras de trabalhos, teses e livros, nos quais a música é percebida como objeto de estudo e relacionada a Psicanálise, além de analisar em outros teóricos psicanalistas, a discussão em torno desta arte.

Ainda que encontrados estudos referentes à Psicanálise e música, poucos expõem além do conceito de sublimação como definição única em compreender as obras artísticas, o que desencadeou em certa dificuldade de encontrar trabalhos sobre os demais conceitos psicanalíticos importantes para a análise dos conteúdos apresentados pelos participantes. Todavia, o material teórico encontrado permitiu a discussão das principais questões propostas, podendo-se considerar que os objetivos traçados foram alcançados em sua maior parte.

Não surgindo relatos que permitissem a análise da relação da música com ou sobre o processo de desenvolvimento humano, ou mesmo formação dos sujeitos entrevistados, de maneira mais estrita. Fatores relacionados à música e benefícios desta na cognição foram relatados em terceira pessoa, o que pode significar a não experiência em tais aspectos. Além disso, para perceber tal fim, em âmbito de pesquisa, seria necessário um período cronológico maior para a observação de tais possíveis resultados em sujeitos em desenvolvimento, o que não era a proposta.

Dos resultados alcançados, os participantes apresentaram a relação da música identificando a diferença do contexto em que se está, seja como executantes ou apenas ouvintes.

Pode-se compreender a influência da música na vida dos participantes, a partir da escuta nas entrevistas, percebendo que os relatos apresentaram vivências e práticas ainda realizadas, para lidar com situações em suas vidas. Por exemplo, para alguns participantes, a música apresenta-se como fundamental neste processo, ainda que atualmente esteja em outra configuração para estes. A música estava para estes, como auxílio para decidir algumas situações, lidar com a angústia de determinados fatos em suas vidas. Outras falas identificam o efeito da música no corpo humano, como meio de lidar, inclusive com dores e incômodos físicos, tendo um efeito de interromper tais dores. Além disso, esta arte apresentou-se como possibilidade de inserção em meios e grupos, a partir de performances, como forma

de se inserir no meio profissional, são outros exemplos do que a música representou para estes sujeitos.

Compreendeu-se que a prática profissional é desgastante, como foi dita pelos participantes, devido à cobrança que se tem destes em apresentações, performances, sendo necessário uma rotina constante e diária de estudos e investimento. O que, portanto, pode-se identificar em alguns participantes, uma possível obrigatoriedade em seguir com esta área profissional, devido ao tempo de envolvimento nesta área, a necessidade em responder as demandas sociais, identificados pela pesquisadora a partir das falas.

Em cada fala, pode-se entender as diferenças e semelhanças do efeito da música nos participantes, as oportunidades que a música pode proporcionar em âmbito acadêmico, profissional, social e pessoal. A diversidade de executantes dos instrumentos, a acessibilidade e prontidão em relatarem suas experiências, o acesso a tais profissionais e estudantes foi de inteira importância para a execução deste estudo, possibilitando a pesquisadora o entusiasmo em seguir com as leituras e discussões a respeito desta temática.

No processo de coleta de dados, a Faculdade em questão possibilitou, sem maiores transtornos, a realização da pesquisa. Houve o contato com a direção, sendo de inteira aceitação a prática desta pesquisa no local e com alunos e profissionais vinculados a instituição de ensino.

Desta forma, questões além do que foi previamente pensado e ao que era esperado pela pesquisadora apresentam-se de forma a oportunizar a continuação deste estudo em demais momentos acadêmicos. Algumas ponderações relevantes a respeito do tempo de execução, dificuldades pessoais em realizar leituras nesta temática e discussão de estudos desta proporção foram dificuldades encontradas pela pesquisadora na realização da referente pesquisa. Identificando o tempo como dificuldade, pois alguns aspectos que surgiram nos relatos não pode-se analisar com maior rigor.

Concluiu-se que questões referentes ao processo de desenvolvimento humano, no período da infância, a relevância e influencia da voz ainda que no período gestacional, para o bebê, além da identificação humana entre a música e a dor

podem ser identificadas a posteriori, em demais estudos, pois não foi possível identificá-las nesta pesquisa.

## REFERÊNCIAS

ADAMI, M. Criatividade; criação: um viés sublimatório. **Círculo Psicanalítico da Bahia**. Trad.: Manoel Dourado Bastos. v.7, p. 29-33. 2006. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1519-94792006000100005](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792006000100005)>. Acesso em 13 out, 2015

ADORNO, T. **Fragmento sobre música e linguagem**. Trad. Manoel Dourado Bastos. v. 31, n. 2, p. 167-171, 2008. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31732008000200010&lang=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732008000200010&lang=pt)>. Acesso em 06 abril, 2015.

ALBUQUERQUE, C. **O eterno verão do reggae**. Rio de Janeiro: 34. 1997.

ALMEIDA, E.O.S. **A música evangélica do movimento pentecostal em Goiânia como fenômeno contemporâneo**. 2010. 133 f. Dissertação (Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas) – Universidade Federal de Goiás, Goiás, 2010.

ALVES, Z.M.M.B., SILVA, M.H.G.F.D. da. **Análise qualitativa de dados de entrevista: uma proposta**. n.2. 1992. USP. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-863X1992000200007&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-863X1992000200007&script=sci_arttext)>. Acesso em 17 out, 2015.

ANTELO, M. **Psicanálise e Música**. Salvador, v. 9, n. 9, p. 91-93, out. 2008. Disponível em <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/cogito/v9/n9a20.pdf>>. Acesso em 14 março, 2015.

BARBEITAS, F. **A música habita a linguagem: Teoria da música e noção de musicalidade na poesia**. 2007. 201f. Tese (Doutorado em Estudos Literários/Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

BARCELLOS, G. Jung, junguianos e arte: uma breve apreciação. **Pro-posições**. v.15. n.1. p. 30-31. 2004. Disponível em <<http://www.proposicoes.fe.unicamp.br/proposicoes/textos/43-dossie-barcellosg.pdf>>. Acesso em 13 out, 2015.

BIRMAN, J. **Criatividade e sublimação em Psicanálise**. v. 20. n.1. p.13. 2008. Rio de Janeiro. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/01.pdf>>. Acesso em 16 out, 2015.

BONI, V., QUARESMA, J. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. **Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC**. Universidade Federal de Santa Catarina. v. 2. n.1. p. 71. 2005. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/emtese/article/view/18027/16976>>. Acesso em 17 out, 2015.

BRASIL. Conselho Nacional de Saúde (CONEP). **Resolução nº 196 de 10 de outubro de 1996**. Presidente do Conselho Nacional de Saúde, Adib D. Janete. Disponível em <[http://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/cns/2013/res0466\\_12\\_12\\_2012.html](http://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/cns/2013/res0466_12_12_2012.html)>. Acesso em 15 set, 2015.

BRASIL. **Código De Ética Profissional do Psicólogo**. Art. 16. p.14. Conselho Federal de Psicologia. Emenda CFP, nº010/05. Lei no 5.766, de 20 de dezembro de 1971. Decisão em 21 de junho de 2005.

CAMPOS, L. M. A música e os músicos como problema sociológico. **Revista Crítica de Ciências Sociais**. v. 40, n. 78, p. 71-94. 2007. Disponível em <<https://rccs.revues.org/756>>. Acesso em 20 set, 2015.

CASTRO, B.P. de. **Entre a música e o mito**: a trágica voz de Dionísio um percurso pelas invocações de Alain Didier-Weill. *Psicanálise e Barroco*. v.7. n.1. p.121. 2009. Juiz de Fora. Minas Gerais. Disponível em <[psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revistas/13/P&Brev13Castro.pdf](http://psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revistas/13/P&Brev13Castro.pdf)>. Acesso em 16 out, 2015.

CASTRO, E.M. **Psicanálise e Linguagem**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.

CECCARELLI, P.R. **O estrato pulsional do sentimento religioso**. *Labore: Laboratório de Estudos Contemporâneos*. v.11. n.1. 2012. Disponível em <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/2988/2135>>. Acesso em 20 out, 2015.

CUNHA, O.M.G. da. **Fazendo a “coisa certa”**: reggae, rastas e pentecostais em Salvador. 1991. Rio de Janeiro. Disponível em <[http://www.anpocs.org.br/porta/publicacoes/rbcs\\_00\\_23/rbcs23\\_09.htm](http://www.anpocs.org.br/porta/publicacoes/rbcs_00_23/rbcs23_09.htm)>. Acesso em 15 out, 2015.

DAMETO, L., SANTOS, Esp. J. W. Sublimação na Música - aspectos artísticos e psicanálise. **Revista Eletrônica Científica**. *Psicologia*. FAF- Garça. [2013]. Disponível em <[http://faef.revista.inf.br/imagens\\_arquivos/arquivos\\_destaque/cgWLV0gdYNPDpkt\\_2014-4-16-1-7-37.pdf](http://faef.revista.inf.br/imagens_arquivos/arquivos_destaque/cgWLV0gdYNPDpkt_2014-4-16-1-7-37.pdf)>. Acesso em 13 out, 2015.

DAYRELL, J. **O rap e o funk na socialização da juventude**. *Educação e Pesquisa*. v. 28. n.1. p.114-115; 125-126. 2002. São Paulo. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/%0D/ep/v28n1/11660.pdf>>. Acesso em 14 out, 2015.

DIDIER-WEILL, A. **Invocações**: Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.

DIDIER-WEILL, A. **Nota azul**: Freud, Lacan e a arte. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa. 1997b.

DIDIER-WEILL, A. **Os três tempos da lei: o mandamento siderante, a injunção do supereu e a invocação musical.** Trad.: A. M. Alencar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1997a.

DUERKER, C.I.L., RODRIGUES, A.L. **Cinema e Psicanálise. História, gênero e sexualidade.** São Paulo: nVersos . 2014.

FIGUEIREDO, D.S., FEITOZA, R.C., CARVALHO, M.J.C. A Arte como Elemento de Sublimação das Pulsões. **Revista de Psicologia.** v.15. n.23. p. 53-54. 2012. Disponível em <<http://pgsskroton.com.br/seer/index.php/renc/article/view/2467/2364>>. Acesso em 13 out, 2015.

FREUD, S. **A História do movimento psicanalítico, artigos sobre Metapsicologia e outros trabalhos.** 2. ed. Rio de Janeiro: Imago. 1915.

FREUD, S. **O Mal-Estar na Civilização.** In: Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. v. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1930.

FREUD, S. **Primeiras Publicações Psicanalítica.** 2. ed. Rio de Janeiro: Imago. 1895.

FREUD, S. **Três Ensaios sobre a sexualidade.** In: Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. 3. ed. VII. Rio de Janeiro: IMAGO. 1905.

GALLO, I.C.D. **PUNK: cultura e arte.** Belo Horizonte. MG. v. 24, n. 40, p. 751-753. 2008. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-87752008000200024&script=sci\\_arttext&tlng=es](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-87752008000200024&script=sci_arttext&tlng=es)>. Acesso em 14 out, 2015.

GARCIA-ROZA, L.A. **Freud e o inconsciente.** 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar LTDA. 1987.

GIL, A.C. **Métodos e técnicas de pesquisa social.** 5. ed. São Paulo: Atlas. 1999.

Gil, A.C. **Como elaborar projetos de pesquisa.** 4. ed. São Paulo: Atlas. 2002.

GROUT, D.J., PALISCA C.V. **História da Música Ocidental.** Departamento de Ciências Musicais da Universidade de Nova Lisboa. Lisboa: Gradiva. 1994.

GUMES, N.V.C. **Música: marcas sonoras juvenis.** Comunicação e Cultura de Minorias, IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. n.14. p. 8. 2004. Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. BA. Disponível em <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/154695334944210728619242571716276375905.pdf>>. Acesso em 14 out, 2015.

HEERDT, M.L., LEONEL, V. **Metodologia Científica e da Pesquisa.** 5. ed. Santa Catarina: Palhoça. 2007.

JORGE, M.A.C. **Fundamentos da Psicanálise, de Freud a Lacan.** 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar. 2008.

KANT, I. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Ed 2. Trad. Valerio Rohden: António Marques. Rio de Janeiro: Forence. 1995.

KLAUTAU, P., FERREIRA, F.P., SOUZA O. **Dos limites do interpretável à valorização do vivido na clínica psicanalítica**. v. 12, n.22. 2008. São Paulo. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1415-11382008000100005](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-11382008000100005)>. Acesso em 21 out, 2015.

KUSNETZOFF, J.C. **Introdução à Psicopatologia Psicanalítica**. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1983.

LACAN, J. **As formações do Inconsciente**: seminário 10. Pernambuco.1958. Disponível em: <<http://www.traco-freudiano.org/tra-lacan/formacoes-inconsciente/sem-10-22janeiro1958.pdf>>. Acesso em 20 out, 2015.

LACAN, J. **O eu na teoria de Freud e na técnica da Psicanálise**: seminário 2. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1987.

LACAN, J. **O Seminário 20**: mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1972.

LACAN, J. **O Seminário 7**: A Ética da Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1997.

LACAN, J. **Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise**. O Seminário 11. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1964.

LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.-B. **Vocabulário da Psicanálise**. 64. ed. Psicologia Pedagógica. São Paulo: LTDA. 1986.

LOPES, A.J. **Afinal, que Quer a música?** Estudos de Psicanálise. Rio de Janeiro. n.29, 2006. Disponível em <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ep/n29/n29a11.pdf>>. Acesso em 06 abril, 2015.

MACIEL, F. **BLUES**: Manifestação e inserção social do negro no início do século XX. 2011. v. 8. p.229. Dissertação (Mestrado ) - Universidade Estadual Paulista. São Paulo. Brasil. 2011. Disponível em <[http://www.outrostempos.uema.br/OJS/index.php/outros\\_tempos\\_uema/article/view/61/48](http://www.outrostempos.uema.br/OJS/index.php/outros_tempos_uema/article/view/61/48)>. Acesso em 14 out, 2015.

MARTINS, L.S. **O fazer artístico para a Psicanálise**. 2009, 123f. Dissertação (Mestrado Profissional em Psicanálise, Saúde e Sociedade) - Veiga de Almeida (UVA), Rio de Janeiro, 2009. Disponível em <[http://www.uva.br/mestrado/dissertacoes\\_psicanalise/o\\_fazer\\_artistico\\_para\\_a\\_psic\\_analise\\_pdf.pdf](http://www.uva.br/mestrado/dissertacoes_psicanalise/o_fazer_artistico_para_a_psic_analise_pdf.pdf)> Acesso em 25, abril de 2015.

MARTINELLI, M.L.(org.). **Pesquisa Qualitativa**. Um instigante desafio. Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Identidade- NEPI. São Paulo: Veras. 1999.

MELÃO, C.A. **O discurso da rebeldia**: uma análise de um texto punk. Editora: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. v.6. n.1. p.89. 2010. São Paulo. Disponível em <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>>. Acesso em 15 out, 2015.

MINAYO, M.C.S., DESLANDES, S.F., NETO, O.C., GOMES, R. Pesquisa Social. 20. ed. Rio de Janeiro: Vozes. 2002.

MORAES, R. Análise de conteúdo. **Revista Educação**. v. 22, n. 37, p.12. 1999. Porto Alegre. Disponível em <[http://cliente.argo.com.br/~mgos/analise\\_de\\_conteudo\\_moraes.html](http://cliente.argo.com.br/~mgos/analise_de_conteudo_moraes.html)>. Acesso em 17 out, 2015.

MORAES, J.G.V. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. **Rev. bras. Hist.**, São Paulo. v.20, n.39, p. 203-221. 2000, Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882000000100009&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882000000100009&script=sci_arttext)>. Acesso em 04 abril, 2015.

MUSZCAT, M. **Música e Neurociência**. São Paulo. SP. [1999]. Disponível em <[http://www.neuroclin.com.br/noticias/Dr\\_Mauro\\_Muszkat\\_05.html](http://www.neuroclin.com.br/noticias/Dr_Mauro_Muszkat_05.html)>. Acesso em 15 out, 2015.

NAPOLITANO, M. VILLAÇA, M.M. **Tropicalismo**: As relíquias do Brasil em debate. Revista Brasileira de História. São Paulo. v. 18, n. 35, p. 73-75. 1998. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01881998000100003&script=sci\\_arttext&lng=es#5not](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01881998000100003&script=sci_arttext&lng=es#5not)>. Acesso em 21 out, 2015.

NAPOLITANO, M. **História e Música. História cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica. Coleção História e Reflexões. 2002a.

NAPOLITANO, M. **A História da música brasileira (MPB) dos anos 70**: resistência política e consumo cultural. In: IV Congresso de La Rama latinoamericana de IASPM. 2002b. Cidade do México. A História da música brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. Cidade do México. p. 9-10. Disponível em <[http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia\\_artigos/2napolitano70\\_artigo.pdf](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia_artigos/2napolitano70_artigo.pdf)>. Acesso em 06 abril, 2015.

NAVES, S.C. **Da Bossa Nova à Tropicália**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

PARAVIDINI, J.L.L., NEVES, A.S., FERREIRA, L.M.S. **A música e o vazio**: da constituição do sujeito à sublimação. 2013. In: Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Instituto de Psicologia, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013. Disponível em <[http://www.isepol.com/asephallus/numero\\_16/artigo\\_09.html](http://www.isepol.com/asephallus/numero_16/artigo_09.html)>. Acesso em 12 out, 2015.

PASTORE, J.A.D. **Apresentação, Arte do Inconsciente**. v. 61, n. 2, p.21-22. 2009. São Paulo. Disponível em

<[http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252009000200009](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252009000200009)>. Acesso em 26 abr, 2015.

PINHEIRO, M.S.; MACIEL, F. **BLUES: Manifestação e inserção sociocultural do negro no início do século XX. Outros Tempos** – Dossiê História Atlântica e da Diáspora Africana. v.8, n.12, p.221-238. 2011. Disponível em: <[http://www.outrostempos.uema.br/OJS/index.php/outros\\_tempos\\_uema/article/view File/61/48](http://www.outrostempos.uema.br/OJS/index.php/outros_tempos_uema/article/view/File/61/48)>. Acesso em 20 set, 2015.

PRIOLLI, M. L. M. **Princípios básicos da música para a juventude**. 19. ed. Ver. Atual. Rio de Janeiro: Casa Oliveira de Músicas LTDA. 1996.

RIVERA, T. **Arte e Psicanálise**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2005.

SEGGER, A. **Etnografia da Música**. Cadernos de campo. São Paulo: Ethnomusicology : an Introduction. Trad.: Giovanni Cirino. 2008.

SEKEFF, M.L. **Da música: seus usos e recursos**. São Paulo: Unesp. 2002.

SEKEFF, M.L. **Música e Psicanálise**. 15º Congresso ANAPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. São Paulo. 2005. Disponível em <[http://www4.unirio.br/mpb/textos/AnaisANPPOM/anppom%202005/sessao23/maria\\_de\\_lourdes\\_sekeff.pdf](http://www4.unirio.br/mpb/textos/AnaisANPPOM/anppom%202005/sessao23/maria_de_lourdes_sekeff.pdf)>. Acesso em 14março, 2015.

SEKEFF, M.L. **Quatro ensaios sobre música e filosofia**. Filosofia, Psicanálise, música: temas e variações. São Paulo: Coruja. 2013. Disponível em <[http://sites.ffclrp.usp.br/napcipem/pdf/quatro\\_ensaios.pdf#page=12](http://sites.ffclrp.usp.br/napcipem/pdf/quatro_ensaios.pdf#page=12)> Acesso em 5 abril, 2015.

SODRÉ, M. **Samba, o dono do corpo**. 2 ed. Rio de Janeiro: MAUAD, 1998.

STAHLSCHMIDT, A.P.M., BEYER, D.E.W. **A canção do desejo**. Da voz materna ao brincar com os sons, a função da música na estrutura psíquica do bebê e sua constituição como sujeito. 2002. 320f. Dissertação (Doutorado). Programa de Pós Graduação em Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

VITECK, C.M. **Punk: anarquia, neotribalismo e consumismo no Rock`n roll**. VII ano, n. 16. 2007. Disponível <<http://ucbweb2.castelobranco.br/webcaf/arquivos/13147/5061/punk.PDF>>. Acesso em 06 abril, 2015.

WINNICOTT, D.W. **O Brincar e a Realidade**. Coleção Psicologia Psicanalítica. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1975. p . 79-80. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/36952660/O-Brincar-e-a-Realidade-D-W-Winnicott-1975#scribd>>. Acesso em 13 out, 2015.

**APÊNDICE – ENTREVISTA**

- 1) Quantos anos de idade?**
- 2) Qual sua relação com a música (trabalho, hobby, carreira, estudo...)?**
- 3) O que é música pra você?**
- 4) Que lugar tem a música em sua vida?**
- 5) Como foi o processo de definição da música como estudo, carreira ou profissão?**
- 6) Como você identifica a importância da música para as pessoas e para a sociedade/cultura?**
- 7) Houve alguma circunstância na sua vida que a música foi fundamental para lidar com tal acontecimento?**
- 8) Quais são os sentimentos e emoções que você têm ao tocar/ouvir uma música?**
- 9) Em algum momento você pensou em desistir na carreira musical/estudos na música e por quê?**
- 10) Se sim, qual(is) fator(es) foi(ram) relevante(s) para prosseguir com os estudos e carreira?**