

PATRÍCIA WAZLAWICK

**QUANDO A MÚSICA ENTRA EM RESSONÂNCIA COM AS EMOÇÕES:
SIGNIFICADOS E SENTIDOS NA NARRATIVA DE JOVENS ESTUDANTES DE
MUSICOTERAPIA**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Psicologia, Curso de Pós-Graduação em Psicologia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Prof^a . Orientadora: Dr^a . Denise de Camargo

**CURITIBA
2004**

PATRÍCIA WAZLAWICK

**QUANDO A MÚSICA ENTRA EM RESSONÂNCIA COM AS EMOÇÕES:
SIGNIFICADOS E SENTIDOS NA NARRATIVA DE JOVENS ESTUDANTES DE
MUSICOTERAPIA**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Psicologia, Curso de Pós-Graduação em Psicologia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Prof^a . Orientadora: Dr^a . Denise de Camargo

**CURITIBA
2004**

TERMO DE APROVAÇÃO

PATRÍCIA WAZLAWICK

QUANDO A MÚSICA ENTRA EM RESSONÂNCIA COM AS EMOÇÕES:
OS SIGNIFICADOS E SENTIDOS NA NARRATIVA DE JOVENS ESTUDANTES
DE MUSICOTERAPIA

Prof^a . Dr^a . Denise de Camargo (UFPR)

Prof^a . Dr^a . Yara L. M. Bulgacov (UFPR)

Prof^a . Dr^a . Kátia Maheirie (UFSC)

*"... Tudo o que se passa em uma vida é também parte dessa mesma vida. Viver é atribuir significado a uma vida; na verdade, o processo de construção de significado pode ser visto como o centro da vida humana".
(Harré e Brockmeier, 2003, p. 530)*

*"As palavras são como as notas musicais: não pertencem a ninguém. São de quem souber alinhavá-las com engenho e arte".
Pablo Neruda*

*Àqueles que são
para mim
simplesmente
Mestres.*

*Denise
Carmen
Claudio
Yara*

*Rudi
Cleusa*

SUMÁRIO

LISTA DE QUADROS.....	viii
RESUMO.....	ix
ABSTRACT.....	x
1 INTRODUÇÃO.....	11
2 REVISÃO DA LITERATURA.....	15
2.1 Definindo Musicoterapia.....	15
2.2 Musicoterapia e linhas teóricas da Psicologia - <i>Duetos?</i>	16
2.3 <i>Modulação</i> : conversa da Musicoterapia com o contexto sócio-cultural.....	31
3 HORIZONTES TEÓRICOS.....	42
3.1 Pressupostos teóricos da concepção da Psicologia Sócio-Histórica sobre a constituição do sujeito.....	42
3.2 Considerações sobre o conceito de emoção.....	49
3.2.1 (Re) unificando emoção e pensamento.....	49
3.2.2 Dimensão afetiva: sentimento como implicação e o significado das emoções.....	54
3.2.3 Significados e sentidos.....	59
3.3 Significação em música.....	64
3.3.1 A construção do significado musical.....	68
3.4 Narrativa.....	71
4 METODOLOGIA.....	74
4.1 Objetivo.....	74
4.2 Jovens participantes.....	75
4.3 Técnica de coleta de dados.....	75
4.4 Procedimentos iniciais.....	77
4.5 Análise e tratamento dos dados.....	78
5 NARRATIVAS SOBRE A HISTÓRIA DE RELAÇÃO COM A MÚSICA.....	80
5.1 Sobre Beto.....	80
5.2 Sobre Jaque.....	94
5.3 Sobre Lia.....	115
6 COMENTÁRIO SOBRE OS DADOS.....	135

6.1 Cultura musical no contexto familiar.....	135
6.2 Infância <i>festiva</i> e <i>feliz</i> vivida com a música.....	139
6.3 Emoção percebida no outro em meio a vivência com a música.....	143
6.4 Trazer a música para perto de si: o aprender a tocar um instrumento musical e o cultivo da dança.....	146
6.5 <i>Pegar influência</i> dos irmãos e amigos.....	149
6.6 <i>Som pesado</i> e muito <i>barulho</i>	151
6.7 Repertório de Canções: Trilha sonora para suas vivências.....	157
6.8 Momentos de <i>metamorfose</i> na Identidade Musical.....	163
6.9 Implicação com músicos e suas atividades musicais.....	167
6.10 Vivência da dimensão afetiva da música.....	169
6.11 Sensibilidade.....	172
6.12 Dança e canto.....	173
6.13 Escolha da atividade musical e opção pela Musicoterapia.....	175
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	179
REFERÊNCIAS.....	184
ANEXOS	

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – Dados sobre os participantes.....	75
--	----

RESUMO

Este trabalho de pesquisa versa sobre uma possível inter-relação entre temáticas da área da Musicoterapia e da Psicologia Sócio-Histórica, na busca de visualizar as histórias de relação que os jovens vivenciam com a música. Neste direcionamento, seu objetivo é estudar os significados e sentidos expressos nas narrativas que os jovens constroem sobre sua história de relação com a música. Foram entrevistados três jovens com idade entre 20 e 23 anos, estudantes do primeiro ano do curso de graduação em Musicoterapia - que o iniciaram em 2004 - da Faculdade de Artes do Paraná, na cidade de Curitiba. Trabalhou-se com a Entrevista Narrativa (Schütze, 1977) focada na Memória Musical e Autobiografia Musical (Ruud, 1998), junto da escuta das músicas significativas trazidas pelos jovens, em cd, fita k-7 ou tocadas e cantadas no momento da entrevista. O foco principal esteve sob as narrativas tecidas pelos participantes acerca das experiências musicais vivenciadas e dos significados e sentidos que elaboram sobre estes eventos e seus contextos, ao longo de suas vidas. Num duplo movimento entre teoria e dados empíricos foram-se construindo as categorias emergentes das próprias narrativas, que permitiram visualizar os momentos da história de relação com a música entremeada aos contextos coletivos e singulares. Percebeu-se que das vivências em situações concretas permeadas pela dimensão afetiva, os jovens encontraram e vivenciaram a utilização viva da música. Situações estas que deram margem para a construção dos significados da mesma, em toda esta trama. Significados estes que são, principalmente, constituídos e construídos pelos sentidos envolvidos as emoções, sentimentos, desejos, vontades, interesses, motivações de sujeitos em constantes relações com o contexto sócio-cultural. Significados/sentidos que demonstram a utilização viva da música e a constante movimentação de sujeitos implicados com a atividade musical, que constituem esta atividade enquanto ela também é constituinte deles.

Palavras-chave: significados e sentidos, implicação, significação musical.

ABSTRACT

This research work is about the possible inter-relation between the themes of the Music Therapy and Social-Historical Psychology areas searching for visualizing histories of the relation the young people have with the music. In this direction, its objective is to study the meanings and senses expressed in the narratives which the young people build up about their history of relation with the music. Three youngsters, with ages between 20 and 23, students of the first year of the Music Therapy graduation course of the Faculdade de Artes do Parana, in Curitiba, were interviewed. The Narrative Interview (Schütze, 1977) focused in the Musical Memory and Musical Autobiography (Ruud, 1998) was worked together with the listening of meaningful musics brought by the youngsters in CD, tapes or played and sung at the moment of the interview. The main focus was under the narratives made up by the participants about the musical experiences they lived and the meanings and senses they elaborate regarding these events and their contexts, along their lives. In a double movement between theory and empirical data the emerging categories of their own narratives, which allowed visualizing the moments of the history of the relation with the music interposed with the singular and collective contexts, were built up. It was perceived that from the living with concrete situations permeated by affective dimension, the youngsters found and lived the living use of the music. Those situations allowed the construction of the meanings of the music, in all this plot. These meanings are, mainly, constituted and constructed by the senses involved by emotions, feelings, desires, wishes, interests and motivations of people in constant relations with the social-cultural context. Meanings/senses show the living use of the music and the constant movement of people implied with the musical activities that make up this activity while it is also made up of them.

Key-words: meaning and senses, implication, musical meaning.

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho de pesquisa, fazendo uma inter-relação entre temáticas da área da Musicoterapia e da Psicologia Sócio-Histórica orientou-se para a investigação da história de relação que os jovens vivenciam com a música.

De modo específico procuramos estudar os significados e sentidos expressos nas narrativas que os jovens constroem sobre sua história de relação com a música. Procurando compreender a história construída pelos jovens, como a música aí se insere, como nascem os significados e sentidos, permeados também pelos aspectos de emoção e sentimento. Como a música se relaciona com a história, como a história se relaciona com a música, enfim, como o som e a música entram em ressonância com os jovens, suas emoções, seus significados, sua história.

A dinâmica entre música, emoções e contextos coletivos e singulares de sujeitos é importante para a área da Musicoterapia. Ao sermos conscientes das músicas que compõe nossas histórias, podemos perceber como nós mesmos vamos compondo e construindo esta história, de que modo o fazemos, assumimos este fazer e assumimo-nos neste fazer. O musicoterapeuta observa isto já que tem, em seu trabalho, a música como mediadora de um processo terapêutico.

Even Ruud (1998) enfatiza que “ao conhecermos o papel da música em algumas de nossas experiências significantes de vida, podemos aumentar nossa sensibilidade para nossa própria formação cultural e história pessoal, que se estende para o nosso corpo, relacionamentos interpessoais (...) e nos torna conscientes de experiências transpessoais profundas” (1998, p. 47). Desse modo, é evidente para o autor que a existência pessoal assim como as emoções vividas pelos sujeitos são construídas e transformadas pela cultura.

Trabalhamos com a intenção de compreender as possíveis relações entre o jovem com a música e com os significados e sentidos expressos na narrativa que constroem sobre sua história de relação com a música. Lembramos, conforme Santos (2002) aponta, que ainda são poucas as abordagens da música dentro desta perspectiva, que revêem a dimensão social mais ampla, na Musicoterapia.

Questiona Santos (2002) se o fato de não considerar estes aspectos poderia implicar uma redução do fenômeno musical, dificultando ou até impedindo o entendimento de algumas de suas dimensões fundamentais na Musicoterapia.

Além disso, como nos graduamos na área da Musicoterapia percebemos uma lacuna no aspecto teórico que a fundamenta, bem como uma pouca inserção nas teorias da filosofia onde, epistemologicamente, poder-se-ia encontrar uma base teórica para a Musicoterapia. Não iremos discutir esta questão, mas justamente por nos depararmos com ela, sentimos a necessidade de buscar uma compreensão que possa ser válida e que nos ajude no sentido de apontar bases para este fazer.

Ao revisar a literatura, neste trabalho, perpassamos por linhas teóricas com as quais a Musicoterapia estabeleceu uma *parceria* a fim de buscar compreender o homem, o mundo, a função terapêutica da música, e fundamentar sua própria prática. Além de situá-las, direcionamos nosso olhar ao que poderiam estar dizendo a respeito da *relação entre o sujeito, a música e as emoções, e como se pode dar esta dinâmica*, mas salientamos que não estamos orientados e não temos como fim trabalharmos com os aspectos terapêuticos da música neste trabalho.

Não retomamos historicamente a trajetória do homem em relação à música para fins terapêuticos, história esta que data desde as civilizações antigas. Situamos a partir das tentativas de sistematização do conhecimento musicoterapêutico a fim de compreender a relação entre sujeito, música e emoção, onde inicialmente encontramos a relação da Musicoterapia com o modelo médico, biologicista, orientado para as reações fisiológicas provocadas pelo som e pela música na busca de se restabelecer a saúde. Na Psicologia, encontramos a parceria da Musicoterapia com a linha teórica psicanalítica, comportamental, e humanista.

Aproximando-nos de nossa temática, temos o encontro da Musicoterapia com o contexto sócio-cultural. A partir deste momento começamos a compreender o sujeito como fazendo parte de um contexto cultural e social mais amplo, onde a música, como atividade artística e criadora, está inserida, é parte integrante, se

origina deste contexto cultural e o ajuda a configurá-lo também, como uma atividade criativa do sujeito. A partir desta visão começamos a nos orientar à forma como se articulam música e emoção pela ação do sujeito no contexto objetivo, que envolve neste fazer musical a sua subjetividade, tornando-a objetivada (Maheirie, 2001; 2003). Neste momento a possibilidade de relação entre música e emoção se amplia, pois estes pontos permitem que vamos abrindo caminho para compreender a significação que o sujeito faz da música, visualizando os significados e sentidos que serão vivenciados por ele e construídos em sua história pessoal e interpessoal, e principalmente de relação com a música.

Para isto lançamos mão de um horizonte teórico onde pontuamos a constituição do sujeito na concepção da psicologia sócio-histórica, sujeito este constituído e constituinte do contexto social, de acordo com suas determinações, mas também agente, protagonista e capaz de efetivar transformações de si e deste contexto, enquanto inserido nele.

Na seqüência nos detemos na temática das emoções e sentimentos, principalmente de um sujeito que integra emoção e pensamento, e como as vivencia em suas relações. As emoções como parte integrante deste sujeito e desta realidade objetiva, que informa a respeito do que é vivenciado nas inter-relações, que mostra a totalidade da realidade humana, na qual o sujeito está implicado em cada uma de suas ações, integrando agir, pensar e sentir. Estas mesmas emoções que fazem parte e também constituem a atividade musical. Visualizamos o sujeito em sua relação com a música, de modo *emocionado*, não deslocado do contexto social, onde começam a aparecer os significados e sentidos desta relação.

Desta forma passamos a olhar, brevemente, a significação em música a partir das concepções estéticas sistematizadas nas posições absolutista, expressionista e referencialista - prevalentes nas visões mais clássicas da Musicologia (disciplina que se ocupa dos aspectos da arte musical no que tange a pesquisa histórica, a análise técnica das obras musicais e a determinação dos estilos individuais e de épocas). Como estamos orientados pela concepção sócio-

histórica de sujeito, e da dialética entre ele que se estende à sua ação no meio social, integrando a dimensão afetiva, começamos então a pontuar a construção do significado musical.

Em termos metodológicos, realizamos uma pesquisa qualitativa exploratória na qual a pesquisa de campo desenvolveu-se com a participação de três jovens estudantes, com idade entre 20 e 23 anos, da graduação em Musicoterapia, que a iniciaram este ano, na Faculdade de Artes do Paraná, em Curitiba, PR. Utilizamos, em um procedimento individual com cada um deles a Entrevista Narrativa conforme Schütze (1977) focada na memória musical e autobiografia musical (Ruud, 1998). A análise dos dados foi realizada a partir da análise de categorias emergentes da narrativa (discurso) vinculada às categorias teóricas que orientam este trabalho, em um duplo movimento entre as dimensões empíricas e teóricas, onde foi possível colher os significados e os sentidos expressos na narrativa que os jovens constroem sobre sua história de relação com a música. Uma metodologia de análise que teve como tônica a leitura da música e da dimensão afetiva no contexto e/ou códigos culturais onde ocorrem, no qual o sujeito encontra-se situado historicamente.

2 REVISÃO DA LITERATURA

2.1 DEFININDO MUSICOTERAPIA

Definir a Musicoterapia... Quantas vezes o tive de fazer em vários momentos da vida cotidiana, na interlocução com as mais diferenciadas pessoas... Momentos estes em que a sensação era mais ou menos conforme a citada por Carolyn Kenny (1982), musicoterapeuta canadense:

Cada vez que me perguntam... tenho de absorver o silêncio, me concentrar e pensar: “Meu Deus, novamente. O que vou dizer desta vez?” Cada vez é um desafio, uma tarefa, um convite para ampliar minha própria compreensão através da seleção de palavras a serem empregadas para descrever algo que é, por natureza, indescritível. Além disso, há o fato de ser diferente, cada vez que acontece (Kenny, 1982 citada por Bruscia, 2000, p. 3).

Havia, para mim, e talvez ainda haja esta sensação. Claro que não da mesma forma ou da mesma intensidade, afinal vamos estudando, atuando e compreendendo cada vez mais este fazer junto do homem e da música – na atividade artístico-criativa, em busca da saúde, da autocompreensão, do crescimento e da qualidade de vida. Lembro que no período da graduação em Musicoterapia, uma professora dizia que *existirão tantas definições de Musicoterapia conforme cada uma das pessoas – musicoterapeutas – que com ela trabalham*. Percebo que isto é real. De acordo com a singularidade e a subjetividade de cada um, “os próprios musicoterapeutas vivem uma experiência existencial para definir o que eles fazem” (Bruscia, 2000, p. 3), mesmo sabendo que existem definições formais de Musicoterapia, construídas ao longo da história. Uma experiência existencial que se desenvolve em uma atividade objetiva, a *terapia*, em um contexto específico, junto de outros *seres humanos*, e principalmente implicada com algo que é, ao mesmo tempo, arte e ciência – a *música*. Uma atividade objetiva em um contexto terapêutico que configura um “processo sistemático de intervenção em que o terapeuta ajuda o cliente a promover a saúde utilizando experiências musicais e as relações que se desenvolvem através delas como forças dinâmicas de mudança” (Bruscia, 2000, p. 22). *A Musicoterapia*.

Acredito que *o desafio, a tarefa, o convite para ampliar minha própria compreensão* – parafraseando Kenny (1982) - acerca da Musicoterapia, da relação do sujeito com a música, das emoções que estão implicadas neste processo, das histórias de vida, realiza mais uma fase, que ao mesmo tempo não se finaliza aqui, mas que se enriquece com mais esta passagem.

Impulsionada por este sentido de compreensão é que perpasso , na Revisão da Literatura, de modo sucinto, pela aproximação da Musicoterapia das linhas teóricas da Psicologia, na busca de uma fundamentação para sua prática e compreensão do ser humano. *Duetos* estes que se encontram, de certa forma, um pouco distantes do caminho que almejo percorrer, até que começo a aproximar-me da dimensão cultural da música, buscando visualizar como a Musicoterapia pode compreender e valer-se deste contexto. Ação esta que exige *modulações...*

2.2 MUSICOTERAPIA E LINHAS TEÓRICAS DA PSICOLOGIA - *DUETOS?*¹

Grande parte das pesquisas iniciais em Musicoterapia refere-se às influências da música sobre o organismo humano, principalmente no aspecto de efeitos fisiológicos. São pesquisas nascidas de contextos hospitalares e vinculadas às teorias do modelo médico, onde a música era testada de modo experimental junto a pacientes psiquiátricos adultos. Os pioneiros da Musicoterapia tentaram explicar as qualidades terapêuticas da música em termos de sua influência sobre o organismo humano. Ou seja, a influência da música sobre o comportamento poderia ser melhor explicada tomando-se como ponto inicial a natureza biológica do ser humano (Ruud, 1991). Deste contexto surgiram conhecimentos dos efeitos da música sobre o organismo, resultados quantificáveis e observáveis. Determinados estímulos musicais favoreciam determinadas respostas nos aspectos fisiológicos do organismo.

¹ *Dueto*: pequena peça musical para *duas vozes* (Vocabulário da Música).

Os efeitos psicofisiológicos provocados pela música são retomados e classificados por Leinig² (1977) como efeitos fisiológicos na categoria de reações sensoriais, hormonais e fisiomotoras. Leinig cita Unkefer (1958) que concluiu com as experiências dos efeitos fisiológicos da música, que o tipo e a intensidade de mudanças no organismo humano podem se manifestar devido às mudanças nos estímulos musicais.

Estes dados observáveis começaram a indicar o tipo de música e composições que seriam apropriadas a determinados pacientes, ao levar em conta seu quadro patológico, para que pudesse ser despertada a reação necessária a ele. Quando então, passamos a ter conhecimento das músicas que seriam indicadas respectivamente, conforme seu caráter vivo, alegre ou triste, para induzir estimulação, excitação, energizar, ou produzir relaxamento, acalmar e sedar o indivíduo.

Estes aspectos são vistos também em Gaston (1982). O autor afirma que, na época em que estas pesquisas começaram a ser realizadas, pouco se sabia sobre o que se passava dentro do homem quando em contato com a música numa situação terapêutica, sendo que o único recurso do qual dispunham, era observar e estudar a conduta manifesta. No entanto, mesmo ciente de que se utilizavam metodologias quantitativas relacionadas ao comportamento, o autor já apontava para a importância do conhecimento da psicologia, e dos aspectos psicológicos do ser humano frente à música, e de outras disciplinas, configurando a ideia do enfoque multidisciplinar para se estudar e compreender não só os efeitos, mas a relação homem e música.

Do conhecimento da teoria musical, da harmonia e regras de composição, passamos a descobrir que intrinsecamente a música – cada trecho de uma composição – é formada por intervalos de notas musicais – sons, que ao serem combinados simultaneamente, formam acordes, classificados, *a priori*, na terminologia musical como *maiores* ou *menores*, dentro das diversas tonalidades. Estes acordes, junto do caráter da música e seu andamento, seriam os

² Clotilde Leinig, musicoterapeuta fundadora do curso de Musicoterapia no Paraná, na antiga FEMP (Faculdade de Educação Musical do Paraná) hoje FAP (Faculdade de Artes do Paraná), em Curitiba.

responsáveis, teoricamente, por despertar certas reações e sensações ou estados de ânimo nas pessoas. Desse modo, uma música de caráter alegre, andamento rápido e em tom maior seria estimulante, energizante; já uma música de caráter triste, andamento lento e em tom menor, seria calmante, sedativa e relaxante.

Em base a estes conhecimentos, em 1954, Ira Altshuler começou a estudar o que ficaria conhecido em Musicoterapia, como o Princípio de ISO, já investigado por V. von Bekhterev em 1916. *Isos* em grego significa *igual*. Este princípio diz que o musicoterapeuta deve utilizar um estímulo rítmico-sonoro-musical que seja compatível ou igual ao tempo mental do paciente.

O Dr. Ira Altshuler, do Eloise Hospital, nos Estados Unidos, em suas experiências clínicas, com música, verificou que o humor e o tempo mental do paciente podem ser influenciados mais rapidamente pela música cujo caráter e andamento coincidam com esse tempo mental. Com um paciente depressivo, empregava música de caráter triste, em tonalidade menor, conseguindo desse modo um envolvimento mais rápido do que se usasse música alegre, viva. No início do contato, a música excitante poderia causar irritação e rechaço ou indiferença. A adequação da conduta, mediante a música deve ser julgada em relação à atitude do indivíduo. O Princípio de ISO se estende também à intensidade, ritmo e timbre dos instrumentos... (Leinig, 1977, p. 71).

Em 1970, Dyreborg reflete sobre o fato de que estas pesquisas tinham o intuito de agir sobre o quadro patológico de determinados pacientes, correlacionando efeitos emocionais. Para este autor, todas estas pesquisas foram investigações a reações isoladas, que buscaram demonstrar a possibilidade de se modificar, com a música, alguns estados emocionais nas pessoas. Porém, os efeitos conseguidos nestas experiências foram apenas instantâneos. De modo que, para uma aplicação terapêutica mais concisa, era necessário que a experiência emocional resultasse em modificações de ânimo ou de sentimentos, que tivessem duração maior, para serem de fato, caracterizadas e assumidas como de valor terapêutico. O autor conclui, naquele momento, que ainda havia muito a se fazer nessa área (citado por Ruud, 1991).

Ao se enfatizar a demonstração da música a efeitos mensuráveis e previsíveis sobre o ser humano - uma pressuposição fundamental da Musicoterapia baseada nas teorias do modelo médico - a própria Musicoterapia torna visível uma raiz profunda de sua história, sob a noção mecanicista dos

efeitos da música. A música era um estímulo ao qual o corpo respondia fisiologicamente, sem haver interação compreendida entre corpo e mente, e as emoções passaram a ser entendidas e consideradas apenas em sua parte visível e manifesta, a partir das reações do corpo.

Amir (1993), musicoterapeuta norueguês, ao fazer o resgate histórico deste modelo inicial de pesquisa em Musicoterapia, lembra que há quarenta anos atrás, a Musicoterapia começava a ser reconhecida gradativamente, como uma profissão, e os clínicos que atuavam naquele momento tinham que provar a especialidade terapêutica na qual trabalhavam, e explicar como trabalhavam, ainda mais em se tratando de usar a música como um recurso terapêutico. Por isso, a Musicoterapia aproximou-se e alinhou-se com as ciências do comportamento.

Nós aprendemos falar o idioma deles, experimentar seus modelos de pesquisa, seguir educacionalmente a sua dianteira, e desenvolvemos nossos padrões profissionais de acordo com o deles. Além disso, nós também precisávamos ser aceitos pelas profissões relacionadas e então tivemos que seguir os seus modos para ajudar a validar o estado profissional do nosso campo (Hesser, 1988, p. 11, citada por Amir, 1993, p. 5).

Mesmo investigando e compreendendo este momento da Musicoterapia, Ruud (1991) diz que o pensamento relativo ao modelo médico em Musicoterapia “passa por cima da aprendizagem e da cultura no desenvolvimento da percepção musical” (p. 31). Pois, posteriormente na história, vamos encontrar pesquisas na área da psicologia e antropologia da música, que nos remontam a questão de que a música é percebida e respondida tanto de modo individual, quanto relacionada às normas de uma determinada cultura. O significado que as pessoas extraem da música, os valores que lhe atribuem e as ações que se seguem à sua influência, não são previsíveis no sentido implícito em grande parte da pesquisa sobre os efeitos da música. O autor deixa os seguintes questionamentos: qual é a natureza da emoção ou da reação afetiva à música? Como a reação afetiva é estruturada?

Ruud (1990) ao fazer um levantamento das correntes de pensamento das quais a prática da Musicoterapia lançou mão para se fundamentar, traz as teorias psicanalíticas. Alguns autores psicanalíticos admitem que existe uma qualidade

emocional do efeito da música e consideram a música como uma espécie de linguagem, que em seus símbolos expressa conteúdos inconscientes. (Noy, 1966; Sachs, 1921; Jones, 1953; Theodor Reik, 1953; citados por Ruud, 1990).

Farnsworth (1969) diz que as pessoas têm possibilidade de projetar suas experiências particulares na música, por meio de imagens pessoais. Além disso, supõe que na música, o indivíduo tem a possibilidade de projetar seus desejos mais profundos, de modo simbólico, e torná-los aceitáveis ao ego. A estrutura da música é comparada analogamente ao sonho e a fantasia.

Ao buscarem compreender as origens intrapsíquicas da música, assim como a obra de arte em geral, defendem que seria um produto de transformação de impulsos e desejos que se originam no inconsciente, da mesma forma que estaria ligada aos aspectos da sublimação, ou seja, “a arte é entendida como uma energia sexual primitiva em transformação” (Freud, 1971, p. 174, citado por Ruud, 1990).

Em relação à música e emoção, os teóricos psicanalistas consideram a música como uma linguagem que expressa emoções, atraente ao mundo interno do ouvinte. A música é considerada como um veículo para a auto-expressão emocional, bem como um canal expressivo, onde poder-se-ia descarregar a pressão de emoções sufocantes e dolorosas, ou seja, propiciaria a catarse emocional.

Taylor e Paperte (1958), ao definirem a música como estímulo, realizaram um estudo sobre diversas teorias acerca do efeito da música no comportamento humano. Concluíram que “a música, por causa de sua natureza abstrata, desvia o ego e os controles intelectuais e, contatando diretamente os centros mais profundos, revolve conflitos latentes e emoções, trazendo-os à tona, e que podem então ser expressos e reativados por meio dela...” (citado por Ruud, 1990, p. 39). Os mesmos autores enfatizam que a música também é capaz de modificar as disposições de ânimo. Isto pode acontecer quando existir uma semelhança entre a dinâmica estrutural da música e das emoções, de modo que, se houver mudanças na estrutura da primeira, conseqüentemente ter-se-á mudanças na segunda.

Muitos musicoterapeutas trabalham, principalmente nos países do continente europeu, baseando sua prática sobre a teoria psicanalítica. Wright e Priestley integraram a teoria psicanalítica em sua abordagem da musicoterapia denominada *Analytical Music Therapy*.

Mary Priestley define a Musicoterapia Analítica como “a utilização simbólica da música improvisada pelo musicoterapeuta e pelo cliente para explorar o mundo interno do cliente e criar condições para o crescimento...” (citada por Bruscia, 2000, p. 283). Na Musicoterapia Analítica o terapeuta e o cliente a partir de uma discussão verbal identificam um assunto que servirá como título para a improvisação musical. A sessão desenvolve-se com o musicoterapeuta improvisando ao piano e o cliente em instrumentos de percussão, sendo gravada em fita de áudio. Finalizada a improvisação, os dois escutam e discutem os sentimentos e pensamentos que surgiram tanto no momento da improvisação – como: sentimentos, pensamentos e imagens do mundo interno que a música representa – quanto do próprio momento de audição. O musicoterapeuta possui idéias pré-definidas ao significado da música, de acordo com o referencial psicanalítico. Segundo a autora, música e palavra pertencem a duas linguagens diferentes, de modo que seria necessário fazer a tradução entre as duas, construir pontes de comunicação entre elas. “A liberação catártica de tensão pela música, sem o conhecimento sobre os sentimentos, dá alívio temporário. Mas, sem entender em palavras, a tensão conduzirá novamente à necessidade de alívio adicional” (Priestley citada por Stige, 1998, p. 2). Desta forma, é importante que os sentimentos que surgem na música sejam trazidos à consciência, o que ocorre por meio da interpretação verbal, para que possam ser integrados à personalidade. A música seria a linguagem dos sentimentos, expressa algo sutil, embaraçoso ou inconsciente, difícil de ser expresso em palavras, e denota significados específicos que podem ser verbalizados. A Musicoterapia Analítica trabalha primeiramente com significados pré-referentes, que são determinados nos títulos antes da improvisação, e com significados referentes, que evoluem nas interpretações verbais da música.

Para Stige³ (1998), em artigo intitulado *Perspectives on Meaning in Music Therapy*, publicado no *British Journal of Music Therapy*, Mary Priestley poderia ser definida como uma referencialista⁴, pois enfoca que a música recorre a outras coisas, coisas que estão fora de sua própria estrutura. Na visão de Priestley a música estaria representando emoções que portam conteúdos inconscientes.

Even Ruud (1990), ao descrever e compreender como se fundamenta a prática da Musicoterapia junto da teoria psicanalítica, tece uma crítica a mesma, a qual consideramos importante transcrevê-la aqui:

Em nome da sublimação, “sentimentos emocionais e reações impróprias” desaparecem através de atividades musicais. Desse modo, o indivíduo pode ser visto como não tendo meios de se relacionar com sua vida interior. Seu “inconsciente” se torna objetivado através de uma série de processos que se tornam “manifestos” por uma série de “mecanismos”. A pessoa parece não ter controle nem responsabilidade sobre esta cadeia de eventos de causa e efeito que são liberados pela música ou por atividades musicais (Ruud, 1990, p. 46).

Austin (1999), musicoterapeuta americana que baseada na fundamentação teórica da Psicologia Analítica, criou a abordagem de Musicoterapia Analítica-Junguiana, compreende que as emoções humanas são refletidas na música. A música reproduz a imagem das emoções, de modo a ser um espelho delas, *dando som aos sentimentos internos* por meio da utilização da voz no canto. “Quando cantamos, estamos intimamente conectados com a nossa respiração, nossos corpos e nossas vidas emocionais (...) mudanças e crescimento ocorrem quando nós damos voz para o que tem sido inaudível. A música fala a linguagem da psique...” (Austin, 1999, p. 79). A voz é o que existe de mais profundo nas pessoas, que *força um caminho para fora*. Deste modo, a voz em canto, trabalhada no *setting* musicoterapêutico, permitiria a expressão mais profunda das emoções, traduzidas no dialeto ou na linguagem interior da psique, onde muitas vezes *o cantar levaria também a soluçar e/ou gritar*.

³ *Brynjulf Stige*, musicoterapeuta norueguês, desenvolve trabalhos de Musicoterapia em comunidades; enfoca a relação da Musicoterapia centrada na cultura e também com práticas ecológicas e educação inclusiva. Tem vários livros publicados. Sandane, Noruega.

⁴ De acordo com as posições estéticas a respeito da música (Referencialismo, Absolutismo). Será visto na parte teórica da “Significação em Música”.

Para Caruso e Rossi (1998), musicoterapeutas italianos de orientação psicanalítica, a música traria consigo funções representativas principalmente de tipo imaginário. A música suscita imagens que são essencialmente de tipo onírico, estimula o imaginário, a inventividade criativa e as expressões de capacidade criativa. A música possuiria uma mensagem musical integrada por conteúdos comunicacionais, advinda do musicista. Esta globalidade comunicacional envolveria ao mesmo tempo percepções, elaborações mentais e expressividade. “A música é um jogo, que contemporaneamente propõe um esquema entre o sentir, o ser e o fazer” (Caruso; Rossi, 1998, p.4).

Ruud (1991) esclarece que existe em nossa cultura uma tendência a considerar a música como uma forma de representação dinâmica da vida interior, ou seja, das emoções, a ponto de que algumas das teorias consideram a música análoga às emoções, tal qual um reflexo delas. Porém, o autor levanta a afirmação de que nem todas estas teorias estão de acordo sobre até que ponto a música reflete de fato as emoções. “Essa hipótese pressupõe que existe na pessoa um nível emocional que não é transformado pela cultura, como um panorama interior biológico ou pré-programado” (Ruud, 1991, p. 168). Ou seja, caracteriza a teoria que considera as emoções como sendo qualidades pré-programadas. Neste ponto, o autor avança na discussão e retoma que para identificar ou considerar a música como representação de uma emoção específica, é necessário que se faça uma leitura do contexto ou do código cultural onde tal identificação se dá. Para ele, “a atividade musical é uma atividade baseada em normas culturais que orientam nossa percepção dos elementos musicais” (ibid.)

Rolando O. Benenzon (1985), psiquiatra, psicanalista e musicoterapeuta argentino, um dos precursores da Musicoterapia na América Latina, e de grande influência nos primórdios da constituição da Musicoterapia brasileira, desenvolveu uma compreensão a partir dos estudos de Altshuler sobre o princípio de ISO. Para ele, este princípio

Resume a noção da existência de um som, ou um conjunto de sons, ou fenômenos sonoros internos que nos caracteriza e nos individualiza. É um fenômeno de som e movimento interno que resume nossos arquétipos sonoros, nossas vivências sonoras gestacionais intra-uterinas e nossas vivências sonoras de nascimento e infantis até nossos

dias. É um som estruturado dentro de um mosaico sonoro, que por sua vez se estrutura com o tempo e que, fundamentalmente, encontra-se em perpétuo movimento (Benenzon, 1985, p. 43).

Benenzon (1985) desdobra este conjunto de sons ou fenômenos sonoros que nos caracterizam e individualizam em várias instâncias, que seriam, de acordo com sua formulação o *ISO gestáltico*, *ISO complementário*, *ISO grupal* e *ISO universal*. O ISO gestáltico seria o mosaico dinâmico que primeiramente caracteriza o indivíduo, voltado para sua vivência sonora do período da gestação, nos primeiros momentos do nascimento e em sua história da infância. O ISO complementário seriam as pequenas mudanças que se operam a cada dia, ao ISO gestáltico, de acordo com as mudanças ambientais específicas. O ISO grupal estaria intimamente ligado ao esquema social em que o indivíduo se integra; em termos grupais específicos seria a síntese da identidade sonora de cada integrante, idiossincráticas. Por ISO universal, o autor entende “a identidade sonora que caracteriza ou identifica a todos os seres humanos, independente de seus contextos sociais, culturais, históricos e psicofisiológicos particulares. Dentro deste ISO universal figurariam as características particulares do batimento cardíaco, dos sons de inspiração e expiração, e da voz da mãe nos primeiros momentos do nascimento e dias do novo ser” (ibid.).

No Brasil, Silva (1997) propôs, em seu estudo, *uma leitura psicanalítica da Musicoterapia*. Diz que a improvisação musical teria um caráter de expressão e/ou descarga, onde a música seria entendida como um padrão de símbolos que expressariam conteúdos inconscientes permitindo ao indivíduo projetar suas experiências. A música é considerada como uma linguagem através da qual o sujeito expressa suas emoções e obtém prazer. Baseada em Alvin, Silva (1997) diz que a música atua como um meio de auto-expressão e liberação emocional trazendo à consciência emoções profundamente assentadas proporcionando uma via de descarga. Esta seria a dimensão catártica da música, onde ela acessa o mundo interno e funciona como um canal expressivo para a liberação de emoções.

Ao tratar da questão do sentido na Musicoterapia, Silva (1997) considera que fazemos parte de uma paisagem sonora, por sua vez moldada pela cultura da qual estamos inseridos. Seria o processo

Sonoro-histórico, carregado de história, das vivências do sujeito na relação com o outro que, por isso, o constituem enquanto sujeito. A arte, como elemento constituinte da cultura e, sendo a cultura um espaço de relação com o outro possui um papel importante na constituição do sujeito. A música, como uma das artes, desempenha um papel fundamental nessa constituição (Silva, 1997, p. 13).

Deste modo, o sentido em Musicoterapia passaria pela escuta do musicoterapeuta frente à expressão sonora do cliente. “...O musicoterapeuta estará atento ao sentido que o sujeito dá aos sons, sentido este dado na relação com o outro. Nesta relação, o sujeito conta sua história atribuindo-lhe sentido. O musicoterapeuta (...) está implicado no processo tanto quanto o cliente, possibilitando a intersubjetividade” (ibid.). Para Silva, a expressão pura sem atribuição de sentido é catarse pura. Por meio da linguagem verbal seria possível atribuir sentidos à expressão sonoro-musical. “O musicoterapeuta vai escutar a expressão sonora como sonora-histórica, carregada de história e de sentido (...) faz a escuta do sonoro (...) que é o discurso do sujeito, discurso este carregado de sentidos...” (ibid., p. 14).

Retomando a relação da Musicoterapia com as linhas teóricas da psicologia encontramos a inserção de teorias da aprendizagem. Os musicoterapeutas, direcionados pela linha teórica do Behaviorismo, começaram a definir a Musicoterapia de acordo com os pressupostos desta linha, onde a função da música passou a ser “uma ação variável independente sobre variáveis dependentes tais como o comportamento do paciente” (Ruud, 1990, p. 49). O foco estava sob os aspectos do comportamento e de como a música poderia estar sendo utilizada de modo contingente para a modificação comportamental.

De acordo com a terminologia e os conceitos behavioristas, a música passou a ser concebida principalmente como um elemento reforçador, que seria aplicada em procedimentos para a modificação comportamental. Dentre estas pesquisas, podemos citar Steele (1968) que propôs a utilização da música na

alteração de comportamento não cooperante, num período de doze sessões com uso de música gravada, contingente, para o controle de comportamento agressivo e autodirecionado de um menino portador de deficiência mental (citado por Ruud, 1998); Jorgenson e Parnell (1970) utilizaram a música e princípios de modificação comportamental a fim de modificar comportamentos sociais de crianças portadoras de deficiência mental, durante a participação de atividades musicais. Os comportamentos prejudiciais foram reduzidos e a participação nas atividades aumentou; Walker (1970) utilizou a música como um auxílio ao desenvolvimento da fala funcional de crianças institucionalizadas, portadoras de deficiência mental profunda. A utilização da música e dos estímulos audiovisuais auxiliava-os (os sujeitos do grupo experimental) a aprenderem mais de dez palavras de uma lista específica, diferentemente do que se deu com o grupo de controle. Green, Hoats e Hornick (1970), Barrett (1962), Jorgenson (1971), Johnsen e Philips (1971), estudaram os efeitos da música contingente na redução de comportamentos estereotipados de crianças portadoras de deficiência mental profunda, e também com pacientes adultos (citados por Ruud, 1990).

Utilizou-se a música, nestes estudos, de modo objetivo para a mudança e alteração de comportamento, seja no sentido de conservar e manter o comportamento desejado, ou de eliminar o comportamento que deveria ser extinto. A Musicoterapia, com estes parâmetros limitou-se a procedimentos rígidos de estudo comportamental. Porém, apesar das críticas que podem ser feitas, a Musicoterapia que seguiu os critérios e procedimentos comportamentais realizou com sucesso o propósito para o qual estava determinada: tratar problemas comportamentais especialmente em crianças portadoras de deficiências. Este era o seu nível de terapia e não se pode esquecer que conseguiram êxitos e sucesso em áreas onde outros procedimentos foram falhos.

A Musicoterapia Criativa de Paul Nordoff e Clive Robbins – musicoterapeutas norte-americanos - encontrou alguns parâmetros na psicologia humanista. Usam principalmente como técnica a *improvisação clínica*, que veio suprir a prática da Musicoterapia com procedimentos inteiramente musicais, que se dão no momento da sessão . Na sua origem foi voltada principalmente para o

atendimento de crianças portadoras de deficiências físicas, mentais ou sensoriais. A criança participa ativamente de uma situação musical ajudada pelo co-terapeuta a tocar os instrumentos musicais de percussão (tambor, címbalo, pratos), e este lhe dá apoio à nova experiência. O terapeuta improvisa ao piano de acordo com suas habilidades e conhecimentos musicais, bem como sua sensibilidade dirigida às ações musicais espontâneas da criança. O objetivo da terapia é a atualização do *self*, em seus termos, o encontro da *music child*⁵, a musicalidade em potencial, uma área de potencialidades e possibilidades do ser humano (Aigen citado por Brandalise, 1997, p. 71). Atualmente adolescentes e adultos também são atendidos na Musicoterapia Criativa. Na Musicoterapia Criativa a pessoa se torna emocionalmente envolvida não apenas em sua música em particular ou na atividade em si, mas também em sua própria realização e integração com as situações terapêuticas (Nordoff; Robbins, 1977).

Esta proposta trouxe não apenas uma nova forma de se trabalhar em Musicoterapia, mas principalmente, uma nova forma de posicionar a música no *setting* musicoterápico:

A música é uma linguagem e, para as crianças, ela pode ser uma linguagem estimulante, uma linguagem confortadora. Ela pode encorajar, animar, encantar e falar com a parte mais interna da criança. A música pode fazer perguntas estimulantes e dar respostas satisfatórias. Ela pode ativar e, em seguida, manter a atividade por ela evocada. A música certa, utilizada com discernimento, pode retirar a criança incapacitada dos limites de sua patologia e colocá-la num plano de experiência e reação, onde esta estará consideravelmente livre de disfunções intelectuais ou emocionais (Nordoff; Robbins, 1983, p. 238).

Stige (1998) realiza uma compreensão de como se dá a significação musical no *approach* Nordoff-Robbins, a partir do trabalho de Gary Ansdell⁶ (1995). Ansdell (citado por Stige, 1998) recorda Charles Ives, para quem a “música não representa vida: é vida”. Nesta forma de Musicoterapia as improvisações musicais são não-referentes, ou seja, musicoterapeuta e cliente

⁵ *Music Child*: o termo *music child* significa resumidamente a profundidade, a intensidade, a variedade e a inteligência das respostas das crianças na interação musical (Nordoff; Robbins, 1977, p. 1).

⁶ Gary Ansdell, musicoterapeuta britânico, trabalha com o *approach* de Musicoterapia Criativa Nordoff-Robbins – *Creative Music Therapy*.

criam música juntos sem dar títulos e sem discuti-la. Para Ansdell, “os musicoterapeutas não deveriam trabalhar tanto com teorias clínicas de psicologia e psiquiatria, mas desenvolver suas próprias teorias levando as perspectivas da musicologia mais em conta” (citado por Stige, 1998, p. 4). Ansdell nos diz que a música não é uma linguagem com a capacidade para denotar significados específicos, e retoma o dilema de Seeger, na musicologia, onde o “conhecimento de fala” sobre música é extrínseco ao seu processo, e o “conhecimento de música” que está dentro, é intrínseco à música. Para Ansdell, conforme nos indica Stige (1998), existe uma diferença entre palavras e música. As palavras apontam a algo além delas, recorrem às coisas. A música, em lugar de ter um significado, traz um *significante*. “Nós comunicamos com palavras para carregar nosso significado, considerando que nós improvisamos música para achar algo significativo entre nós” (Ansdell citado por Stige, 1997, p. 5). Ansdell estaria na posição estética absolutista onde a música se refere a nada mais que a ela mesma.

Stige (1998) diz, no final de seu artigo, que a análise musical ou interpretações de acordo com teorias psicológicas não nos darão o significado de música. Existe, segundo ele, uma necessidade de pesquisas que nos darão um entendimento melhor de como os participantes criam significados nos processos comunicativos, até mesmo nos diferentes contextos musicoterapêuticos.

Desenvolvido a partir da década de 70, também nos Estados Unidos, com os trabalhos de Helen Bonny, o *Método Bonny de Imagens Guiadas e Música – GIM*, trabalha com a experiência musical utilizando a técnica de *audição musical*, a partir de programas musicais pré-selecionados. No GIM, a sessão inicia-se com um relaxamento, e o indivíduo é levado a escutar a música, e a fazer uma viagem imaginária ou apenas deixar sua imaginação fluir. Os procedimentos no GIM são embasados na psicologia humanista, principalmente nas concepções de Maslow (Barcellos, 1999).

Gaggero (1998), musicoterapeuta italiano, vai construir a idéia de empatia musical e de escuta empática, baseado em idéias de Mathieu (1973) e Heidegger (1990), articulando sobre os sentidos e significados da música. Segundos seus

conceitos, as palavras colheriam as idéias somente no estágio final de sua extrinsecação, enquanto a música nos reportaria à origem, ou seja, à intenção no estado nascente, já determinada em si, mas ainda não expressa ou representada. Para Gaggero, a música produz pensamento e semovência dos sentimentos por meio de canais não discursivos. “Ela é inteligível, mas intraduzível”. Assim, o autor argumenta, baseado em Mathieu (1973) que a modalidade musical é adequada – e privilegiada quanto à capacidade revelativa – para explorar aquela dimensão originária da qual todos os significados provêm.

Outro autor que Gaggero (1998) traz para aprofundar as idéias de sentido e significado na música é Michel Imberty (1986), com seu livro *Suoni emozioni significati, per una semantica psicologica della musica*. Imberty (1986) vai afirmar que a música tem um sentido, mas não um significado. Isto é, não permite definir as relações entre significante e significado comparáveis àquelas da linguagem. A música não significa, mas ao contrário sugere, “cria as forças imaginativas que provocam e orientam as associações verbais, em outras palavras se poderia dizer que à consciência do sujeito se manifestam, sobre a forma de impressões vagas e flutuantes, as direções semânticas e que esta, a consciência, as cristaliza com palavras em significados precisos” (Imberty, 1986, p. 56 citado por Gaggero, 1998, p. 7).

No Brasil, historicamente os musicoterapeutas trabalharam vinculando sua prática e compreensão da Musicoterapia principalmente atrelados à vertente psicanalítica. Atualmente, com a busca de maior definição e compreensão da Musicoterapia enquanto prática, ciência e profissão, muitas pesquisas ⁷ vêm sendo

⁷ Dentre as que tivemos acesso encontram-se: Santos (1996), *Música e Hegemonia - dimensões político educativas da obra de Villa-Lobos*”, mestrado em Educação da Universidade Federal Fluminense, RJ, abordagem histórica; Cirigliano (1996), *“A dream is a wish: a therapist’s songs”*, Temple University, EUA; Messagi (1997), *“A prática pedagógica do professor musicoterapeuta: implicações na formação do profissional”*, mestrado em Educação, PUC-PR; Brandalise (1997), *“Approach ‘Brandalise’ de Musicoterapia (Carta de Canções)”*, mestrado em Musicoterapia, New York University, EUA; Correia (1997), *“Lateralização das funções musicais na epilepsia parcial”*, mestrado em Neurociências, USP-SP; Smith (1999), *“Musicoterapia e Identidade Sonoro-Musical: a concretização de um projeto emancipatório”*, Universidade São Marcos, SP, abordagem histórico-social, fundamentação em Ciampa e Habermas; Barcellos (1999), *“A importância da análise do tecido musical para a Musicoterapia”*, mestrado em Musicologia, Conservatório Brasileiro de Música, RJ; Zanini (2002), *“Coro Terapêutico - Um Olhar do Musicoterapeuta para o Idoso no Novo Milênio”*, PUC-SP, Método Fenomenológico; Sampaio (2002), *“Novas perspectivas de comunicação em Musicoterapia”*, PUC-SP; Caaveiro (2002), *“A teia do tempo no processo de comunicação do autista”*, PUC-SP; Baranow (2002), *“O jogo sonoro num território musicoterápico”*, PUC-SP; Coelho (2002), *“Escuta Musicoterápica: a escuta como espaço de relação”*, mestrado em Comunicação e Semiótica, PUC-SP; Brabo (2003), *“Audição musical e respostas a dilemas morais”*, Centro Universitário Municipal de São Caetano do Sul, IMES, pesquisa experimental,

realizadas por musicoterapeutas em nível de pós-graduação em mestrados, seja no Brasil ou em outros países.

Muito se fez tentando encontrar uma fundamentação teórica para a prática da Musicoterapia, ao longo de seu pequeno percurso enquanto ciência sistematizada, durante o século XX. Foram buscas importantes e que talvez tenham definido e orientado o modo de ver e conceber o homem, a música, a saúde, na prática da Musicoterapia. Desta forma, contribuíram para a estruturação e objetivação dos conhecimentos musicoterápicos. Isto nos leva a conceber a idéia de que a Musicoterapia é transdisciplinar por natureza, ou seja, existe um híbrido designado Musicoterapia. Bruscia (2000) em sua obra “Definindo Musicoterapia”, nos diz que “a musicoterapia não é uma disciplina isolada e singular claramente definida e com fronteiras imutáveis. Ao contrário, ela é uma combinação dinâmica de muitas disciplinas em torno de duas áreas: música e terapia” (p. 8).

Nosso questionamento se coloca aqui, pelo motivo de que, talvez, na tentativa de justificativa e teorização, se tenha colocado em segundo plano os sentidos e significados da música, e de sua relação com o indivíduo. Algo tão inerente à própria música e ao próprio indivíduo, se nos determos a olhar e a *ouvir* um pouco.

Por isso retomo a frase de Bárbara Hesser ao citar Helen Bony, em 1982, durante o II Simpósio Mundial de Musicoterapia, na Universidade de Nova Iorque, nos Estados Unidos: “...assim como o aventureiro, que buscava um tesouro ao redor do mundo e acabou por encontrá-lo no seu jardim, devemos achar os diamantes que procuramos em nossa casa”. Talvez tenhamos percorrido grandes construções teóricas em busca de explicações, quando elas se encontravam e se encontram tão próximas.

relação entre a Administração e a Musicoterapia. Linha de Pesquisa: Gestão e Inovação Organizacional; Cunha (2003), “Jovens no espaço interativo da Musicoterapia: o que objetivam por meio da linguagem musical”, mestrado em Psicologia, Universidade Federal do Paraná, PR; Ferraz (s/a), *Musicoterapia em Medicina, estudo de caso de paciente pediátrico com AIDS*, New York University, EUA; Nogueira (s/a), “Educação musical no Rio de Janeiro: desenvolvimento passado e presente”, mestrado em Educação Musical.

2.3 MODULAÇÃO⁸: CONVERSA DA MUSICOTERAPIA COM O CONTEXTO SÓCIO-CULTURAL

A cultura é um contexto. Um contexto formado e repleto das formas simbólicas da vida humana, onde figuram as estruturas de significado socialmente estabelecidas. É um sistema de símbolos e significados tecidos pelo próprio homem e que orienta sua ação (Geertz, 1989). É neste contexto que os indivíduos se constroem, constroem a realidade e os instrumentos simbólicos com os quais operam nela. Desta forma, iremos ver que a música é parte integral da cultura.

Ruud (1990) enfatiza a importância de considerar a bagagem musical da pessoa. Esta bagagem musical não precisa, necessariamente, estar vinculada aos conhecimentos musicais formais e técnicos, por exemplo, se a pessoa tenha estudado música formalmente em algum período de sua vida, saiba tocar um instrumento musical, ou saiba cantar a nível técnico. A bagagem musical pode dizer respeito aos fatos e acontecimentos da vida, onde a música esteve ou esteja presente, carregando um significado próprio e especial a estes acontecimentos e a esta pessoa em particular.

Isto é possível devido à pessoa fazer parte de uma cultura, um ambiente sócio-cultural, no contexto em que cresceu, em que vive. É neste contexto que vai se construir a partir das relações que estabelece. A pessoa constrói seu mundo, sua realidade, e neste fazer constrói a si mesma. Neste contexto, a música é parte integral da cultura, e esta é produto do trabalho criativo do ser humano.

Grebe de Vicuña (1977), musicoterapeuta chilena, assinala que a partir da relação da pessoa em seu grupo, inserida em sua cultura, vai se desenvolvendo uma Identidade Sonora Grupal e Cultural, que opera em níveis coletivos, dependendo diretamente dos fatores socioculturais. A autora, para construir este conceito, faz uma inter-relação entre antropologia, etnomusicologia e musicoterapia. Primeiramente parte do conceito antropológico de *endoaculturação*:

⁸ *Modulação*: passagem ou passagens de um tom para outro, numa mesma peça musical (Vocabulário da Música).

Mediante o processo de endoaculturação, o ser humano consegue estabelecer sua própria identidade cultural (...). Desde o início da vida o ser humano inicia o complexo processo de absorção de sua cultura (...) musical (...). Absorve os estímulos sonoros de seu meio ambiente, acumulando-os em uma soma de experiências auditivas que influirão decisivamente em suas futuras respostas frente ao estímulo sonoro; em suas atitudes e valores musicais; em suas preferências e rechaços. Este processo que denominaremos endoaculturação musical, se identifica com a aquisição gradual de uma experiência auditiva e de uma internalização da música de nosso grupo cultural (Grebe de Vicuña, 1977, p. 98).

Desta maneira, em cada pessoa se definiria uma identificação sonora cultural que influenciaria decisivamente em sua identificação sonora individual. A identidade sonora cultural ou simplesmente ISO Cultural, como é definido pela autora, seria “o produto da configuração cultural global da qual o indivíduo e o seu grupo fazem parte, é a identidade sonora própria de uma coletividade de homogeneidade cultural relativa, que corresponde a uma cultura (...) musical manifesta e partilhada” (Grebe de Vicuña, 1977, p. 95).

Segundo Grebe de Vicuña (1977) o indivíduo faz parte de uma cultura e dentro dela expressa e partilha o que é próprio a ela. Em termos musicais, identifica-se com o universo sonoro e musical cultural, que passa a fazer parte de sua identidade sonoro-musical individual como um todo. O esteta inglês Scruton ⁹ (1983) citado por Sudin (1991) nos diz que a música é criada pela utilização cultural e pessoal dos sons.

Para Grebe de Vicuña (1977) todo este universo sonoro e musical é partilhado no ambiente cultural, e possui um aspecto dinâmico.

Luiz Antonio Millecco (1977), musicoterapeuta brasileiro, diz que existe uma identidade sonora coletiva ou cultural, a qual chama de ISO Coletivo e Cultural. Neste conceito assinala que cada civilização teria em sua estrutura musical uma constante que não se modificaria. A modificação apenas seria possível após um longuíssimo período de intercâmbio com outras culturas. Para ele, as “estruturas musicais são determinadas por estruturas psicológicas de coletividades inteiras” (1977, p. 9).

⁹ Scruton, esteta inglês é citado por Bertil Sundin, psicólogo, Universidade de Estocolomo, Suécia.

Seguindo na construção deste conceito, considerando os aspectos culturais como de extrema relevância para a configuração da identidade sonora cultural – parte essencial da identidade sonora individual - outro musicoterapeuta brasileiro também psicólogo, Ronaldo Millecco (1996) traz a idéia de Identidade Sonora Cultural. Nesta idéia, Millecco aponta para “o entrelaçamento existente entre a cultura e cada indivíduo que a compõe” (1996, p. 20). Segundo o autor, fazendo uma analogia com a criação artística “o coletivo gesta a idéia e o artista parteja a obra”. Ou seja, a cultura daria os referenciais, bem como os instrumentos materiais e simbólicos que cada um de nós se apropriaria para criar, tecer e orientar nossas construções.

Para Grebe de Vicuña (1977) como para Millecco (1996) a endoaculturação musical, o processo de aquisição gradual das experiências auditivas e de internalização da música que se dá no âmbito do meio sócio cultural, seria realizada a partir de processos conscientes e inconscientes. É este processo, e esta internalização que iriam influenciar as atitudes e os valores musicais, tanto quanto as preferências e os rechaços em termos de música.

Para Millecco (1996) seria a Identidade Sonora Cultural que nos singularizaria, em termos de identidade sonoro-musical. Quando ela conserva e mantém viva as raízes culturais que são fortalecidas na pluralidade cultural da riqueza e diversidade de estilos musicais, como por exemplo, da cultura brasileira e latino americana, sem cair na padronização universalizante que modela, infantiliza, desterritorializa os territórios musicais culturais, como no processo da massificação imposto pela indústria cultural, que insiste na criação e repetição de pseudo-identidades sonoras culturais.

Retornando a Grebe de Vicuña (1977), um importante diálogo a musicoterapia encontraria com a etnomusicologia, uma vez que esta nos indica que o universo musical é heterogêneo e multifacetado.

Os universais da música – ou elementos constantes – são muitíssimo mais escassos que os particulares – ou elementos variáveis, locais ou regionais -, cada um dos quais caracteriza a uma cultura ou estrato musical determinados (...), possui valor cultural por ser produto da criatividade do ser humano (...). Surge assim o conceito de *relativismo musical*, segundo o qual os valores estético-musicais são relativos à cultura e dependem em cada caso dos contextos culturais singulares... (Grebe de Vicuña, 1977, p. 99).

Assim, a identidade étnica, cultural e grupal, na qual a pessoa teve suas experiências será significativa a ela. Os significados comunicativos em música não são de modo algum universais. Eles operam ativa e funcionalmente dentro das margens de uma cultura, de um grupo cultural específico. Grebe de Vicuña, apoiada em Merriam (1964) assinala com destaque que os significados simbólicos são descritos pelos membros de uma cultura.

Deste modo, situamos a identidade sonora em um contexto cultural amplo. Esta identidade sonora, que é produto da configuração cultural da qual a pessoa e seu grupo fazem parte, onde estas relações e conexões múltiplas plasmam uma configuração dinâmica, complexa e integrada. A cultura é um fator chave para a formação da identidade sonoro-musical.

Barcellos (1992) compartilha desta idéia. Para a autora, a identidade sonora está “carregada” de cultura, da cultura na qual o indivíduo está inserido. Salienta que a “música é uma das artes e, como tal, um dos elementos da cultura (...). A música acontece no tempo, é um elemento ‘temporal’, e acompanha o homem através dos tempos. Com ele evolui como agente e, ao mesmo tempo, como resultado de uma relação dialética ‘homem-mundo’” (Barcellos, 1992, p. 36). A música se insere em quase todas as atividades do homem, sendo um elemento e um agente de cultura. A autora ao fazer esta interface entre a música junto da cultura e a musicoterapia, fundamenta-se em Neumann (1973) quando diz que “o verdadeiro nascimento da criança é moldado pela cultura humana na medida em que a mãe vive um contexto coletivo cultural” (Neumann citado por Barcellos, 1992, p. 35). Deste modo, há uma grande importância da cultura no processo de individuação. Mesmo que a natureza seja um fator básico na constituição do sujeito, não se pode esquecer que a cultura exerce um fator preponderante. “O corpo ocupa o espaço na natureza e as idéias e emoções é que fazem, junto com o corpo, o contato do ‘ser-no-mundo’” (ibid.). Idéias e emoções que são apreendidas também neste contexto cultural.

Tomatis e Vilain¹⁰ (1991) enfatizam o movimento dinâmico que existe entre música e cultura. Para os autores não se pode comparar um autor ou um compositor a outro, muito menos a música de um mundo ou de uma época a outra. A música é influenciada pela época histórica. “A música age sobre a cultura que lhe dá forma e de onde ela deriva, ao mesmo tempo que a insere por um momento na estrutura de que ela própria se formou” (Tomatis; Vilain, 1991, p. 131). Porém, não podemos esquecer que isto tudo é possível, graças à ação do homem, ao seu fazer. A música faz parte de sua atividade criativa dentro de sua cultura.

Na visão de Grebe de Vicuña (1977) apoiada no conhecimento antropológico, a endoaculturação musical seria o processo de absorção e acumulação dos elementos culturais musicais integrantes e presentes em determinada cultura. Para Barcellos (1992) o processo de endoaculturação musical seria configurado como um processo de aprendizagem cultural. Não é um processo linear e passivo apenas de aquisição e assimilação. É um processo dinâmico, de trocas, de intercâmbios, onde o indivíduo internaliza e principalmente apropria-se destes aspectos musicais, porque é agente neste fazer, para depois exteriorizar, já transformados também por ele.

Cunha (2002), partindo do diálogo entre a Musicoterapia e a psicologia de acordo com a orientação teórica histórico-cultural de Vygotsky, nos diz que a música é um elemento de expressão individual e coletiva, que reflete, decisivamente, o meio cultural em que as pessoas vivem. Retoma Barcellos (1992) quando entende que a identidade sonora constitui-se arraigada de elementos culturais, e constitui-se em um processo de construção do mundo sonoro do sujeito desde o início da infância, que “vai se desenvolvendo ao ser acrescido das percepções que adquire nas mediações com o mundo que o rodeia, constituindo-se fonte de consciência histórico-social” (Cunha, 2002, p. 38).

¹⁰ Alfred A. Tomatis é diretor do Centro Tomatis (de Musicoterapia), em Paris, França; Jacques Vilain é doutor em Psicologia, diretor do Centro de Audiopsicofonologia, em Bruxelas, Bélgica, e conferencista no Centro Tomatis.

Passamos a considerar a música em seus aspectos de definição, criação, expressão, atividade artística e criativa do homem como própria e carregada de cultura e da história, da qual é um elemento integrante. Isto é, a música, como parte de uma cultura, é parte de uma coletividade de uma época, de um espaço de tempo, do qual não pode estar desvinculada. Esta idéia pode ser vista em Bertoni (2001) quando nos diz que “a música é a expressão do pensar e do sentir das pessoas de uma determinada época. Além de proporcionar prazer, ela também pode informar e conscientizar” (p. 2).

Isto tudo é possível também porque a pessoa passa a ser compreendida de outro modo. Ou seja, a visão de homem que se configura é de uma pessoa agente de sua realidade, que enquanto a constrói, constrói a si mesma, em uma relação dialética com o mundo, constituída e constituinte do contexto.

Pires (2000), ao analisar o fazer dos DJs com sua atividade criativa musical junto à cultura de massa em meio à sociedade pós-moderna, esclarece, baseada em Adorno, que “não há indivíduo fora da dimensão social (...). Nos constituímos no social, de que não estamos jamais apartados” (Pires, 2000, p. 88).

Seria então, esta pessoa engajada e agente de seu mundo social que iria, em meio a este espaço e tempo histórico-cultural e em suas inter-relações, construir, desenvolver, modificar e transformar os significados de sua ação musical, que acabariam por identificar a ela mesma, a este espaço, as suas relações, à sua subjetividade, como partes integrantes e dinâmicas deste contexto. Del Ben (2000), deste modo, retoma Green quando enfatiza que “quando vivenciamos música, não nos relacionamos somente com a matéria musical em si (altura, duração, intensidade, timbre, estrutura e expressão) e suas relações. Logo que ouvimos os primeiros sons de qualquer música, começamos a assimilá-los a partir de uma rede de significados construídos no mundo social” (Green citado por Del Ben, 2000, p. 102).

Esta rede de significados é proveniente não apenas da música em si, mas da relação que se estabelece a partir da relação individual e coletiva que a pessoa edifica. De fato, é a rede de significados construídos no mundo social, onde tanto

a música e a pessoa fazem parte deste mundo sócio-cultural, localizado em um espaço e tempo da história. Neste cenário é que a relação se configura.

Santos (2002), musicoterapeuta brasileiro, em artigo intitulado “Sobre sentidos e significados da música e da Musicoterapia” faz uma construção acerca da compreensão da música não distanciada da cultura e da sociedade. Resgata Molino e a idéia de que a música é um fato social total, e por isso a sua compreensão não pode ser atingida se for isolada do contexto sócio-histórico. Segundo Santos, no *setting* musicoterapêutico para se poder entender o que o cliente expressa, teríamos de considerar a música como uma linguagem, onde contemporaneamente cairíamos nos aspectos de sentido e significado.

Uma ênfase unilateral na música desligada de qualquer contexto parece obscurecer mais do que contribuir para uma aproximação compreensiva do fenômeno musical. Em nome de uma valorização das possibilidades expressivas e comunicativas desta arte, acaba-se caindo numa confusão que atribui à música intenções e uma espécie de autonomia ou transcendência, perdendo-se de vista que ela é uma criação humana, localizada num contexto social, cultural, histórico... (Santos, 2002, p. 56).

Deste modo, Santos (2002) nos permite verificar que a música deve ser apreendida na sua totalidade, onde seus elementos – tanto poéticos, como no caso da canção, quanto essencialmente musicais – sejam articulados dialeticamente entre si, em meio aos elementos sócio-históricos onde ela se insere. Seria um todo, onde a pessoa junto da situação e do contexto e da relação com a própria música, estariam configurando significados a ela.

Santos (2002) enfatiza que é necessário “estudar os fenômenos culturais buscando captar suas articulações com a realidade social em que se inscrevem, de tomar a cultura como ponto de vista para estudar a sociedade, assim como o comportamento dos sujeitos que a integram” (p. 57).

É preciso partir de uma perspectiva social mais ampla para compreender de fato a relação entre a pessoa, a música e os significados construídos nesta relação. Santos (2002) lembra que ainda são poucas as abordagens da música na Musicoterapia, que tecem este tipo de olhar – e de *escuta*. Também lembra que em 1990, Even Ruud já havia identificado e criticava o “descaso quanto ao contexto social maior como uma característica das definições de Musicoterapia”

(Santos, 2002, p. 59). Santos questiona então: este descaso com o contexto social se estende ao modo como consideramos a música? Em nossas abordagens não há uma falta de perspectiva social que prejudica nossa análise do fenômeno musical?

E então podemos perceber que a discussão não recai apenas sobre o estudo dos sentidos e significados da música, como também à compreensão do que vem a ser, de fato, a música. Ou seja, temos uma questão da visão de música. Tiago de Oliveira Pinto (2001) faz uma compreensão do som e da música junto da Antropologia Sonora, aonde vai construindo que a música é som e movimento num sentido lato, e que está quase sempre em estreita conexão com outras formas de cultura expressiva – que seriam o teatro, as máscaras, rituais e performances. Desse modo, a música está inserida nas várias atividades sociais, sendo que múltiplos significados decorrem desta interação. Segundo ele

Aqui a música não é entendida apenas a partir de seus elementos estéticos mas, em primeiro lugar, como uma forma de comunicação que possui, semelhante a qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos. Música é manifestação de crenças, de identidade, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade. Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio natural (Pinto, 2001, p. 3).

Das relações construídas entre a Antropologia da Música e do Som junto da Etnomusicologia – a partir do séc. XX – surgem as idéias e co-relações de que a antropologia do som/sonora estuda nos aspectos da acústica tanto o *som* enquanto fenômeno físico, quanto o *som* quando inserido em concepções culturais; e nos aspectos da cultura, estuda a música propriamente dita, ou seja, o som *culturalmente organizado* pelo homem – *as sonoridades* (Blacking, 1973 citado por Pinto, 2001, p. 3).

Pinto (2001) também destaca a definição do antropólogo americano Alan P. Merriam (1964) em sua obra *The Anthropology of Music*. Para Merriam a música é definida como um meio de interação social, onde o fazer musical é um comportamento aprendido. Através dele os sons são organizados e possibilitam uma forma simbólica de comunicação na inter-relação entre indivíduo e grupo. A música deve ser entendida enquanto produto e estrutura construída, e não se

pode deixar de lado o contexto antropológico e cultural nas investigações sobre o som e a música – como muitas vezes o foi deixado, no passado.

Moraes (2000) desenvolve uma compreensão da música junto aos conhecimentos da História. Na relação entre História e música, o autor diz que é possível levantar conhecimentos históricos a partir da canção popular. A canção popular, constituída principalmente de verso (letra) e música teria um relevante poder de comunicação, onde o autor, parafraseando Antonio Alcântara Machado, diz que *“...verso e música (...) conjugados assumem um poder de comunicação que fura a sensibilidade mais dura”* (p. 1).

Sons e ruídos estão impregnados no nosso cotidiano de tal forma que, na maioria das vezes, não tomamos consciência deles. Eles nos acompanham diariamente, como uma autêntica trilha sonora de nossas vidas, manifestando-se sem distinção nas experiências individuais ou coletivas. Isso ocorre porque a música, a forma artística que trabalha com os sons e ritmos nos seus diversos modos e gêneros, geralmente permite realizar as mais variadas atividades sem exigir atenção centrada do receptor, apresentando-se no nosso cotidiano de modo permanente, às vezes de maneira quase imperceptível (Moraes, 2000, p. 1).

Para Moraes (2002) a canção popular seria a forma musical que mais embala e acompanha as diferentes experiências humanas. Ela acompanha a trajetória e a experiência da pessoa, se difunde pelo universo urbano e alcança ampla dimensão da realidade social. Por isso, ao considerarmos que tudo o que envolve a produção musical é construído pelas experiências humanas, a “canção e música popular poderiam se encaradas como uma rica fonte para compreender certas realidades da cultura popular e desvendar a história de setores da sociedade...” (2002, p. 2). Em Raynor (1982), o autor relembra que “a música só pode existir na sociedade” (p. 2).

Poderíamos então, levar em consideração que, se a música e a canção podem ser fontes de compreensão de realidades da cultura popular e desvendar um pouco de sua história, a música e a canção também podem ser fontes para conhecer, de outro modo, a história de pessoas. A história construída por essas pessoas, como a música aí se insere, como nascem os sentidos e significados, permeados também pelos aspectos de emoção e sentimento. Como a música se

relaciona com a história, como a história se relaciona com a música, como a pessoa significa, enfim, como o som e a música entram em ressonância com a pessoa, suas emoções, seus significados, sua história.

Jensen¹¹ (1991) considera a significação em música em um estudo intitulado “*Música e saúde na sociedade pós-moderna*”. Neste, salienta que nenhuma arte é apenas passiva, temos sempre de compreendê-las em termos de atividade, isto é, a arte – e, portanto, a música, é um fazer. As artes em geral, a música, devem ser compreendidas por meio das categorias de atividade e de comunicação. Para Jensen a música não é uma atividade discursiva, ou seja, ela não pode ser entendida como uma atividade que usa a linguagem no sentido restrito. Mas ela é descrita através de termos de um contexto lingüístico, onde por meio de metáforas, por exemplo, poder-se-ia descrever o que é dito na música. Para o autor, existem situações histórico-culturais concretas onde a música é produzida e que podem ser utilizadas para significá-la, devido à ação do sujeito. “... A música é uma forma de arte que tem a ver com o tempo oportuno também na sua forma de historicidade’ (Jensen, 1991, p. 161).

A música está ligada ao estabelecimento de estruturas de referência e significado num contexto temporal e histórico. Tem, em si, significados de atividade e fenômeno social.

Even Ruud (1991) acerca da música, da cultura, das emoções, dos sentidos e significados na música, em artigo intitulado “*Música como um meio de comunicação*” questiona sobre como se constitui a situação comunicativa por meio da música. Diz que existe, em nossa cultura, uma tendência a considerar a música como uma espécie de representação da dinâmica da vida interior, isto é, das emoções. Algumas teorias consideram a música análoga às emoções, como um reflexo delas. No entanto, nem todas as teorias estão de acordo sobre até que ponto a música *reflete* as emoções. A seu ver,

Na Musicoterapia (...) há uma tendência a considerar a relação música-emoção como concreta e direta. Se a música é vista como uma representação não-verbal da emoção –

¹¹ Hans Siggaard Jensen é filósofo da ciência na Aalborg Universitetscenter, Aalborg, Dinamarca.

ou a estrutura de uma emoção – temos a possibilidade de nos ocupar de uma espécie de atividade comunicativa onde a música atua como um veículo de comunicação direta com uma pessoa no nível emocional... (Ruud, 1991, p. 167).

Entretanto, esta hipótese presume que existiria, na pessoa, um nível emocional que não é transformado pela cultura, ou seja, um panorama interior biológico ou pré-programado, onde as emoções seriam pré-programadas. Em contrapartida, Ruud (1991) esclarece que, para identificar ou considerar a música como representação de uma emoção específica, precisamos fazer uma leitura do contexto ou do código cultural onde este fenômeno ocorre. Desta forma, a atividade musical é uma atividade baseada em normas culturais, e a percepção da emoção é uma questão cultural. Ruud (1991) destaca que este é um argumento contra a tendência em direção à naturalização da linguagem musical, muitas vezes implícita nas teorias acerca da comunicação musical. Percebemos que é também uma forma de compreender as emoções como não naturalizadas ou inatas. “De que modo abordaremos a música posteriormente, ou como esses sons estão representados em nossa consciência, parece depender do contexto social em que vivemos e vivenciamos a música e da linguagem que utilizamos para descrever esses sons” (Ruud, 1991, p. 173).

3 HORIZONTES TEÓRICOS

3.1 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS DA CONCEPÇÃO DA PSICOLOGIA SÓCIO-HISTÓRICA SOBRE A CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO

Irei retomar a construção teórica do conceito de constituição do sujeito na perspectiva da Psicologia Sócio-Histórica. Compreendo que para minha área, a Musicoterapia, a perspectiva sócio-histórica contribui com uma concepção de sujeito constituído e constituinte do contexto social, o que permite ver o processo dialético de constituição, a trama das relações estabelecidas e intrincadas, e o fazer/atividade do sujeito em meio a um contexto mais amplo. Situar o sujeito no contexto social, verificar como se constitui, retomar suas ações que em nenhum momento estão deslocadas deste contexto, com o intuito de retomar a perspectiva social para a Musicoterapia. Esta é a concepção de sujeito que referenda este trabalho.

A partir da idéia de que a sociedade é uma realidade tanto objetiva quanto subjetiva, Berger e Luckmann (1967) destacam o processo dialético que permite compreender a dinâmica da sociedade. Este processo é composto por três momentos que se dão simultaneamente: *exteriorização, objetivação e interiorização*. A exteriorização é a tendência humana e a necessidade do movimento de *ir para fora*. Ou seja, é o voltar-se permanentemente do homem para o mundo, que se dá por meio de sua atividade. *A exteriorização é entendida como a ação do homem no mundo*. Quando, como resultado da exteriorização o homem produz algo, constrói produtos, quando esta ação se concretiza em algo, começa a construir uma objetivação. *A objetivação* pode ser considerada o resultado da necessidade humana de exteriorização. E assim o próprio homem constrói o mundo objetivo, material, concreto, a realidade objetiva.

A cultura é um contexto, e como contexto ela articula todas as atividades do homem e dele em relação. Geertz (1989) retoma Max Weber quando dizia que o “o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu”, sendo a cultura uma dessas teias. A teia da cultura articula as formas simbólicas

da vida humana, onde o homem está localizado como agente-protagonista, que constrói, a partir de suas ações e relações a própria cultura e seus significados. Este movimento se dá de acordo com cada momento histórico e caracteriza o próprio homem que vive e constrói este momento. A cultura é algo dinâmico, se recria sempre, está em constante movimento de recriação e re-interpretação.

Zanella (1999) escreveu que a cultura e as manifestações culturais derivam da atividade humana conjunta. Da mesma forma, “as características singulares do indivíduo também derivam da atividade social, sendo, portanto, social e historicamente constituídas” (p. 157). Ao se apropriar da cultura o homem constitui sua singularidade e imprime nela a sua marca. A autora enfatiza ainda que as atividades culturais “...contribuem, em maior ou menor grau, dependendo das significações engendradas e apropriadas pelos sujeitos que as executam, para a constituição desses mesmos sujeitos...” (ibid.). A autora (1999) cita Morin (1996), trazemos esta citação aqui, pois nos permite visualizar a dinâmica entre sujeito, sociedade, cultura e linguagem:

...A sociedade é, sem dúvida, o produto de interações entre indivíduos. Essas interações, por sua vez, criam uma organização que tem qualidades próprias, em particular a linguagem e a cultura. Essas mesmas qualidades retroatuam sobre os indivíduos desde que vêm ao mundo, dando-lhes linguagem, cultura, etc (Morin, 1996, p. 48 em Zanella, 1999, p. 156).

Carroll (1987) descreve como a cultura permeia e se manifesta no indivíduo:

Minha cultura é a lógica segundo a qual ordeno o mundo. E esta lógica eu aprendi assim que vim no mundo, nos gestos, palavras e cuidados dos que me cercavam, no seu olhar, no seu tom de voz, nos barulhos, nas cores, nos odores, nos contatos; na maneira como me criaram, nos livros que li, nas cantigas que cantei: na rua, na escola, nas brincadeiras; nas relações com os outros que testemunhava, nos julgamentos que ouvia, na estética afirmada, por toda a parte, inclusive no meu sono, nos meus sonhos que aprendi a sonhar e a contar. Aprendi a respirar esta lógica, e a esquecer que era aprendida. Acho-a natural. Subentende todas as minhas trocas com os demais, esteja eu produzindo ou recebendo sentido... (Carroll, 1987, p. 17).

Os indivíduos se tornam membros da sociedade já muito cedo em suas vidas. Berger e Luckmann dizem que o *indivíduo não nasce membro de uma sociedade, mas que nasce com a predisposição para a socialidade*. Poderíamos

dizer que antes de seu nascimento, durante a gestação, os indivíduos começam, de uma forma ou outra, a serem apresentados à sociedade. São esperados, são aguardados, e terão um *lugarzinho* neste espaço, neste mundo real. Estão presentes sem estarem de fato presentes, mas pela ação dos que o esperam já começam a participar.

De acordo com Zanella (1999) “todo indivíduo enquanto ser social insere-se, desde o momento em que nasce, em um contexto cultural, apropriando-se dele e modificando-o ativamente, ao mesmo tempo em que é por ele modificado...” (p. 153).

Dessa forma, o indivíduo participa ativamente do contexto sócio-cultural onde está inserido, enquanto é constituído e constituinte dele (Maheirie, 2003). Nesta perspectiva Maheirie (2001) aponta que o movimento de constituição do sujeito é sinônimo da constituição de identidade, conforme Ciampa (1990). Identidade que é metamorfose, é contraditória, múltipla, permanente, mutável, mas uma quando visualizada como um *vir-a-ser* sempre inacabado, é diferença e igualdade de acordo com as relações e os grupos nos quais os indivíduos se inserem e atuam. O processo de *estar sendo* no mundo, aonde indivíduo vai se transformando permanentemente. Pela sua ação, pelo seu fazer, enfim, pela sua atividade pode ir-se transformando e transformando o mundo. O indivíduo é suas ações, se faz na prática. E neste fazer é possível que se veja como sujeito de sua própria história, mesmo que ela se concretize em um mundo onde as condições históricas e sociais sejam determinadas.

Berger e Luckmann (1967) apontam que “*estar em sociedade significa participar da dialética da sociedade*”. O ponto inicial para o indivíduo começar a se tornar membro da sociedade é tecido pela possibilidade de interiorização. A *interiorização* é “a apreensão ou interpretação imediata de um acontecimento objetivo como dotado de sentido” (p. 174). Sentidos estes, que são a manifestação de processos subjetivos do *outro*, e que irão se tornar subjetivamente significativos para o próprio indivíduo, por meio da *mediação dos outros significativos*. A partir da mediação o indivíduo pode passar a compreender, de modo inicial, o seu semelhante, bem como a realidade social.

O psicólogo russo Lev Semovitch Vygotsky (1987) compreende que é a partir do contexto sócio-histórico que a dimensão psicológica passa a se constituir. Esse processo se dá a partir da ação de um mediador – Vygotsky trabalha com o conceito de mediação – ou seja, um elemento intermediário que existe entre a realidade e a dimensão psicológica. A relação do homem com o mundo não é direta, ela é mediada, ou seja, nosso conhecimento da realidade é, no início da vida, principalmente, mediado pela figura de um *outro significativo* (Mead em Berger e Luckmann, 1967). Desde o início da infância o homem vai desenvolver sua relação com o meio em um processo histórico-cultural. É o grupo cultural que fornece ao sujeito as formas de perceber e organizar o real. Estas formas constituem os instrumentos psicológicos que fazem a mediação entre o indivíduo e o mundo. Os mediadores – primeiramente os outros significativos e a linguagem, apreendida junto deles – são os filtros através do qual o homem vê o mundo e opera nele. Isto significa que é a partir do contexto social, das relações interpessoais concretas com outros homens que se constitui a dimensão intrapessoal. Portanto, a interação social fornece a matéria-prima para o desenvolvimento psicológico do indivíduo. Esta idéia desenvolvida por Vygotsky (1987) demonstra sua orientação teórica marxista, onde ele salienta que o fundamento psicológico tipicamente humano é social e histórico, isto é, é fornecido pelas relações entre os homens. Da mesma forma, Vygotsky (1987) aponta que as origens das funções psicológicas superiores devem ser buscadas nas relações sociais entre o indivíduo e os outros na cultura. No processo de constituir-se sujeito, principalmente pela mediação dos outros significativos o homem realiza a apropriação da cultura acumulada pela humanidade.

O indivíduo, então,

Assume o mundo no qual os outros já vivem. O mundo, uma vez 'assumido', pode ser modificado de maneira criadora ou (...) até recriado (...). Na forma complexa da interiorização, não somente 'compreendo' os processos subjetivos momentâneos do outro, mas 'compreendo' o mundo em que vive e esse mundo torna-se o meu próprio. Isso pressupõe que ele e eu participamos do tempo de um modo que não é apenas efêmero e numa perspectiva ampla, que liga intersubjetivamente as seqüências de situações. Agora, cada um de nós não somente compreende as definições das situações partilhadas, mas somos capazes de defini-las reciprocamente (Berger; Luckmann, 1967, p. 174).

Teoricamente, uma vez *realizada a interiorização*, Berger e Luckmann (1967) afirmam que o *indivíduo se torna membro da sociedade*. Mas o processo não pára e nem deve parar por aí. Seria este, todo o período da socialização primária, isto é, a primeira socialização que o indivíduo experimenta na sua infância, que geralmente vai se dar em seu ambiente familiar, junto dos *outros significativos* que fazem parte deste ambiente. Posteriormente haveriam *socializações secundárias* – processos que introduzirão *o indivíduo já socializado* a novos setores do mundo objetivo de sua sociedade.

“Todo indivíduo nasceu em uma estrutura social objetiva, dentro da qual encontra os outros significativos que se encarregam de sua socialização” (ibid.). O indivíduo chega a uma sociedade objetiva que já existe, foi construída – mesmo que esteja continuamente em processo de construção. O indivíduo ao chegar a encontra configurada, já pré-existente à sua existência, constituindo todo um mundo macrossocial, situado em um tempo e em um espaço, historicamente, que vai também tomar parte e influenciar a realidade microssocial onde o indivíduo, *candidato* a se tornar membro desta sociedade, estará, junto dos seus *outros significativos*. Estes, por sua vez, lhe são impostos.

Serão estes *outros significativos impostos* que estabelecerão a mediação do contexto social e da estrutura social objetiva para o novo membro. No entanto, ao fazerem-no, no próprio decorrer da mediação, modificam esta realidade. Ou seja, o mundo social é *filtrado* para o novo membro, a partir dos aspectos que são escolhidos em concordância com a localização na estrutura social e de acordo com a biografia destes outros significativos. “A criança absorve a percepção com a coloração particular que lhe é dada por seus pais” (Berger; Luckmann, 1967, p. 176).

É interessante observar a seletividade da ação filtrar. Filtrar significa “fazer ou deixar passar (...) por um filtro. Não deixar passar; reter. Passar através, ou como que através, de filtro” (Ferreira, 1977, p. 222). O filtro deixa passar e não deixa passar, libera e retém em base a sua capacidade de filtrar. Assim, o novo membro da sociedade vai receber e apreender, absorver alguns aspectos da realidade, bem como não receber outros, a partir de toda uma história, de uma

configuração de um outro, que para ele se torna significativo, que está localizado, situado e interagindo em seu ambiente social, também a partir dos filtros e dos conhecimentos que este, por sua vez, já recebeu, apreendeu e absorveu pelo processo que passou.

O novo membro da sociedade tem a possibilidade de absorver e assumir o mundo no qual os outros já vivem, porém não apenas assumir e reproduzir *igualzinho*. Tem a possibilidade de modificar criativamente este mundo, de recriá-lo, de exteriorizá-lo em novas objetivações. *Tem a possibilidade...*

Tem possibilidade porque o homem está em constante movimento, assim como a consciência está em movimento. Desse modo poderíamos entender que o homem é um eterno transformar-se. Transforma-se a cada momento, em cada relação *com* e *no* mundo social, em cada inter-relação. A vida neste planeta só é possível em relação, relação: *constante construção*.

O constituir-se sujeito se concretiza na atividade social. Segundo Zanella e cols. (2000):

Considerando-se o sujeito como histórico e social, a investigação do processo de sua constituição pressupõe que este seja estudado numa atividade específica, posto que é via atividade mediada por instrumentos materiais e semióticos que o homem transforma o contexto no qual se insere ao mesmo tempo em que por este é modificado (Vygotsky, 1991). Por sua vez, entendendo que o sujeito é constituído no campo da intersubjetividade, nas relações concretas que estabelece, não há como analisar o seu discurso omitindo o contexto das relações sociais em que ele é produzido (Zanella; Balbinot; Pereira, 2000, p. 236).

Acima parafraseamos Berger e Luckmann (1967) onde diziam que *a criança absorve a percepção com a coloração particular que lhe é dada por seus pais*. A implicação vai muito além de absorver a percepção de acordo com a coloração particular oferecida, dada pelos pais, ou seja, esta mesma absorção da percepção, do filtro desses outros significativos vai ser possível porque existe uma ligação emocional muito presente e intensa nesta história. Berger e Luckmann (1967) explicam que "...a socialização primária implica mais do que o aprendizado puramente cognoscitivo. Ocorre em circunstâncias carregadas de alto grau de emoção" (p. 176). Sem a qual o processo de aprendizado seria quase impossível.

É esta forte e presente ligação emocional que dará toda a *coloração* e a *direção* deste primeiro aprendizado. Poderíamos dizer que *o filtro não é apenas feito de matéria física, concreta, não é apenas estruturado em suas ligas materiais, polimerizadas ou sintéticas, mas também é feito de matéria afetiva, de ligas emocionais*, que o tornam mais real. A apropriação das significações da realidade, que são constituídas nas relações sociais é mediada pelos outros significativos e permeada pelas ligas emocionais.

Segundo Zanella (1999) a apropriação é compreendida como o “movimento pelo qual o indivíduo ‘toma posse’ (entendido como tornar próprio, fazer uso consciente e deliberado) de algo que se passa, inicialmente, em campo intersubjetivo” (p. 154).

Desse modo, é importantíssimo frisar, mais uma vez que, os outros significativos são os mediadores da realidade. Uma realidade que também já foi mediada, por sua vez, por *outros outros significativos, a estes*. Que se constrói, que se objetiva, que se exterioriza, que se internaliza; que se externaliza, se constrói, se objetiva, se internaliza... que é significada, que é apreendida, que pode ser re-criada.

Berger e Luckmann¹² (1967) trazem-nos a reflexão de que nenhum indivíduo interioriza a totalidade daquilo que é objetivado como realidade na sociedade, de modo que “apreende a si próprio como um ser ao mesmo tempo interior e exterior à sociedade” (p. 108). Se ele é exterior à sociedade e a este mundo objetivo, ele pode, com seu fazer, construir este mundo e esta realidade ao mesmo tempo em que constrói a si ao interiorizar esta realidade, e perceber-se parte e não parte dela, dentro e fora dela.

É nesta dialética que o sujeito vai se constituindo e construindo a sua história em meio ao contexto social. Um processo de constituição que envolve movimento e transformação de si mesmo junto de sua atividade e sua consciência, ao estar em relação com os outros. Movimento onde produz a sua

¹² Consideramos a relevância do texto de Berger e Luckmann (1967) para a compreensão do processo de constituição dos sujeitos, no entanto, sabemos que é um texto didático e como tal pode parecer, às vezes, mecânico e funcionalista. Da mesma forma sabemos que o processo de constituição do sujeito é mais complexo e dialético que o descrito por Berger e Luckmann.

história - as suas temáticas, as suas cenas, seus atos, seus diálogos, monólogos, silêncios - ao mesmo tempo em que é constituído neste processo histórico.

3.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONCEITO DE EMOÇÃO

Daremos escuta aos conceitos relacionados com a dimensão afetiva humana: sentimentos e emoções ¹³, bem como sua articulação com o pensamento. Percebemos que não são processos psíquicos separados. Além disso, o sujeito, em meio a toda realidade social objetiva articula esta dimensão afetiva, que não acontece isolada do contexto social, mas está presente e ligada a toda trama de relações inter-subjetivas. A realidade do sujeito acontece no mundo e é vivida como uma realidade-emocionada (Sartre, 1938/1965). Do mesmo modo, a dimensão afetiva estará presente na atividade artística, na arte, na música, integrando no fazer objetivo do sujeito a sua subjetividade.

3.2.1 (Re)Unificando Emoção e Pensamento

Na história do conceito de emoção ao longo do tempo encontramos muitos e diferentes pontos de vista, estudos e discussões. Desde a Antigüidade Clássica com Aristóteles, a Idade Média, o Renascimento, Descartes, Espinosa, as novas visões dos filósofos do século XVIII com Adam Smith, Hume, Kant, Darwin, chegando ao nascimento da ciência psicológica com Wundt, James e Lange, depois Cannon, a rápida contribuição de Freud, Dewey, os behavioristas, os cognitivistas, etc. Se formos listar todos e retomar suas idéias encontraremos muitos estudos sobre a emoção, nos mais diversos enfoques. Como este não é nosso objetivo aqui, pelo menos podemos rapidamente salientar que o estudo das

¹³ Segundo Maheirie (2003) a dimensão afetiva contempla tanto as emoções quanto os sentimentos. Baseada em Sawaia (1994), Maheirie aponta que os sentimentos “são estados mais estáveis da afetividade, como o amor, a felicidade, o ódio, ou qualquer outro sentimento que não seja caracterizado pela explosão” (Maheirie, 2003, p. 148). As emoções, por sua vez, “se caracterizam pelo caráter explosivo da afetividade, como a paixão, a alegria, a raiva, etc” (ibid.). Ambos são formas específicas e diferenciadas de se relacionar a um objeto, da relação entre subjetividade e objetividade.

emoções, advindo de uma concepção integrada, de relação com a ética, os valores e a moral como era na Antigüidade, teve, na Idade Média esta integração dividida, onde a razão passou a estar de um lado e a emoção de outro.

Para Darwin (1872) as emoções no homem eram resíduos rudimentares dos instintos e reações animais. Na obra *The expression of the emotions in men and animals*, receberam uma origem animal, biológica, o que as levou a serem controladas, sufocadas, enfraquecidas, culminando na tentativa de eliminar as descargas emotivas. Isso era ensinado as crianças em sua mais tenra educação. O estudo das emoções tornou-se mínimo, limitando-se à expressão da emoção, o que também levou ao isolamento dos outros processos psicológicos. Havia a negação de toda uma parte significativa da vida psíquica (Camargo; Lane, 1995).

A ciência psicológica, inicialmente desenvolvida nos moldes do paradigma positivista, começou a estudar a emoção a partir da visão biologicista. James e Lange procuraram a fonte das emoções no organismo humano, explicando-as por meio de processos orgânicos, desvinculada dos outros processos psíquicos, e dividindo-as em emoções inferiores, que eram simples funções de atividades orgânicas, fisiológicas, herdadas dos antepassados animais, e as emoções superiores, as quais não explicaram a origem. Estudavam os órgãos das emoções e não as emoções em si. Havia uma forte tendência biológica, orgânica, fisiológica e reducionista nos primeiros estudos sobre emoção na psicologia (Camargo; Lane, 1995).

Cannon através de novos estudos e investigações passou a demonstrar que o substrato material das emoções era o cérebro. Para ele não era possível separar as emoções em superiores e inferiores. Cannon começou a relacionar a emoção com outros processos psíquicos (Camargo; Lane, 1995).

Freud, mesmo enfatizando que era o aspecto sexual que estava contido na base de todas as emoções, negou que os processos orgânicos fossem o componente mais importante para o estudo das emoções. Freud começou a mostrar a extraordinária dinâmica da vida emotiva. Para ele, “as emoções só podem ser compreendidas no contexto de toda vida humana” (Camargo; Lane, 1995, p. 121).

Ainda poderíamos citar e retomar vários outros estudiosos da psicologia e suas contribuições para o estudo das emoções. Contudo, brevemente compreendemos que os conceitos são relativos à sua época, e principalmente ao paradigma epistemológico que os sustenta.

Transcendendo a fragmentação da visão destes estudos, buscando uma compreensão mais consistente e coerente com outro método de fundamentação para a psicologia, encontramos o psicólogo russo Vygotsky. Com um profundo conhecimento do que se estudava e se fazia nos mais diversos países, na época acerca da psicologia, e de um conhecimento que incluía a filosofia, as ciências sociais, a literatura e a arte, Vygotsky se propunha a reconstruir a psicologia em novas bases epistemológicas, fundamentando-a solidamente no Materialismo Histórico e Dialético.

Vygotsky teve uma vida curta, mas plena de produção científica para a psicologia, considerada revolucionária para a época. Não chegou a formular diretamente uma teoria sistemática sobre as emoções, porém, como observam Camargo e Lane (1995), “as emoções estão presentes em toda a sua obra, desde a *Psicologia da Arte*, onde analisa a emoção estética como um processo catártico inconsciente, até nos processos motivacionais e no próprio pensamento” (p. 117).

Vygotsky propõe uma unidade entre os aspectos psicológicos e fisiológicos. Para ele não existe uma dicotomia entre pensamento e emoção. Pelo contrário, a motivação e a emoção constituem a gênese do pensamento. Nas palavras de Vygotsky temos que:

O pensamento propriamente dito é gerado pela motivação, isto é, por nossos desejos e necessidades, nossos interesses e emoções. Por trás de cada pensamento há uma tendência afetivo-volitiva, que traz em si a resposta ao último ‘por que’ de nossa análise do pensamento. Uma compreensão plena e verdadeira do pensamento de outrem só é possível quando entendemos sua base afetivo-volitiva. Para compreender a fala de outrem não basta entender as suas palavras – temos que compreender o seu pensamento. Mas nem mesmo isso é suficiente – também é preciso que conheçamos a sua motivação (Vygotsky, 1987, p. 129-130).

Para Vygotsky (1987) o pensamento é sempre um fenômeno que tem, em sua base, uma emoção. O processo cognitivo nunca existe independente da emoção. A relação entre a emoção como base do pensamento remete-nos a

compreensão dos conceitos de significado e sentido, também propostos por este autor, que veremos mais à frente. No momento, precisamos salientar que Vygotsky propôs que “a emoção não poderia ser estudada isoladamente, mas nas relações que estabelece com as outras funções psíquicas, formando um sistema funcional como um conjunto dinâmico” (Camargo; Lane, 1995, p. 123). Por dinâmico as autoras entendem o organismo em atividade, em desenvolvimento e transformação.

Vygotsky pontua a dimensão da construção social das emoções, dos sentimentos, vivida pelo indivíduo em suas relações. A emoção e o sentimento não são conceitos abstratos nem podem ser isolados, por exemplo, em emoções puras ou universais. Ao contrário, estão vinculados as esferas do comportamento social, a vida social e inter-relacional do homem, que os nomeia, que os compreende e relaciona-os a sua forma de pensar. Vygotsky diz que

A forma de pensar, que com o sistema de conceitos nos tem sido imposta pelo meio que nos rodeia, inclui também nossos sentimentos. Não sentimos simplesmente: o sentimento percebemos na forma de ciúmes, raiva, ultraje, ofensa. Se dizemos que depreciamos alguém, o fato de nomear os sentimentos faz com que estes variem, já que guardam certa relação com nossos pensamentos (...), nunca experimentamos os ciúmes de maneira pura, mas ao mesmo tempo somos conscientes de suas conexões conceituais (citado por Camargo; Lane, 1995, p. 127).

Os sentimentos guardam uma estreita relação com o sistema de conceitos culturais. Por isso poderíamos dizer que o sentimento é histórico, assim como a maneira de perceber e de sentir. O sentimento se altera em meios ideológicos e psicológicos distintos, mesmo mantendo o radical biológico (Camargo; Lane, 1995). Se retomamos a idéia de que o mundo intrapsíquico se forma a partir do extrapsíquico, as relações objetivas que são internalizadas formando e constituindo o mundo subjetivo, compreendemos também que existe uma apreensão cultural e social do modo de sentir, da significação dos sentimentos, de idéias e conceitos que acompanham o conhecimento sobre a própria emoção e sentimento na cultura na qual nos encontramos.

Assim como o pensamento, Vygotsky enfatiza que as representações afetivas supõem também um ato emotivo. Para ele, “a *imaginação* e a *fantasia*

estão a serviço da esfera emocional... a finalidade e a direção são dadas pela emoção... A atividade da imaginação representa uma descarga de afetos, do mesmo modo que os sentimentos se resolvem em movimentos expressivos” (Vygotsky, 1972, p. 68 citado por Camargo; Lane, 1995, p. 118). Vygotsky salienta que a atividade da imaginação está diretamente ligada ao movimento dos sentimentos. A imaginação, para ele, é uma atividade rica de momentos emotivos.

Começamos a ver a integração: pensamento, imaginação, fantasia, afetividade. Não são funções psíquicas separadas, não pode existir dicotomia ou hierarquia entre elas. Sabemos que Vygotsky, inicialmente, foi voltado à arte. Esta o levou à psicologia, ou seja, em sua obra *Psicologia da Arte* ele realizou um estudo sobre a emoção estética que uma obra de arte desperta, foram seus primeiros estudos sobre as emoções. As emoções desenvolvem um papel muito importante no que tange à criação artística. Ele diz que “a arte é uma função do pensamento, porém de um pensamento emocional peculiar” (1972, p. 69 citado por Camargo; Lane, 1995).

Para Vygotsky (1999) o sentimento é o caminho para se perceber a arte, ao mesmo tempo em que a criação artística tem a finalidade, também, de gerar emoções, que seriam suscitadas pela forma, pelo conteúdo, pelo ritmo, por todos seus elementos constituintes. A arte provoca emoção ao mesmo tempo em que é também um trabalho do pensamento, este pensamento emocional peculiar, do qual fala o psicólogo russo, que gera satisfação, que gera emoção.

Quanto a *arte dos sons* – a música, Vygotsky nos diz que *a música motiva para a ação*. Na relação entre música e emoção, Vygotsky (1990) aponta que “uma obra musical desperta em quem escuta todo um complexo universo de sentimentos e emoções. A base psicológica da arte musical reside precisamente em estender e aprofundar os sentimentos, em reelaborá-los de modo criador” (1990, p. 24).

Maheirie (2003) enfatiza que a música “é uma expressão do pensamento afetivo” (p. 150). Para a autora a música tem uma função simbólica, revela e traduz épocas, fatos, objetos. Parafraseando Vygotsky (1970/1998) Maheirie

pontua que o aspecto crucial da música é “sua capacidade em compreender ‘pelo coração’” (p. 150). A música é uma linguagem que contempla o processo das emoções e dos sentimentos.

Pensamento afetivo ou pensamento emocionado, a forma pela qual a música se expressa e pela qual o sujeito cria, trabalha e desenvolve a atividade musical. É desta forma que Maheirie (2003) define a música como uma “linguagem reflexivo-afetiva” (p. 147), isto é, uma atividade humana que objetiva uma racionalidade, que envolve conhecimentos técnicos, implicada com a dimensão afetiva, as emoções e os sentimentos, a partir da qual é possível a construção, pelo sujeito, de significados coletivos e singulares.

3.2.2 Dimensão Afetiva: Sentimento Como Implicação e o Significado das Emoções

Alguns filósofos do século XX trouxeram uma proposta de unificação entre sentimento e pensamento. Dentre os grandes nomes do século XX encontra-se Agnes Heller, filósofa da escola de Budapeste, neomarxista. A autora parte para uma compreensão onde constrói a visão de unidade final entre sentimentos, pensamento e moralidade.

Heller (1980) aponta o ser humano a partir do fato empírico do *homem unificado*. No entanto, o homem unificado se encontra em uma sociedade que limita o campo de ação e que determina formas de pensamento, produz uma fixação dos sentimentos e contribui para perpetuar e reproduzir a alienação destes. A partir desta compreensão Heller afirma que “o homem está unificado, mas a personalidade está cindida” (1980, p. 11). A personalidade não é única, não está coerente ao homem toda vez que ele reproduz a alienação de si e de seu sentir.

Para Heller (1980) a personalidade unificada é rica em sentimentos. O homem deve sentir a si, sua ação no mundo, centrar-se em sua unidade enquanto age, cumpre e avalia suas tarefas no mundo social. Orientar-se pelas informações

que o próprio sentimento porta, que as emoções permitem compreender. Ter a inteligência de ler dentro das ações, dentro das relações mediadas pelo sentir, mediadas pelas emoções.

Agnes Heller enfatiza que “o sentimento não é igual a informação, sentimento é também informação” (1980, p. 69). Segundo a autora existe uma função informativa do sentimento. “No caso dos sentimentos que regulam a preservação social e a extensão do Eu, o sentimento sempre informa sobre a relação do Eu com o objeto...” (ibid.).

A natureza específica dos sentimentos permite que eles informem o que é importante e de que ponto-de-vista é importante para o sujeito. O sentimento diz algo sobre a significação-para-nós da realidade. “Segundo um problema nos excite ou nos deixe frios, o sentimento nos diz algo sobre a significação-para-nós do problema” (ibid.). Se o sentimento nos informa sobre a relação do eu com o objeto e neste ínterim, da significação-para-nós desse objeto, de um acontecimento ou de uma pessoa, percebemos que o sentimento nos informa acerca da funcionalidade para nós da relação do eu com o referido objeto, acontecimento ou pessoa.

Heller (1980) finaliza dizendo que “tal informação não é menos necessária da que obtemos diretamente sobre a ‘natureza’ dos objetos, acontecimentos e pessoas” (ibid.).

Buscando uma definição do que vem a ser o sentir, Heller constrói a idéia de que *sentir significa estar implicado em algo*. “Sinto que estou implicado em algo. Esse ‘algo’ pode ser qualquer coisa: outro ser humano, um conceito, eu mesmo, um processo, um problema, uma situação, outro sentimento... outra implicação” (Heller, 1980, p. 15-16).

Estamos implicados na preservação e expansão do eu, na continuidade do eu, no conhecimento do homem, em encontrar nosso caminho no mundo, em compor, compreender, ordenar os fatos da vida, em atribuir sentido as ações. Estamos implicados em nossos valores, nossos costumes, nossas objetivações. Estamos implicados no mundo e em nossa pessoa... (Heller, 1980, p. 68).

O *algo* do sentir-se implicado pode ser concreto ou não, mas em todo caso é *algo presente* para mim. É uma relação de estar-se implicado onde sempre sou mobilizado, de um modo ou de outro. Estou implicado e esta ação me age e sou agido por ela. Implico-me diretamente com algo que se relaciona comigo, com minhas idéias, objetivos, circunstâncias de minha vida (Heller, 1980). Estou implicado quando relaciono as informações comigo.

“A própria implicação é o fator construtivo inerente do atuar, do pensar, etc” (Heller, 1980, p. 17). Poderíamos dizer que a implicação é um *movente* do homem. Não é algo concomitante, não é um acompanhamento da ação. A implicação é o ponto inicial da ação, o que move primeiramente. Se o sentir é estar implicado em algo, a dimensão do sentir é o que move para a ação e para o pensar.

No entanto, as variações deste sentir são também permeadas pelas circunstâncias sociais, em relação, por exemplo, à duração e à intensidade do próprio sentir. Heller (1980) diz que “não há sociedade que não trate de regular a expressão dos sentimentos” (p. 28). Em alguns casos a sociedade regula até os conteúdos do sentimento. Esta regulação se dá na própria forma de costumes e ritos sociais variando conforme as culturas.

A implicação existe sempre que a informação apresenta ou desperta alguma significação para a pessoa. Está-se implicado em algo que significa, em algo que possui uma ligação para com cada pessoa.

Para Sartre (1938/1965) todo fato humano, em essência, é significativo. “Se lhe retirarem a sua significação, retirar-lhe-ão também a sua natureza de fato humano (...) Significar é indicar outra coisa; é indicá-la de tal maneira que, pela revelação da significação, encontrar-se-á precisamente o significado” (Sartre, 1938/1965, p. 20).

A emoção é significativa, “a emoção é na medida exata em que ela significa” (ibid.).

Este significado, já sabemos desde a origem o que é: a emoção significa *à sua maneira* o todo da consciência ou, se nos colocarmos no plano existencial, o todo da realidade humana. Essa emoção não é um acidente porque a realidade-humana não é uma soma de fatos; ela exprime, sob um aspecto definido, a totalidade sintética humana na sua

integridade. E, por essas palavras, não se deve entender que ela é o *efeito* da realidade-humana. A emoção é essa realidade-humana, ela mesma, realizando-se sob a forma de “emoção”. Dessa forma, seria impossível considerar a emoção como uma desordem psicofisiológica. A emoção tem a sua essência (...) a sua significação. Ela não poderia vir do exterior para a realidade-humana. É o homem, pelo contrário, que *assume* a sua emoção e, por conseguinte, a emoção é uma forma organizada da existência humana (Sartre, 1938/1965, p. 20-21).

A emoção e sua significação estão articuladas ao todo da realidade-humana. A emoção não apenas remete-se a realidade-humana, mas é esta realidade. Esta realidade é que vivida quando tomamos o homem na situação, o homem entre os homens, na situação social, nas suas relações.

Husserl (em Sartre, 1938/1965, p. 18) diz que a emoção é, precisamente, uma consciência. Neste sentido, para Sartre a emoção não existe como um fenômeno corporal, pois um corpo não pode ser emocionado, não pode conferir sentido às suas próprias manifestações. Por isso surge a necessidade de “procurar um além das perturbações vasculares ou respiratórias, sendo esse além o *sentido* da alegria ou da tristeza” (Sartre, 1938/1965, p. 22).

Seguindo nessa compreensão, o sentido é assumido pela realidade-humana. Para isto, interroga-se à consciência, busca-se apreender e fixar a essência dos fenômenos, busca-se entender o fenômeno na medida em que ele significa.

Assim Sartre insiste em que “... um fato psíquico, como a emoção (...) possui uma significação própria e não pode ser apreendido por si próprio sem a compreensão dessa significação...” (1938/1965, p. 84). Definitivamente, “... uma emoção leva-nos ao que ela significa. E o que ela significa é, na verdade, a totalidade das relações e da realidade-humana para com o mundo” (ibid.).

De acordo com Sartre (1938/1965) Maheirie (2003) enfatiza que

A informação mais básica que podemos levantar a respeito das emoções é que é um tipo de consciência (...) e, como tal, é necessariamente relacional, isto é, como consciência é sempre consciência de alguma coisa. Portanto, de forma geral, a emoção só pode ser uma consciência *do* mundo e, como tal, é sempre relacional e dirigida a ele (Maheirie, 2003, p. 148).

Voltando ao conceito tema das idéias de Agnes Heller sobre os sentimentos, a autora nos apresenta que sentir significa estar implicado em algo e que, em geral, “assim é precisamente como sentimos” (Heller, 1980, p. 29). Sua definição de sentimento como implicação é válida porque demonstra que “a objetivação e a subjetivação são, no desenvolvimento do homem, duas direções inseparáveis, interdependentes e tangenciais” (p. 28).

Novo (1998) ao fazer uma compreensão dos escritos de Heller (1980) acerca dos sentimentos aponta que o verbo implicar – identificado por Heller com o sentir – e sua correspondente substantivada, a implicação, traz várias significações, dentre as quais encontramos: envolver, tornar indispensável, comprometer, ser causa *de*, originar, enredar-se (Ferreira, 1975 citado por Novo, 1998, p. 72). Poderíamos remeter a frase a alguns destes verbos, dizendo sinonimamente que sentir é estar envolvido em algo, é estar comprometido com algo, é estar enredado com algo. Mesmo que não nos demos conta desta dimensão, o sentir, os sentimentos, as emoções, estão sempre presentes, junto do pensar e em todas nossas ações. Voltar-se ao sentir, voltar-se aos sentimentos e emoções e compreendê-los é sair, gradualmente do *empobrecimento emocional, da alienação dos sentimentos*, é contribuir também para a *personalidade unificada*.

O foco, mais uma vez é aproximar o sentir do pensar. Não são dimensões excludentes, muito menos separadas, tal como estamos tão acostumados por reflexão da história da humanidade, que supervalorizou a razão, o pensamento em detrimento da emoção e do sentir. Contrariamente, por estarmos envolvidos, comprometidos, intimamente implicados com a ação é que o sentimento ou as informações acerca dele se revelam para nós tão significativos e importantes, juntos do pensar.

A partir desta configuração percebemos então que a ação – agir; o pensamento – o pensar; e o sentimento – o sentir, caracterizam todas as manifestações da vida humana como processos unificados (Heller, 1980).

Sawaia (1994) citada por Maheirie (2003) aponta que “conhecimento, ação e afetividade são elementos de um mesmo processo, o de orientar a relação do homem com o mundo e com o outro” (p. 150).

Podemos perceber que a dimensão afetiva, incluindo os sentimentos e as emoções, se coloca lado a lado do agir e do pensar, e com eles permeia cada momento da vida humana, orientando a postura do sujeito em suas relações.

Novo (1998) diz que a relação humana com o mundo é desdobrada nas constantes avaliações que fazemos dos significados dos objetos sociais, e sempre que atribuímos a eles um sentido pessoal, a partir de nossa implicação com eles. Este processo chama sempre presente a dimensão do sentimento, a dimensão afetiva.

3.2.3 Significados e Sentidos

Vamos buscar compreender a relação entre emoção, sentidos e significados não apenas como uma forma de percebermos a unidade entre o sentir e o pensar, entre as emoções e o pensamento, mas também porque configuram um conhecimento que nos permitem encarar a relação entre sujeito e música de uma outra forma, ou seja, que nos levam a entender que é o próprio sujeito em sua singularidade que se encontra em meio à realidade, ao contexto e as relações quem irá construir o significado da música, articulando sua subjetividade aos acontecimentos externos, objetivos.

Vygotsky (1987) na obra *Pensamento e Linguagem* tece uma compreensão do sentido e significado da palavra. Na obra de Luria (1986) encontramos também a afirmação que na psicologia soviética a diferença entre significado e sentido foi introduzida por L. S. Vygotsky já muitas décadas atrás, em seu livro clássico “Pensamento e Linguagem”, publicado pela primeira vez em 1934, que adquiriu ampla notoriedade. Vamos retomá-los aqui, para compreendermos a relação entre emoção e pensamento na psicologia sócio-histórica, e posteriormente transpô-la para a compreensão dos sentidos e significados na música.

Camargo e cols. (2003) a partir da compreensão do pensamento de Vygotsky (1991; 1993) nos dizem que o pensamento verbal possui desde planos internos até os mais externos. Os planos internos, onde o *sentido* se configura, relaciona-se aos motivos, intenções, necessidades, interesses, impulsos e emoções do sujeito. Estes seriam o ponto de origem do pensamento ainda sem uma forma lingüística específica. Em termos de linguagem interna, as palavras, neste momento, adquirem sentidos particulares que são intraduzíveis na língua externa. A linguagem não teria, ainda, uma função comunicativa em palavras, mas cumpriria a função de ser a mediação do próprio comportamento, onde existe a *fala para si mesmo*. A partir do momento em que se inicia a formalização do pensamento se dá a formação e mediação na linguagem externa, mediada pelo *significado* das palavras. Este não é um processo linear, mas se dá de modo contínuo e integrado. O pensamento precisa da palavra para se realizar, de modo que o caminho do pensamento para a palavra, passa pela mediação do significado. O significado, por sua vez, seria uma zona mais estável, tal como os significados das palavras encontrados no dicionário. Porém, os significados podem mudar em função dos contextos, onde estariam os sentidos das palavras. Sendo assim, o sentido da palavra é configurado como sendo mais amplo e mais dinâmico que o significado. Os significados são zonas mais estáveis de significação, os sentidos, menos estáveis, mas ambos relacionados à subjetividade.

Cintra e Sawaia (2000) ressaltam que o pensamento não se expressa diretamente pela palavra, mas é mediado pelo significado da palavra. A transição do pensamento para a palavra passa pelo significado.

Vygotsky fez uma distinção entre significado e sentido. O significado da palavra é o que encontramos no dicionário, representa uma zona estável. O núcleo do significado dessa palavra estará submetido a constantes mudanças. Os significados que mudam em função do contexto são os sentidos da palavra. O sentido da palavra é mais amplo e mais dinâmico que seu significado. Uma palavra situada em um contexto tem ao mesmo tempo mais e menos significado que a mesma palavra fora do contexto. Tem mais significado porque se enriquece pelo contexto e menos porque o contexto limita e concreta seu significado abstrato. Esta complexidade do sentido das palavras se reflete na flexibilidade ilimitada das relações entre sentidos e palavras. Palavras diferentes podem transmitir o mesmo significado. Palavras semelhantes podem adquirir significados opostos em função do contexto (Camargo; Bulgacov; Cunha, 2003, p. 46-47).

Retomando os estudos e descobertas da psicologia soviética, principalmente na obra de Vygotsky e Luria, quando do estudo do pensamento e da linguagem como funções psicológicas superiores, chegamos a interligação do desenvolvimento da palavra com o desenvolvimento da consciência. Ou seja, a palavra é tomada como a unidade fundamental da linguagem. Nesta posição ela apresenta dois componentes principais: o primeiro é sua *referência objetiva*, quando *designa* um objeto, traço, ação ou relação; o segundo é o seu *significado*, compreendido como a função de separação de determinados traços no objeto, sua *generalização* e a introdução do objeto em um determinado *sistema de categorias* (Luria, 1986).

Tanto Vygotsky quanto Luria observaram que estes dois componentes da palavra, a saber *referência objetiva* e o *significado*, não permanecem imutáveis. O significado muda sua estrutura, se desenvolve, sendo isto extremamente visível quando do desenvolvimento da criança na infância. “A palavra constitui-se em um aparelho que reflete o mundo externo em seus enlaces e relações (...) à medida que a criança se desenvolve, muda o significado da palavra, quer dizer que também muda o reflexo daqueles enlaces e relações que, através da palavra, determinam a estrutura de sua consciência” (Vygotsky citado por Luria, 1986, p. 44).

Segundo Luria (1986) o significado é “o sistema de relações que se formou objetivamente no processo histórico e que está encerrado na palavra” (p. 45). A palavra assinala um objeto determinado, o analisa e o introduz em um sistema de enlace e relações objetivas. Existe assim, o significado objetivo determinado. Quando assimilamos o significado das palavras, dominamos a experiência social, refletindo o mundo com plenitude e profundidade diferentes (ibid.). Deste modo, o significado define-se como um sistema estável de generalizações que se pode encontrar em cada palavra e igualmente para todas as pessoas de um universo determinado.

O sentido, por sua vez, seria o “significado individual da palavra, separado deste sistema objetivo de enlaces; está composto por aqueles enlaces que têm relação com o momento e a situação dados” (Luria, 1986, p. 45). O sentido pode

designar algo completamente diferente de pessoa para pessoa e em circunstâncias diversas. Do significado objetivo da palavra, a pessoa separa aquela parte que lhe interessa, de acordo com a situação, e configura o sentido. O sentido, deste modo, está diretamente ligado ao uso da palavra, de modo idiossincrático.

...A mesma palavra possui um significado, formado objetivamente ao longo da história e que, em forma potencial, conserva-se para todas as pessoas, refletindo as coisas com diferente profundidade e amplitude. Porém, junto com o significado, cada palavra tem um sentido, que entendemos como a separação, neste significado, daqueles aspectos ligados à situação dada e com as **vivências afetivas** [grifo nosso] do sujeito (Luria, 1986, p. 45).

Para a Linguística contemporânea, o *significado*, tomado como *significado referencial* figura o *elemento fundamental da linguagem*. O *sentido*, ou o *significado social-comunicativo* é a *unidade fundamental da comunicação*. Na base do sentido encontra-se a *percepção* do que o falante quer, precisamente dizer, bem como quais são os *motivos* que o levam a efetuar a alocação verbal. Assim, o sentido é o elemento fundamental da *utilização viva*, ligada a uma *situação concreta afetiva* por parte do sujeito (Luria, 1986, p. 46).

... Na palavra e junto ao significado (que inclui a referência objetiva e o significado propriamente dito, a generalização e introdução do objeto em determinada categoria) existe sempre um sentido individual, em cuja base encontra-se a reelaboração do significado, a separação, dentre os enlaces possíveis presentes na palavra, daquele sistema de relações que é atual no momento dado (ibid.).

Na palavra está o significado e o pensamento. O significado é um dos componentes essenciais da palavra e também do ato do pensamento. O significado já é em si uma generalização. Nele se encontra a unidade das duas funções básicas da linguagem: o intercâmbio social e o pensamento como generalização. Oliveira (1998) diz que o significado é o filtro através do qual o indivíduo é capaz de compreender o mundo, e que a palavra sem significado é um som vazio. Se analisarmos em termos psicológicos, o significado é um pensamento, é um fenômeno do pensamento. No entanto, o significado não é estático, está em constante transformação, porque está em contato com o mundo.

O significado propriamente dito refere-se ao sistema de relações objetivas que se formou no processo de desenvolvimento da palavra, que é um núcleo estável compartilhado pelos indivíduos em grupo, em sociedade. O significado como *sentido* é o significado da palavra para cada indivíduo, enfocando o aspecto *subjetivo*, composto por relações que dizem respeito ao *contexto de uso* da palavra e as *vivências afetivas* do indivíduo.

De modo sucinto Maheirie (2003) aponta que para Vygotsky, o significado engloba a dimensão coletiva, ou seja, as significações que são vividas coletivamente. O sentido, por sua vez, envolve o vivido de forma singular. Porém ambos, significado e sentido são produzidos no contexto social.

Poderíamos agora, relacionar que na origem do pensamento e da palavra e seu significado, está presente a emoção. A emoção, os interesses, as motivações, as sensações da pessoa, que configuram o sentido . O sentido que está ligado ao motivo está relacionado diretamente a pessoa. As emoções são, em seu todo, dominadas pelo sentido. Quando as expressamos em palavras elas podem ser significadas pela própria pessoa, de acordo com o contexto sócio-cultural, mas ainda reservam, guardam em si, mesmo quando compartilhadas, o sentido idiossincrático.

Assim, as emoções humanas são constituídas na cultura, e nelas encontramos os sentidos da pessoa articulados com suas vivências afetivas. Se retomamos a idéia de Sartre (1938/1965) baseado em Heidegger, de que as emoções configuram ou significam a realidade-humana na sua totalidade, percebemos que os sentidos estão intimamente presentes ao significado, que a dimensão objetiva não pode ser descolada da dimensão subjetiva, que o indivíduo significa em meio aos seus sentidos. Ou seja, o indivíduo existe e relaciona-se no todo das dimensões objetivas e subjetivas, que se entrecruzam, que se influenciam, que se formam uma na outra, onde suas ações são sentidas, significadas, onde existe a estreita relação entre pensamento e emoção, onde a vida se realiza e só é possível nesta totalidade dinâmica. Uma totalidade perfeitamente dialética.

3.3 SIGNIFICAÇÃO EM MÚSICA

Concepções advindas da área da musicologia e da estética da música sobre a experiência musical nos remetem ao fato de que a música tem um significado e que este significado é comunicado para quem a faz e para quem a ouve. Meyer (1956) estudando o tema das emoções e significados na música retoma as conhecidas idéias estéticas que prevaleceram – e ainda prevalecem – sobre a posição absolutista e referencialista do significado musical.

Reimer (1970) compartilhando das idéias de Meyer (1956) ressalta que os termos “absolutismo” e “referencialismo” indicam *onde ir* para encontrar o significado e o valor da obra de arte.

A posição absolutista indica que a significação musical encontra-se exclusivamente no próprio trabalho de arte, nas relações estabelecidas na própria composição musical. Esta posição prima por um significado abstrato e intelectual, essencialmente intramusical (Meyer, 1956). Reimer (1970) complementa que no absolutismo o significado da obra está nela mesma, é para ser encontrado dentro dela.

Em música, deveríamos ir para os próprios sons, e prestar atenção no que eles fazem. Os sons e o que eles fazem são inerentemente significativos, e se alguém deseja compartilhar estes significados, deve então prestar atenção nos sons, e não no que eles podem lembrar ou referir-se a qualquer coisa fora da música (Reimer, 1970, p. 20).

A posição referencialista explica que a música comunica significados que se referem ao mundo extramusical dos conceitos, estados e caráter emocional, ou seja, significados que seriam encontrados fora da composição.

O significado e o valor da obra de arte existe ou é para ser encontrado fora dela própria. Para isso, devemos ir para as idéias, emoções, atitudes, eventos que a obra se “refere” fora do contexto da obra. A função da obra de arte é nos lembrar, ou contar algo sobre, ou ajudar-nos a entender, ou fazer-nos vivenciar algo que está fora da obra, fora de suas qualidades puramente artísticas. E música, os sons deveriam servir como lembrança de, ou uma pista para, ou um sinal de algo extra-musical. O grau de qualidade ou sucesso da música está na sua referência à experiência extra-musical. É nesta experiência que reside a importância e o valor da própria música (Reimer, 1970, p. 15).

A posição absolutista admite outras duas posições, a saber a formalista e a expressionista. O formalismo absoluto diz que o significado da música é puramente intelectual, existindo a partir da percepção e da compreensão das relações musicais na composição. Os sons na música significam “somente eles próprios” (Reimer, 1970, p. 20). Por reconhecer e apreciar a *forma pela forma* prima apelo aspecto do significado advindo de uma compreensão intelectual-racional. A única emoção que poderia existir é a emoção estética. “Os sentimentos e emoções definidos não são suscetíveis de serem personificados na música. Ao contrário, as idéias expressas pelo compositor são inicialmente e principalmente de natureza puramente musical” (ibid., p. 21).

O expressionismo vinculado ao absolutismo defende a idéia de que o significado da música reside na percepção e compreensão das relações musicais do trabalho artístico, sendo estas relações capazes de estimular sentimentos e emoções no ouvinte (Meyer, 1956). Concorda com o formalismo quando diz que o significado e o valor da obra de arte é para ser encontrado nas qualidades estéticas da obra. Não aceita os significados extra-musicais do referencialismo mas aponta que a relação da arte com a vida deveria ser reconhecida (Reimer, 1970). Desse modo, a obra de arte, no expressionismo, seria significativa.

Meyer (1956) destaca que a posição expressionista pode ser confundida com a referencialista. Explica que quase todos os referencialistas são expressionistas pelo motivo de acreditarem que a música comunica e pode despertar significados emocionais, mas, aponta que nem todos os expressionistas são referencialistas.

Assim existiriam os expressionistas absolutos que acreditam que “os significados emocionais expressivos emergem em respostas à música e que estes existem sem referência ao mundo extramusical de conceitos, ações e estados emocionais humanos” (Meyer, 1956, p. 04). E, por outro lado, os expressionistas referenciais, dizendo que a expressão emocional depende da compreensão do conteúdo a que a música se refere fora dela.

Mesmo com todas estas tentativas de explicação sobre o que a música venha a significar percebemos que não existem significados naturais ou universais

da música. Se considerarmos a existência de significados específicos em suas denotações estaremos excluindo as particularidades culturais bem como espaços-temporais nos diversos períodos da história humana. Além disso estes estudos baseiam-se exclusivamente no mundo sonoro da música ocidental.

Se começamos a olhar mais profundamente passamos a encontrar alguns pontos falhos nestas posições. Meyer (1956), ao verificar estes pontos aponta que a posição expressionista absolutista não conseguiu explicar os processos nos quais padrões sonoros percebidos são experienciados enquanto sentimentos e emoções. Já os formalistas apresentam dificuldade de explicar como uma sucessão abstrata, não-referencial de notas torna-se significativa, ou seja, não conseguem explicar em que sentido tais padrões musicais podem ter significado, ao mesmo tempo em que não explicam a relação que possa existir entre a passagem do significado musical para o significado em geral.

Meyer indica que uma possibilidade para este impasse seria de as duas posições – absolutista e referencialista – deixarem de ser oponentes e tornarem-se aliadas, uma vez que “os mesmos processos musicais e comportamentos psicológicos similares originam ambos os tipos de significado, sendo que ambos deveriam ser analisados caso se queira entender as variedades da experiência musical” (1956, p. 4).

Contrapondo a estas posições, percebemos que os sentimentos e as reações despertadas pela música não são iguais para todas as pessoas nas diversas épocas e lugares, mas que seriam produtos da aprendizagem e da experiência do ser humano, e influenciados por estes processos. É difícil existir a possibilidade de universalismo no significado musical, ou seja, uma generalização que explicasse a comunicação e a significação musical, pois este processo dialético acontece inserido na dimensão cultural, pela ação do sujeito.

Esta idéia também pode ser verificada em Maheirie (2003). De acordo com a autora, “as músicas, na medida em que provocam no fisiológico determinadas reações, podem, a partir daí, nos remeter a estados emocionais intensos, em que só as ações poderão lhes dar uma significação. Esta, não sendo estabelecida a

priori na música, também não o é nas emoções, posto que o que nos emociona não emocionará necessariamente os outros” (p. 150).

Nos aponta Meyer que “em um sentido geral, teóricos da música se preocupam mais com a gramática e a sintaxe da música do que com seu significado ou a experiência afetiva que emerge de tal experiência” (1956, p. 6).

Se assim o for, de que forma olharemos esta questão? Como conseguiremos compreender os aspectos de significação e comunicação em música? Realmente, a partir de uma busca centrada nos aspectos intramusicais não será possível. O direcionamento destes estudos apontam que é importante se voltar para os significados e experiências afetivas a partir da relação com a música. Qual a direção?

Talvez seria o momento de nos voltarmos para a construção pessoal e social do significado musical, para as ações que cada pessoa, em relação com a música faz ao longo de sua vida. Para os aspectos que nos permitem compreender que a música tem significado para cada pessoa na medida em que se vincula a experiência vivida, passada ou presente, e quando proporciona trazer este vivido junto dos sentimentos e emoções à própria música, conferindo significado a ela.

Em termos de construção social do significado musical, Peter Martin (1995) aponta que “os significados da música não são nem inerentes nem reconhecidos intuitivamente, mas emergem e tornam-se estabelecidos (ou transformados ou esquecidos) como uma consequência das atividades de grupos de pessoas e contextos culturais particulares” (1995, p. 57).

As pessoas, em grupos, em relações, de acordo com contextos históricos, culturais e pessoais atribuem significados a música, pois vivem, experienciam estes significados na música e os constroem. Salienta Martin (1995) que nosso ambiente é enredado por sons constantemente, que estamos em um ambiente acústico, muitas vezes, como outros objetos e entidades que nos rodeiam, sem sentido. Estes não impõem a sua significância a nós, no entanto, somos nós mesmos, como seres humanos criativos e socializados que dotamos as coisas

deste ambiente, e neste caso, também os sons, com significados, em um processo de construção da realidade a nível coletivo e individual.

Podemos, então, encontrar uma direção para esta compreensão. A música, enquanto um produto, enquanto resultado da ação criativa do homem no meio social-histórico e cultural deve ser compreendida em todas as instâncias deste próprio mundo, construído pelo fazer humano, impulsionado por suas necessidades, mas também por sua busca de beleza, de criatividade, permeada pelo aspecto emocional e pelo sentir. Nossa visão deve contemplar estas dimensões que estão interligadas, não podemos nos restringir ao *olhar* e a *escuta* unidirecionada da partitura, da obra musical nas suas relações intramusicais, quando um mundo de movimentos, de dinâmicas e de significados o homem constrói e busca compreender. Que estão vibrando no próprio homem e onde a música toca.

3.3.1 A Construção do Significado Musical

Neste momento convidamos Stige (1998), musicoterapeuta norueguês, novamente a esta conversa. Em um *dueto* com o filósofo Wittgenstein (1958), quando este estudou aspectos da linguagem, das palavras e do significado em sua obra *Investigações Filosóficas*, Stige (1998) fez *soar* o aspecto que Wittgenstein salienta sobre o uso das palavras. Wittgenstein dizia que a função principal da linguagem não era nenhuma representação lógica, e sim a comunicação social. “Se tivéssemos que nomear qualquer coisa que é a vida da palavra, do signo, nós deveríamos dizer que era o seu uso” (Wittgenstein citado por Stige, 1998). Para Wittgenstein os sinais, os signos são mortos e adquirem vida no uso. A palavra no jogo da linguagem adquire o seu significado como um movimento em um processo comunicativo. A linguagem depende dos usos que as pessoas, os grupos, as comunidades e sociedades fazem. Dizia Wittgenstein (1975): *não pergunte pelos significados das palavras, pergunte pelo uso*. Ele via o significado vinculado ao uso, ou seja, o significado não era compreendido por ele

como algo pré-fixado, rígido, imutável, universalizado, o significado da palavra, justamente pelo seu uso devia ser entendido como algo dinâmico, em constante movimento. Se perguntássemos pelo significado rígido da palavra, tomado como único, estaríamos paralisando a investigação. Neste caso teríamos de nos voltar para os sentidos atribuídos pelas pessoas, pelos grupos, de acordo com suas formas de vida. Seriam estas *formas de vida* que levariam aos *jogos de linguagem*, de acordo com os usos das palavras, que não são os mesmos entre as diferentes comunidades. Estaríamos trabalhando então com os significados não universais, mas os significados permeados pelos sentidos atribuídos pelas pessoas de acordo com o uso das palavras, em seus contextos.

Wittgenstein (1975) diz que o significado é construído pelas ações e interações dos próprios participantes deste jogo de linguagem, onde e quando fazem uso das próprias palavras. Isto nos remete a entender este jogo particular, entender a forma de vida onde estas palavras fazem e tomam parte.

Assim Stige (1998) aponta que a linguagem e o contexto não podem ser separados, e que o significado é um conhecimento local. O autor faz este novo percurso teórico para compreender a significação da música na Musicoterapia, onde então poderíamos apreender, analogamente, que a própria música terá o seu significado, assim como a linguagem, a partir de seu uso, a partir do contexto, do jogo e dos jogadores particulares que trazem para estes contextos de *jogos de sons, de vibrações, de ondas sonoras, de canções e músicas* a sua utilização e os seus sentidos e significados. A música teria o seu significado local em nada descolado do seu contexto.

O *significado como uso*, seja das palavras que da música é um significado pessoal e social. Um significado construído e criado nas relações e ações pessoais e sociais condizentes com o que é vivido, experienciado e condizente com o sentido movente do sujeito.

Ruud compartilha da idéia de Wittgenstein (1975) na compreensão do significado da música. Segundo Ruud a filosofia de Ludwig Wittgenstein – na obra *Investigações Filosóficas* - é pertinente para a compreensão de significado musical, visto que a música sempre está em um contexto e, como tal, é uma parte

de um processo produtor de significado. O significado da música tem como “foco a situação particular dentro do contexto cultural particular” (Ruud, 1998, p. xii).

Como dizia Wittgenstein (1975) o *significado depende do jogo, o significado verbal é uma construção social*. Assim, o significado da música depende do *jogo, da cena, do cenário, do contexto, dos personagens, dos músicos, instrumentistas, cantores, ouvintes, suas canções e suas narrativas*. Depende do ser humano que utiliza a música, que se relaciona com ela e com ela está implicado, que constrói seus significados em base a esta relação, a este *jogo*. Existe uma construção particular e social do *significar* em música.

Wittgenstein citado por Strathern (1997) diz que a linguagem da arte é metafórica. “Sendo metafórica, uma obra de arte é ao mesmo tempo ela própria e algo mais. Dizer de uma obra de arte que o que ela exprime é inexprimível é uma contradição” (p. 36). Por perceber a obra de arte – e também a música – e *este algo mais*, que pode se relacionar com os seus sentidos, o sujeito constrói o significado da música, onde a música é para ele, faz parte de sua vivência, significa para ele. O significado é fruto dos sentidos do sujeito, do vivido, e principalmente de sua implicação com a música.

Stige (1998) destaca da obra de Wittgenstein um trecho onde este filósofo ao invés de sublinhar diferenças entre palavras e música, indicou algumas semelhanças entre elas. Para Wittgenstein *palavras e música poderiam ser polissêmicas, abertas e preservar a possibilidade de um significado que muda*. Palavras e música apresentam construções mútuas de significados. São vários significados, significados cambiáveis, não fixos, abertos, significados condizentes com os sentidos do sujeito, significados que se unem aos sentidos e permitem compreender o que almeja este sujeito, que permitem compreender sua implicação com a música.

Para Maheirie (2003) a música carrega um significado social por estar em relação com o contexto social onde está inserida, ao mesmo tempo em que possibilita aos sujeitos a construção de múltiplos sentidos singulares e coletivos.

O sentido da música (...) é sempre permeado pela afetividade. Em primeiro lugar, percebemos sua sonoridade, depois degradamos um saber anterior que tenha uma relação

com os elementos percebidos deste som para, em seguida, transformarmos este saber e constituirmos um sentido àquela música. Posteriormente, estabelecemos, de forma singular, um significado para a música, compactuando ou não com seu significado coletivo. As características daquela sonoridade surgem como um complexo representativo que aparece determinado pela consciência afetiva¹³, a qual, por sua vez, lhes dá nova significação (Maheirie, 2003, p. 150).

As emoções e os sentimentos, integrantes da atividade humana junto do agir e do pensar, configuram a construção dos significados singulares da música, de acordo com a vivência do sujeito e de sua própria reflexão acerca de si e de suas experiências. A música despertando a afetividade, influencia a forma como o sujeito significa o mundo que o cerca (Maheirie, 2003). É de modo *emocionado* que o sujeito constrói os significados da música em sua vivência, a partir de seus sentidos, exteriorizando sua subjetividade, tornando-a *audível* para ele e para os outros. Significados e sentidos que *ressoam* junto das emoções e sentimentos nas vivências do sujeito em relação à música.

3.4 NARRATIVA

Jovchelovitch e Bauer (2002) definem que a narrativa é utilizada como um método de pesquisa nas ciências sociais, porém, mais que isto, a narrativa é também uma forma discursiva, é história, histórias de vida e histórias societais. “Através da narrativa, as pessoas lembram o que aconteceu, colocam a experiência em uma seqüência, encontram possíveis explicações para isso, e jogam com a cadeia de acontecimentos que constroem a vida individual e social” (p. 91). Com a narrativa existe a possibilidade de o sujeito lidar com acontecimentos e sentimentos que confrontam a vida cotidiana normal.

Estes autores pontuam que as palavras e os sentidos são específicos às experiências e modos de vida individuais, enquanto é com o léxico do grupo social que se constitui a perspectiva de mundo do sujeito (Jovchelovitch; Bauer, 2002). Desse modo, na narrativa é possível entrarmos em contato com os sentidos e também com os significados construídos e vividos pelo sujeito. “A narração reconstrói ações e contexto da maneira mais adequada; ela mostra o lugar, o

¹³ *Consciência afetiva*: verificar Sartre (1936/1965) e Maheirie (1994; 2002).

tempo, a motivação e as orientações do sistema simbólico do ator” (Schütze, 1977; Bruner, 1990 citados por Jovchelovitch; Bauer, 2002, p. 92).

A narrativa supera a *listagem de acontecimentos* para coligá-los no tempo e nos sentidos, configurando o enredo. “O enredo dá coerência e sentido à narrativa, bem como fornece o contexto em que nós entendemos cada um dos acontecimentos, atores, descrições, objetivos, moralidade e relações que geralmente constituem a história” (Jovchelovitch; Bauer, 2002, p. 92). Compreender uma narrativa não é apenas seguir e compreender o aspecto cronológico dos acontecimentos, mas também o sentido que permeia toda história. A dimensão não cronológica expressa pelas funções e sentidos do enredo, construído pelo sujeito em relação, acompanha cada momento que está sendo narrado, revelando a subjetividade do sujeito ou sujeitos envolvidos em meio à dimensão objetiva. Mishler (2003) ao estudar sobre a narrativa e identidade, diz que a significância de um enredo determina como uma seqüência de eventos é transformada em história. Existe algo além do acontecer por acontecer dos fatos, existe a significação dada pelo sujeito.

Ao partirmos da narrativa, do discurso de quem a faz, partimos diretamente de seu ponto-de-vista, da construção de sua compreensão, dos seus significados que têm na base seus sentidos. Partimos não apenas de sua experiência, mas da significação de sua experiência.

As narrativas estão sempre inseridas no contexto sócio-histórico (Jovchelovitch; Bauer, 2002). Elas combinam as histórias de vida e estes contextos mais amplos. Segundo os autores “as narrativas produzidas pelos indivíduos são também constitutivas de fenômenos sócio-históricos específicos, nos quais as biografias se enraízam” (ibid., p. 104).

Desse modo, pela narrativa é possível situar e visualizar a intrincada relação sujeito e contexto, a realidade experienciada pelos contadores de histórias, o que é real para eles a partir de seus pontos-de-vista em situações específicas no tempo e no espaço, e suas representações e interpretações particulares do mundo (Jovchelovitch; Bauer, 2002).

4 METODOLOGIA

Considerando a temática desta pesquisa, bem como a ausência de estudos e pesquisas sistematizadas na área escolhida que contemplam esta temática, optamos por realizar uma Pesquisa Qualitativa Exploratória.

A pesquisa qualitativa exploratória “é aquela realizada em áreas e sobre problemas dos quais há escasso ou nenhum conhecimento acumulado e sistematizado. Pela natureza de sondagem, não parte de hipóteses. Estas poderão surgir como produto final da pesquisa” (Tobar; Yalour, 2001, p. 69).

Tendo em vista que nosso estudo vincula duas áreas de conhecimento, isto é, Musicoterapia e Psicologia, esta de acordo com o referencial Sócio-Histórico, passamos a tecer uma conversa entre os autores escolhidos, na Psicologia, que nos ajudam a *olhar e compreender* os dados relacionados com a dimensão artístico-musical vivenciada pelos participantes. Desse modo, na interface com a Musicoterapia, elegemos a idéia do musicoterapeuta norueguês, Even Ruud, para

desenvolvermos o que ele categorizou de Trabalho de Memória Musical com Autobiografia Musical¹⁴ (Ruud, 1998).

4.1 OBJETIVO

O objetivo geral desta pesquisa foi o “estudo dos significados e sentidos expressos nas narrativas que os jovens constroem sobre sua história de relação com a música”.

4.2 JOVENS PARTICIPANTES

QUADRO 1 – DADOS SOBRE OS PARTICIPANTES

NOME ¹⁵	SEXO	IDADE	CIDADE DE ORIGEM	COM QUEM HABITA ¹⁶	ESTADO CIVIL	INSTRUMENTO MUSICAL
Beto	Masculino	23 anos	Santa Maria, RS	Com a família	Solteiro	Violão e guitarra
Jaque	Feminino	22 anos	Cianorte, PR	Sozinha	Solteira	Piano, teclado, violão, guitarra, cavaquinho e bateria.
Lia	Feminino	20 anos	Maracajú, MS	Sozinha	Solteira	Guitarra, violão, piano, canto.

Os jovens participantes desta pesquisa são residentes na região sul do Brasil, com idade entre 20 e 23 anos, estudaram em escola particular, são filhos de pais profissionais liberais, sendo que dois deles têm a mãe que trabalha em

¹⁴ Na sua pesquisa sobre “Música e Identidade”, os jovens participantes escreveram sobre suas autobiografias musicais, selecionando e articulando sua história de vida com suas músicas significativas. Os participantes foram instruídos a reunir histórias a partir de suas vidas inteiras e de experiências musicais que se lembravam por alguma razão (Ruud, 1998).

¹⁵ Os nomes dos participantes foram modificados para preservar sua identidade.

¹⁶ Atualmente (em Curitiba, PR).

casa, são de famílias consideradas de classe média. Todos narram que tiveram os pais ou outros parentes próximos interessados em música, o que permitiu uma vivência musical desde muito cedo em suas vidas. Todos estudaram música formalmente iniciando na infância e adolescência, quando aprenderam a tocar instrumentos musicais (conforme os descritos acima), sendo que as meninas também cantam. São estudantes que iniciaram neste ano a primeira série do curso de graduação em Musicoterapia, da Faculdade de Artes do Paraná (FAP), na cidade de Curitiba, PR.

4.3 TÉCNICA DE COLETA DE DADOS

Para a coleta dos dados realizamos a Entrevista N narrativa (Schütze, 1977) focada na memória musical e autobiografia musical (Ruud, 1998), contemporaneamente acompanhada da escuta das músicas significativas, trazidas pelos participantes, seja em cd, fita k-7, ou ainda tocadas e cantadas pelos participantes no próprio momento da entrevista individual, que depois foram gravadas em fita k-7.

“A entrevista narrativa tem em vista uma situação que encoraje e estimule um entrevistado (‘informante’) a contar a história sobre algum acontecimento importante de sua vida e do contexto social” (Jovchelovitch; Bauer, 2002, p. 93). A entrevista narrativa é classificada como um método de pesquisa qualitativa, sendo considerada uma forma de entrevista não estruturada, de profundidade, com características específicas (ibid, p. 95).

Uma sistematização dessa técnica foi sugerida por Schütze (1977). Ele propõe com a entrevista narrativa “reconstruir acontecimentos sociais a partir da perspectiva dos informantes, tão diretamente quanto possível” (Jovchelovitch; Bauer, 2002, p. 93).

Narrare, palavra de origem latina, significa relatar, contar uma história. As narrativas são constituídas por uma sucessão de eventos ou episódios que abrangem atores, ações, contextos e espaços temporais. Porém, compreender uma história é captar tanto, como é descrito o desenrolar dos acontecimentos,

quanto, principalmente, a rede de relações e sentidos que dá à narrativa sua estrutura como um todo (Jovchelovitch; Bauer, 2002).

As fases principais da entrevista narrativa, conforme realizamos nest a pesquisa, compreendem (Jovchelovitch; Bauer, 2002, p. 97 e 111):

1. *Preparação*: exploração do campo, formulação de questões exmanentes¹⁷;
2. *Início*: apresentar o tópico inicial, começar a gravação;
3. *Narração central*: não fazer perguntas, apenas encorajamento não-verbal, esperar para os sinais de finalização (“coda”¹⁸);
4. *Fase de questionamento*: ir de perguntas exmanentes para imanentes;
5. *Fala conclusiva*: parar de gravar e continuar a conversação informal;
6. Construir um *protocolo de memórias da fala conclusiva* (anotações imediatamente após a entrevista).

Deste modo, como tópico inicial, os participantes tiveram a seguinte indicação: “*fale sobre experiências musicais que fizeram parte de sua vida que se lembre por alguma razão*”. Nosso foco principal estava na narrativa tecida pelos participantes acerca das experiências musicais vivenciadas e dos sentidos e significados que os próprios jovens elaboraram sobre estes eventos e seus contextos, ao longo de suas vidas.

¹⁷ As questões exmanentes, elaboradas *a priori*, como pontos que iriam nortear o que buscávamos saber nas narrativas, tiveram o foco nas experiências musicais vivenciadas pelos sujeitos, incluindo os sentidos e os eventos que os contextualizam. Versaram sobre a experiência musical do sujeito em sua trajetória de vida, o conhecimento musical propriamente dito – instrumentos musicais que toca, como aprendeu a tocar, quando e com quem – a relação da vivência das experiências musicais com suas emoções, imagens, sensações, recordações, motivações e sentimentos. Por serem questões exmanentes, fica claro que nos acompanharam, mas não foram propriamente perguntadas na forma de pergunta-resposta, porém, conforme a narrativa do sujeito, a partir de seu discurso, foi possível, tornarmo-las imanentes na fase de questionamento, conforme descrito na entrevista narrativa.

¹⁸ *Coda*: palavra italiana (= cauda) que designa o trecho de encerramento de uma obra musical, baseado na repetição de parte de um tema principal, ou numa melodia independente (Vocabulário da Música). Nota acrescida pela autora.

As entrevistas foram gravadas em Mini-Disc (MD), e informações relevantes, percebidas e sentidas pela entrevistadora no momento foram pontuadas em diário de campo.

4.4 PROCEDIMENTOS INICIAIS

Primeiramente tivemos um contato telefônico com a, até então, coordenadora do curso de Musicoterapia, professora musicoterapeuta Maria Thereza Albach. Nesta conversa apresentamos a ela a proposta de pesquisa, informamos e solicitamos sua autorização para estarmos trabalhando com os alunos do primeiro ano em Musicoterapia, de 2004. A mesma nos concedeu autorização, informando, em reunião departamental, os demais professores do curso, e também informou a professora musicoterapeuta Jônia Maria Dozza Messagi, professora que então passara a ocupar o cargo de coordenadora do curso. Tivemos também uma conversa telefônica com esta professora.

Realizado isto, conversamos com os alunos do primeiro ano de Musicoterapia, no espaço da própria Faculdade, apresentando a eles a proposta da pesquisa e solicitando sua participação na mesma. Tivemos vinte e quatro alunos interessados em participar. A partir deste encontro marcamos com um deles para a entrevista piloto. Para cada entrevista tivemos o consentimento informado e autorização dos participantes.

As entrevistas narrativas foram realizadas no espaço do Instituto ConSer, no bairro de Santa Felicidade, em Curitiba. Tínhamos a disposição uma sala ampla com espaço livre, mesa e cadeiras, aparelho de som, e instrumentos musicais tais como violão, piano, tumbadoras, bongô, bloco sonoro e carrilhão, caso os participantes sentissem a necessidade de tocar durante a entrevista.

4.5 ANÁLISE E TRATAMENTO DOS DADOS

Jovchelovitch e Bauer esclarecem que “a entrevista narrativa é uma técnica para gerar histórias; ela é aberta quanto aos procedimentos analíticos que seguem

a coleta de dados” (2002, p. 105). A análise de narrativas implica sempre a análise de aspectos cronológicos e não cronológicos da história (ibid., p. 108).

Realizamos uma transcrição detalhada de alta qualidade do material verbal gravado em cada entrevista, bem como da coleta das letras (na íntegra) de canções, quando trazidas pelos participantes.

Procedemos a várias leituras do material transcrito buscando as categorias previamente apontadas. As categorias teóricas que orientam o trabalho se tornaram uma *lente teórica* segundo a qual passamos a olhar, ler, escutar e entender as narrativas dos participantes. A *lente teórica* associada à pesquisa exploratória permitiu que pudéssemos estar atentos para as categorias emergentes das próprias narrativas, que nasciam delas, e também queriam nos contar e apontar algo nestas trajetórias. Trabalhamos então com as categorias construídas a partir da interpretação da narrativa.

Com as categorias relacionadas, acompanhadas das falas tanto quanto das músicas e das canções selecionadas pelos participantes, ordenamos a narrativa de modo a construir um texto onde pudéssemos visualizar os significados e sentidos expressos nas narrativas que os jovens constroem sobre sua história de relação com a música. Salientamos que este texto firmou-se na reconstrução dos acontecimentos a partir da perspectiva dos participantes tão diretamente quanto possível, como nos orienta a entrevista narrativa.

Por meio da entrevista narrativa, do duplo movimento entre teoria e dados empíricos, no vai-e-vem entre dedução e indução, e na escuta não apenas veiculada pela audição, mas também pelo sentir, podemos colher os significados e os sentidos expressos na narrativa que os jovens constroem sobre sua história de relação com a música.

5 NARRATIVAS SOBRE A HISTÓRIA DE RELAÇÃO COM A MÚSICA

5.1 Sobre Beto

Um garoto de 23 anos, estatura média, olhos claros, cabelos louros – ele é o que se chama hoje de “cabeludo”, no bom sentido – cavanhaque, uma mistura, como ele mesmo diz – e veremos mais adiante – de fisionomia séria com traços singelos, sotaque gaúcho. Este é, do modo como descrevo agora, Beto. Último filho homem de uma família de quatro irmãos. Nasceu no Rio Grande do Sul, na cidade de Santa Maria. Seu pai hoje é empresário, apesar de ter se formado em Química Industrial, e sua mãe trabalha em casa. Beto é apaixonado por música, toca violão e guitarra, estuda-a de modo “sério” hoje, mas sua relação com a música começou muito cedo, desde “ *muito novo*”. Este ano ele ingressou no curso de graduação de Musicoterapia, da Faculdade de Artes do Paraná, na cidade de Curitiba, PR, na qual reside.

Nasceu no Rio Grande do Sul – *mais um gaúcho na família*, “para fazer companhia ao pai”, já que todos os outros irmãos, inclusive a mãe, são paranaenses – quando os pais passavam um período em Santa Maria, visitando os avós.

Beto passou sua infância em outra cidade gaúcha: Montenegro, e a descreve como “... *um período bem feliz da minha vida, acho que, assim, o mais feliz, era a infância em cidade pequena, mais tranqüilo*”. Quando o pai era bem empregado, tudo era perto de casa, conhecia *todo mundo*, faziam muitos jogos de esportes, família reunida em épocas comemorativas, tudo muito fácil... a infância era até *bem festiva*...

A infância era bem festiva e nela não faltava a música. Os discos de vinil que guarda até hoje demonstram o gosto pela música um gosto infantil onde a música mistura-se com brincadeiras, com a liberdade de sonhar, cantar e brincar, a *festa que é ser criança*. Foi aí que a história com a música começou. Lembra-se do período de 4 ou 5 anos, mas talvez até antes disso, conforme sua narrativa. Escutava nesta época os discos de vinil, LP, que guarda até hoje, da Turma do

Balão Mágico¹⁹, Cantigas de Roda, Bela Pastora e Os Três Patinhos, sendo que do Balão Mágico lembra-se mais. Neste disco havia uma canção chamada “Mãe-iê”:

“Esta aqui da mãe, eu colocava pra minha mãe, colocava e ela ficava toda alegre... [cantando]: “Mãe-iê / sabe o que me aconteceu? / mãe-iê: o Tônico me bateu / roubou meu saco de pipocas / meu pirulito e picolé / e depois ainda por cima mamãezinha / deu uma pisada no meu pé. - E aí ficava: ai, ai, ai... E daí eu ficava imitando assim, né, criança...”

Colocava o disco sozinho, pois os irmãos o haviam ensinado, mas tinha de subir em um banquinho para poder fazê-lo, e às vezes caía, ficava chorando... Mas colocava o disco e cantava para a mãe: “*tentava cantar né, ficava resmungando...*”.

Cantava, tentava cantar: “*tentava cantar né, ficava resmungando...*” esta canção oferecida para sua mãe de modo a envolvê-la na brincadeira, no momento lúdico, onde a música enredava toda a situação, com a necessidade de vê-la sorrir para ele, de sentir a alegria deste momento. Talvez este era um dos momentos onde aprendia e descobria, conceitualizando o que era a alegria, passando a senti-la e a reconhecê-la no outro. Demonstra a alegria e a felicidade aprendidas e vivenciadas em uma relação com o outro significativo onde sentia também a felicidade de aprender e vivenciar a música, num momento inicial de sua vida.

“...Eu só cantava sabe, ficava feliz de escutar a melodia, eu repetia, tentava repetir né, ficava resmungando, eu era novo demais, sabia falar as palavras tudo errado.. Eu era bem novo...”

Demonstra também a relação e o gosto com a música, a escolha, ainda cedo e talvez não totalmente consciente de trazer a música para perto de si em sua vida. O escutar a melodia, aprender a cantar, tentar cantar, quando ainda nem sabia falar direito.

E além da mãe, o avô paterno também recebia uma música com dedicação exclusiva: a canção “O Meu Avô”, também da Turma do Balão Mágico.

¹⁹ A “Turma do Balão Mágico” era composta por Jairzinho, Simony, Tob e Mike – depois também com a participação do “boneco Fofão”. Criada em 1982 apresentavam um programa infantil diário, na TV Globo. Tiveram vários discos lançados, chegando a atingir mais de 10 milhões de cópias vendidas (www.imusica.com.br).

“E essa do avô, eu colocava pro meu avô, na verdade o meu irmão colocava e eu ficava junto (...) que o meu avô ele só vinha no natal e na páscoa, né, a gente escutava o disco inteiro (...) “Ele ficava sorrindo, era aquele sorriso até tentando rir pra alegrar a criança (...) daí eu não sabia olhar, eu era muito singelo, eu não sabia olhar pela risada que ele estava rindo pra me alegrar, criança é muito singela né, daí meus irmãos até tiravam sarro que eu ficava todo contente, que ele ficava sorrindo e colocavam mais por causa de mim”.

Nesta fase o garotinho bem novo lembra que gostava de cantar e inventava *musiquinhas*: *“ficava com a melodia, a música... tipo num desenho animado... criança é muito criativa, gosta de ficar descobrindo coisas, ficar explorando as ondas sonoras...”.*

Estas músicas começavam a compor a *trilha sonora* deste tempo festivo, feliz, que era sua infância. Para a mãe, para o avô... com a ajuda dos irmãos... seus “outros significativos”. Os discos de vinil foram até comprados pelo pai para o irmão mais velho, e deste passou ao segundo, que passou ao terceiro até chegar a Beto, que os significou especialmente com sua forma. Também tinha o palhaço Bozo, do Canal Cinco (SBT), que o fazia rir muito, com seu cabelo enorme, sua roupa engraçada, seu sapato grandão... gostava de assistir o programa do Bozo, depois o Fofão, a Xuxa também, com o *Ilari-Ilari-ê*, o programa infantil. Mas a canção “*Superfantástico*” com seu primeiro verso: *“Superfantástico amigo que bom estar contigo no nosso balão...”*, cantada pelo Balão Mágico com a participação especial do Djavan marcou muito, pois indicava o início do programa, e recordando Beto diz que *“ficava todo alegre sentado na frente da TV, porque ia começar o programa...”*.

Realmente um tempo feliz que revive nas recordações de nosso garoto gaúcho. *“Na verdade, quando eu era criança eu era bem feliz, sabe. Hoje, agora parece que modifica bastante, a gente vive de poucos momentos felizes, né. Mas a gente tenta, sempre tenta ter o máximo de momentos felizes. E (...) naquela época era só alegria, a gente nem sabia, nem tinha a idéia, de que era a vida né, sem peso nas costas...”*. A vida sem peso nas costas era embalada pelo Balão Mágico e suas ondas sonoras... pelas rotações do vinil no toca-discos, e pelo alcance dos *Mega-Hertz* das ondas do rádio...

O rádio que a mãe escutava o dia todo enquanto fazia o serviço de casa, conforme ia trabalhando, e Beto, por estar junto *“pegava carona...”*. Escutou muito

o rádio devido a sua mãe. Escutava as músicas lentas, principalmente *The Beatles, John Lennon, Fábio Jr., Roberto Carlos* e *chorava de emoção, criança quando é muito sensível...*

“E depois desse som [referindo-se as canções infantis] vem as músicas de rádio, que tinha até Beatles, John Lennon, daí vinha as músicas lentas, né, eu não sei porque eu escutava chorando essas músicas, sabe, acho que pela dor da pessoa cantando, né, pelos gritos de eloqüência, né, eu chorava acho que só por isso”.

No entanto, ao mesmo tempo em que o rádio tocava as músicas lentas que ele *gostava mais, que o emocionavam, tinha algumas que não gostava e ai sentia raiva, não entendia aquelas músicas, pois tentava mudar,* mas como o rádio ficava numa altura maior do chão, na qual ele *não alcançava,* ficava tocando o dia inteiro, gastando energia... e aos poucos Beto foi se acostumando com as músicas do rádio. Até chegar o primeiro aparelho de toca-fitas: *“ a gente comprou o primeiro rádio toca-fitas e daí a gente começou a escolher mais as músicas. Que a rádio fazia uma lavagem cerebral, tu não tinha um gosto próprio né. Tinha que ficar com aquilo e acabou”.*

Ainda nesta época por querer aprender a tocar violão, Beto começou a ter aulas em um Centro Cultural da cidade de Montenegro. Porém não foi tocar violão, e sim o xilofone! Hoje percebe que era uma espécie de *iniciação musical...*

“A minha professora me ensinou no xilofone três músicas: eu era bem pequenininho, tinha aquela tan-dan-dan-dan-dan [Havia uma barata...- ele canta], e umas outras musiquinhas que não me lembro mais, e ela me ensinava e eu peguei tão rápido que ela ficou feliz, sabe, ela falou: ‘nossa como ele pegou’ e eu até fiquei cansado de tocar aquilo, ela queria que eu tocasse pra todo mundo, que ela ensinou... e eu ficava tocando assim, poxa!, ficava até de saco cheio... mas quando chegou a minha mãe eu fiquei feliz em tocar, daí toquei e fiquei todo alegre e ela sorriu... eu acho que era muito novo”.

Talvez tenha sido sua primeira professora de música, e o primeiro instrumento musical: xilofone. Xilofone e as baquetas que se mostram especiais para crianças *muito novas,* fascinam pelo som. Só que ficou cansado de tanto tocar, pois aprendeu rápido e a professora percebeu, talvez, que Beto tivesse “algum jeito” para a música, e o pôs a tocar, a tocar, a tocar... Quando mostrou

para a mãe, ficou realmente feliz, e percebeu em seu rosto a confirmação: *ela sorriu!*

No entanto, o que ele queria era a guitarra, o violão:

“E quando era mais novo, eu acho até engraçado que eu queria ir pra música, pensando em guitarra assim, como criança, sem pensar em profissão, eu nem sabia o que era profissão, mas eu olhava alguém segurando uma guitarra e pensava eu quero ser isso sabe...”

“Eu queria, e até via uma mulher segurando o violão e eu falava eu quero, ah, ah... [fazendo gestos de ir até ela] e eles falavam não [outros significativos], não, não vai encostar, deixa a tia tocar...”

“Eu queria ir para a música”. Podemos ver como, cedo em sua vida, Beto tinha o desejo, a vontade de *ir para a música*. A música era uma de suas motivações, lhe impulsionava. *“Querida ser isso”*, alguém em contato, em relação, alguém que se faz com a música, demonstrava esse desejo, buscava este desejo. E vamos ver que foi construindo isso em sua história.

Sua trajetória musical, a partir disso, começou a ser marcada por *um irmão, um violão...* O terceiro irmão, na ordem cronológica, começou a ter aulas de violão e guitarra no mesmo Centro Cultural, aí os outros se interessaram. Beto começou a *observar* eles tocando. Hoje nosso garoto músico nos conta:

“E daí o terceiro irmão pegou influência junto do segundo irmão, e eu peguei dos dois, e o mais velho pegou de nós três, né. Ele foi o último a pegar a música. É, na verdade os dois primeiros, eles só tocam brincando, brincam no instrumento, já eu e o terceiro irmão a gente foi pro lado da profissão”.

Uma influência dos irmãos na música. Mas que já vinha de uma cultura musical no contexto familiar. Ele tem um tio, por parte de sua mãe, que cursou Licenciatura em Música, uma prima, filha deste tio, que se formou em Musicoterapia recentemente e outro primo que também cursou Licenciatura em Música, que juntos têm uma escola de música. Além disso: *“Acho que toda a juventude da nossa geração já tocou, que por parte da minha mãe, todos da minha idade já tiveram banda”*. E o *terceiro irmão* e ele, que foram pro lado da música como profissão: este irmão faz Licenciatura em Música na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, EMBAP, tem uma banda em Curitiba, que até

começou como *cover* dos *The Beatles*, tornou-se conhecida, e hoje busca desenvolver um som mais original, e ele Beto que toca como instrumentista, músico e agora estuda Musicoterapia.

Voltando a alguns bons anos atrás, em sua história, nosso garoto musical nos conta que “*depois eu fui influenciado pelos meus irmãos no gosto musical, eu não tive um gosto próprio...*”. O que os irmãos ouviam, tocavam, ele *pegou* como *influência*. O estilo era, então, música eletrônica, que os irmãos conheceram quando a família mudou-se a primeira vez para o Paraná.

“Daí eu peguei forte influência dos meus irmãos, conheci por causa deles. Era música eletrônica, OMD, Information Society, (...) Na verdade eu tentava me atrair né, porque os meus irmãos gostavam eu ia na onda (...) ficava assim meio em cima do muro, tinha umas que eu não gostava, a maior parte, porque o meu irmão gostava eu gostava”.

“Eruse, Midnight Oil que não é eletrônico, mas veio junto sabe, é um surf music, e Australian Crow é um surf music, veio daqui também, a gente pegou daqui [PR], Oingo Boingo, veio tudo daqui isso aí (...) TNT também, música brasileira, Engenheiros do Hawaí²⁰”.

Junto disto Beto lembra que havia também gosto pelo estilo pop-americano, um som bem melódico, conhecido no Rio Grande do Sul como música *Poser* – é que depois de um período no Paraná a família voltou novamente para o Rio Grande do Sul. Lá no sul eles chamam este *Poser* de “*Heavy Metal Classic, White Lion (...) Classic Metal, ou pode ser Heavy Metal, eles usam umas roupas coladas, esses roqueiros que querem fazer uma pose assim pra tirar foto, sabe, no RS que é o gosto musical forte...*”.

Ou seja, Beto começa a conhecer e a gostar – será que a gostar mesmo? – de todos estes estilos a partir da influência de seus irmãos, de acordo com o local onde moraram. A música eletrônica veio com a paisagem sonora do estado do Paraná, no Rio Grande do Sul o pop-americano, mais melódico, mais *poser, heavy metal* não tão agressivo... Beto distingue bem estes estilos, essas tendências e seus locais, e como ele *pegou influência*, mas nem gostava tanto, escutava

²⁰ *O.M.D., Information Society, Eruse, Oingo Boingo*, foram bandas de música eletrônica, fizeram sucesso na década de 80. *Midnight Oil e Australian Crow* fazem parte do estilo *surf music* que mescla música instrumental com eletrônica, como no estilo *techno-pop*, assemelhando-se a banda *Rush*. TNT e Engenheiros do Hawaí, bandas do *pop-rock* nacional, surgidas nos anos 80.

porque os irmãos escutavam, *ia na onda*. Ainda não era o seu gosto próprio, e percebia isto.

Então passa a *oscilar entre dois núcleos de significados*: a influência dos outros significativos e a tentativa de surgimento de um gosto próprio, uma identidade sonoro-musical.

“Acho que até uns doze anos eu era muito influenciado pelos meus irmãos, até por amigos, daí a identidade própria surgiu depois...”.

“Que no início a gente, quando a gente é criança (...) se influencia muito pela massa, maior massa, a criança sempre pensa assim: ‘ah o que mais tão escutando eu vou escutar’, não tem uma opinião própria, depois que vai criando uma identidade própria, demora muito”.

“Acho que dos 12 aos 15, que eu peguei influência dos irmãos, né, e amigos. E depois eu fui (...) encontrando sons, mas eu escolhia (...) eu via o que eu gostava ou não...”.

Nosso garoto musical que pegava influência dos irmãos passa a compreender que havia algo de fora, externo, que ele até gostava, mas que ainda não correspondia a sua identidade própria na música. Sabe que foi influenciado pelos irmãos, pelos amigos, seja no Paraná, seja no Rio Grande do Sul. Porém também sabe que foi criando, foi construindo o seu processo de identidade musical, que *demora um pouco... muito...*

Então começa a perder um pouco a influência dos irmãos para deixá-la mais a cargo dos amigos, e aí começa a época do som pesado. *“A gente começou a perder aquela influência de irmão com irmão pra ir com amigo sabe, os meus amigos escutam, o AC/DC [banda de heavy metal] (...) veio influência mais pelos amigos...”*.

No entanto, não podemos perder de vista que estes estilos configuravam o gosto musical de Beto, mas que em meio a tanta música, o garoto musical também fazia música, ou seja, estava tocando a guitarra, o violão. Fazia algumas aulas, aprendia com o terceiro irmão que também fazia aulas, e tocavam juntos, *tiravam de ouvido os solos, faziam música...*

Porém, falando do **som pesaaaaado!**, Beto conheceu o som do

Black Sabbath, do *Slayer*, Iron Maiden, Danzig, o som *pesadinho* do *Guns n' Roses*²¹, também pelo terceiro irmão e pelos amigos. E aí não era só a música:

“Essa fase aí acho que foi dos 15 anos, depois dessa fase aí do Black Sabbath foi uma muito pesada, teve até a idéia de ideologia ruim sabe (...) Teve uma época que eu escutava som muito pesado que era uma época de revolta, né, que eu estudava até sobre as religiões, as mortes que haviam por parte da igreja, que são sacrifícios...”

A “ideologia” passada pelas bandas de som pesado estava também *motivando* Beto. O garoto musical se volta para o som muito pesado em uma época de revolta de sua vida, a adolescência. Diz que naquela época queria mudar as coisas, se revoltava mais. Hoje já vê é que é mais comedido. Vê o seu modo de ser, que e quem foi naquele momento ao som destas bandas de som pesado. Quase um “metaleiro”... que também diz que todo garoto um dia quer ser metaleiro...

Só que depois de tanta intensidade e forç a deste som, o garoto metaleiro musical, ao olhar para esta história hoje, nos conta que:

“Deiside²² que é um grupo até satanista, só que é uma farsa né, isso aí é pra vender, criam uma imagem, os Estados Unidos mexem muito com marketing, mercadologia né, (...) os outros eu não quis trazer, que eu não gosto muito das capas sabe, eu não consegui ainda vender eles, sabe... vou me desfazer daquilo, eu não gosto, eu, no início (...) era muito novão né, eu pegava mais de revolta, (...) hoje eu vou me desfazer porque aquilo lá é uma parte da minha vida que eu não quero lembrar, eu quero passar uma borracha em cima, esquecer...”

²¹ *Black Sabbath*: banda de *heavy metal* e *hard rock* formada em 1968, em Birmingham, Inglaterra, por Ozzy Osbourne, Tony Iommi, Geezer Butler e Billward. O nome espelha a imagem escura, pesada e mística da banda, gosto por temas sobrenaturais e temáticas satanistas, é uma referência a encontro de feiticeiros. Foi a primeira banda a adotar abertamente a temática e visual satanistas. Seus álbuns são algumas vezes adornados com cruces e demônios (www.planeta.terra.com.br). *Slayer*: estilo *Thrash*, música pesada, agressiva, andamento muito rápido, guitarras afinadas geralmente dois tons abaixo do normal, experimentações de timbres de efeito, caracterizando uma música “de clima sombrio”, “soando matador”, temas satânicos. Formada em 1981, Los Angeles, por Kerry King, Tom Araya, Jeff Hanneman e Dave Lombardo. Seu disco “Reign in Blood” (1986) tornou-se o maior clássico da música *Thrash* de todos os tempos (www.territorio.terra.com.br). *Iron Maiden*: banda britânica de estilo pesado que em 1975, pela iniciativa de Steve Harris e Dave Murray fez ressurgir o *heavy metal*, quando até então prevalecia o estilo *punk* (www.territorio.terra.com.br). *Danzig*: banda de *punk rock* criada em 1977, Nova Jérsei, EUA, por Glenn Danzig (www.territorio.terra.com.br). *Guns n' roses*: banda norte-americana de *heavy metal* formada em 1986 por Axl Rose, Izzy Stradlin, Tracii Guns (substituído depois por Slash), Duff Mckagan e Robert Gardner (substituído depois por Steven Adler) (www.89fm.com.br).

²² *Deiside*: banda de *death metal* ou *black metal*.

A revolta, de quando era *muito novão*. Não quer mais, quer se desfazer, e esquecer de tudo isto. O que será que aconteceu? Da música *meio som funeral*, bandas *violentas*, que usam imagens de *corpos*, que ele até evitava olhar, das imagens usadas que se firmavam com o som feito por baterias de *pedais duplos*, para *dar mais intensidade*, com *guitarras* totalmente *distorcidas*, onde as notas nem podiam ser percebidas, da *distorção caótica* e o *vocal extremamente rouco*, Beto diz que com esta música sentia:

“Pensando assim no ethos, essa música me causa um terrorzão, na época assim eu me lembro (...) da música quando eu ficava no quarto só escutando, com fone de ouvido, só escutando, que ela é um terrorzão, só que ela é até bonita esta música...”

Um *terrorzão bonito*, ao falar da música do *Slayer*.

“É uma sensação assim, é uma sensação de violência, mas não uma violência (...) é uma violência boa. Acho que não existe isto, mas é uma imaginação... Mas esta música influencia a pessoa pra ser agitada, nervosa, eu sou até nervoso um pouco por causa destas músicas... pode ser, eu sou bem ansioso, to sempre me mexendo...”

Uma *violência boa* junto de um *terrorzão bonito* esta música do som pesado. Talvez a necessidade de expressar esta movimentação toda, esta explosão, seja de raiva, de fúria, de revolta, de ansiedade que movia o garoto adolescente. Mas uma revolta e agressividade, quase uma violência, ou melhor, uma *violência boa* que para ele não parecia ser destrutiva, era o seu *terrorzão bonito*... como ele sonorizava a si no momento, a sua vida adolescente... Como ele sonorizava e significava a si.

E aí... *“depois desse som, nossa, aí é metamorfose, né (...) depois desse som pesado, foi do som pesado para o suave...”*. Metamorfose??? Será que ouvimos bem? Sim, metamorfose ele diz. O garoto *musical metaleiro cheio de terrorzão bonito* fala que:

“Totalmente direto, foi brusco né, foi desse Metal até do Black Metal, que é um som bem sarcástico e eu fui direto pro clássico, na verdade teve o blues, o blues veio direto com o clássico...”

Sim, metamorfose. Quando então, *metaforseando-se*, transformando-se: *“Daí eu fui pra música clássica e pro blues, e hoje eu não sai mais”*. Diz que depois do som pesado ele desceu para um som bem suave, o blues, a música

clássica, o jazz. Que transformação. Beto já tocava, há tempo, a guitarra e violão, fazendo parceria com seu terceiro irmão, que também estudava música pra valer, nessa época. Quando então ele começou a levar mais a sério o estudo do instrumento musical. Começou a fazer aulas com um professor, no conservatório, que lhe ajudou muito, a melhorar sua postura com o violão, a sua técnica, estudava as escolas de acordo com a história da música, conhecendo compositores, gêneros, estilos, etc. Obviamente isto tudo não é linear, acontecia em paralelo, gradualmente, e com a percepção de Beto de que estava construindo a sua identidade, o seu gosto próprio na música, mesmo com influência deste irmão, do professor agora, mas onde ele passava a escolher.

“Eu hoje sou uma mistura, né, a agressividade, talvez um pouco de agressividade do som pesado, que eu misturo no clássico, no clássico tem até uns momentos agressivos, no cume assim da nota”.

Uma mistura, metamorfose, identidade. Música e vida, música, vontade... Som pesado, clássico, blues, jazz... e ele conhece Stevie Ray Vaughan ²³.

“Stevie Ray Vaughan foi uma grande inspiração minha, (...) fez eu pensar em ser músico sabe, foi o que me originou (...) foi meu estímulo na música...”.

Beto conheceu as músicas de Stevie Ray Vaughan, este americano-texano, a partir de um amigo, e ficou fascinado. Diz que em outros momentos em sua vida, quase sem querer já havia escutado suas músicas, as procurava, mas não encontrava. E aí percebe que este grande instrumentista, do qual *nunca vai existir alguém igual*, o fez pensar seriamente em ser músico, tanto que foi *quem lhe originou*, de fato, na música, na atividade musical pra valer. Um *outro muito significativo*... sabia que este era um músico que tinha plenitude, junto de algo extremamente significativo, forte para ele: a música.

²³ *Stevie Ray Vaughan (Stephen Ray Vaughan)*: nascido em 03/10/1954, Dallas, Texas, EUA. “Único guitarrista que depois de Jimi Hendrix fez por merecer o título de ‘lenda da guitarra’”. Responsável pelo reaparecimento do *blues* na década de 80. Faleceu em 1990, com acidente de helicóptero. Tinha uma grande paixão pela guitarra e forte identidade com o *blues*. Influenciado por Albert King (guitarrista e blues) e Jimi Hendrix, de quem “herda a energia, um jeito de dominar a guitarra como quem quisesse espancá-la em um primeiro momento, fazê-la gritar no segundo e sussurrar no final. Em vez de enveredar pela batida trilha do rock, decidiu mergulhar de cabeça no blues” (www.members.tripod.com).

“O Stevie Ray Vaughan e a música erudita foram os que me deram maior empolgação assim, que manifestou mais a música dentro de mim”.

A música dentro do garoto músico maravilhado já existia. Mas foi ele foi aperfeiçoando, foi construindo passo a passo esta relação até encontrar algo que significasse com extrema e tamanha beleza o seu sentir musical, o seu fazer musical. De modo muito forte, com muita empolgação, que a música não estava apenas se manifestando dentro dele, mas vibrando, borbulhando, saltando também para fora dele, e materializando-se no seu fazer.

Conta que estudava a noite e quando voltava para casa, passava a madrugada tocando blues, no estúdio que havia em baixo, que seu irmão utilizava, tirando de ouvido as músicas de Stevie Ray Vaughan, se empolgando com a música. E sabia o que queria: era a música!

“Só que eu faço um blues que é anti-condição de vida dos blueseiros né, que blueseiro é tomar álcool (...) Só que eu olhava sempre os blueseiros, (...) e não é isso que eu quero pra mim, é a música... até a letra eles falam de whisky e mulher, aí eu já pensei não, se é pra eu fazer uma letra de blues não vai ser letra de blues, vai ser outra letra e a música vai ser blues”.

Diferente da ideologia assumida por Beto junto do som pesadão, aqui ele conhece e escolhe, sabe o que quer, e a música preenche todo este querer. Parece que desponta algo de *consciência* junto desta nova fase de identidade musical.

Neste novo momento de si e de quando encontra a identidade própria na música, o garoto que “*ficava hipnotizado pela música... ficava assim bobo...*”, ao nos contar de Stevie Ray Vaughan, escolhe e traz como parte desta nova trilha sonora o som sertanejo do *Quinteto Armonial*, os estilos de *choro* e *baião* da música popular brasileira, e os eruditos brasileiros *Dilermando Reis* e *Heitor Villa Lobos*²⁴. Diz que estes, contemporaneamente ao estudo sério do violão, ele foi

²⁴ *Quinteto Armonial*: grupo brasileiro de música sertaneja instrumental. *Dilermando Reis* (1916-1977): violonista e compositor, nascido em Guaratinguetá, SP, começou sua carreira nos anos 30. Foi um dos instrumentistas mais célebres de sua época. Deu aulas de violão, foi professor do presidente Juscelino Kubitschek. *Heitor Villa Lobos* (1887-1959): compositor brasileiro, nasceu no Rio de Janeiro. “Recebeu sua primeira instrução musical aos seis anos, vinda do pai, que adaptou uma viola para que o filho pudesse estudar violoncelo. Viajou pelo interior do Brasil pesquisando seu folclore e entrando em contato com uma música diferente da que estava acostumado a ouvir: modas caipiras, tocadores de viola e outros tipos que mais tarde viriam a universalizar-se através de suas obras” (www.memoriaviva.digi.com.br).

escutando e aprendendo a gostar. Gosta também do estilo *country* americano tocado com banjo e violino – que para o *country* tem uma outra afinação, gosta dos sons de músicas tradicionais de outros países. E para mais surpresa ainda... retoma John Sebastian Bach²⁵, Frederic Chopin²⁶, e alguns outros compositores eruditos. É todo um universo sonoro que se abre junto de sua *metamorfose*...

Daquele momento de virada, do **som pesaaaaado** para o *s u a v e*...

Parece que Beto escolheu agora *outros significativos* também *muito significativos* na história da música ocidental.

Comenta que: “*A tendência é progresso... a tendência né, regredir assim é difícil né? Parar no tempo... quando tu escutas esta música não tem como tu voltar atrás...*” (fala isto ouvindo a *Ária da 4ª Corda*, de Bach, “*essa aqui é incrível...*”).

Então a visão de mundo muda junto com a visão de música:

“Uma metamorfose, é foi uma coisa assim né? É que, começou foi com Stevie Ray Vaughan, eu escutei e nossa, o que que o cara faz né... na guitarra... e também, o valor é mais assim de empolgação, de fazer, eu fiquei até empolgado...”

“É que nem os filósofos falam: o mundo vive em constante mudança né, nunca pode dizer o que é (...) é melhor dizer não sei... prefiro falar não sei do que é...”

Uma metamorfose, a constante mudança do mundo, o movimento em contraste com a estagnação, a paralisação. O constante movimento de Beto ao se fazer, e da música, da atividade musical que é constitutiva dele enquanto sujeito. Quando o garoto musical transformado passa a significar a música e a atividade musical em sua vida, de uma outra forma.

Tinha que tocar, veio até naturalmente, tinha vontade de tirar de ouvido as músicas de Stevie Ray Vaughan e também de Bach: “*Pô, eu tenho que tirar porque é bom, sabe?*”.

“Hoje assim, eu acho, tudo é música erudita, a música erudita pra mim é um conjunto inteiro, daí o blues é um conjunto pequeno, o outro... pra mim a música erudita é tudo, sabe? Eu acho que tu consegues encontrar tudo na música erudita”.

²⁵ *John Sebastian Bach* (1685-1750): compositor alemão, do período Barroco (séc. XVI e XVII).

²⁶ *Frédéric Chopin* (1810- 1849): compositor polonês (viveu em Paris) do Romantismo (séc. XIX), integrante da Primeira Geração Romântica (quinze primeiros anos do séc. XIX) (Colarusso, 2004, informação verbal de curso).

O valor de ser bom, da música erudita, do blues, compreendido como algo considerado por ele, bom, na música, de qualidade, belo. E que neste todo que é a música erudita, ele queria estar, queria se fazer, queria tocar, refazer-se, equilibrar-se:

“Esta música vai lembrar de mim, assim da minha vida, que tu vives poucos momentos felizes, mas, esta música parece que é um desabafo, eu escuto assim e é um desabafo, tu escutas e tu ficas novo no final dela” (Ária da 4ª Corda, J. S. Bach).

“Então eu queria ficar mais no equilíbrio sabe, que nem os romanos falavam tu encontras o equilíbrio através da arte e do exercício físico, né... (...) foi espontâneo isso (...) seguindo do lado da naturalidade, escolher um itinerário que seja bom pra ti...”

Equilíbrio, arte, exercício. Vindos com naturalidade, algo que seja bom para ele enquanto pessoa, ser humano. Mudanças que a música acompanha, um novo garoto, um novo Beto, mais maduro, mais seguro talvez, uma nova fase para ele. Relembra até que:

“É, o blues me faz lembrar uma etapa da minha vida que (...) eu tava pensando em parar de tomar bebida alcoólica, e eu bebia, eu tava bebendo muito”.

“E quando eu parei de beber foi até por causa da música, que fez eu mudar muito, melhorar, sabe, e a música fez, eu, até como eu te disse né, eu me sensibilizei, daí por ser, por ficar mais sensível eu percebi o que tava de errado comigo, daí eu comecei a melhorar, eu parei de beber”.

Não mudou por causa da música, mas porque a música, a relação com a música o sensibilizou, e esta sensibilização o fez perceber a si e aos fatos, ao que acontecia, de uma outra forma. *“Eu acho que a música, no meu ponto de vista, fez eu melhorar muito, antigamente eu era muito mais nervoso...”*. Mas uma música curativa ou milagrosa, é a sua relação com a música, é a música que ele faz... que ele faz como atividade, primeiramente, para ele mesmo:

“A música ela atende mais o meu lado emocional (...) eu até não gosto muito de pensar na hora que eu tô tocando, eu quando tô tocando prefiro decorar as peças pra não pensar, pra ficar no subconsciente sabe, e daí do subconsciente eu só sentir e colocar a emoção, só, não pensar agora eu vou fazer este acorde, não, vai automático assim, daí eu só vou administrando a emoção na música...”

Isto como músico, ou seja, no papel de músico, na sua atividade. Uma atividade que não se torna alienante, que se torna rica, criativa, porque é criadora,

porque permite que ele trabalhe com a emoção, com o sentir e sua sensibilidade.

Depois a música para ele mesmo, em quanto pessoa:

“Eu acho que ela tem o estado mais emocional mesmo, eu consigo me estabilizar emocionalmente, e eu sou nervoso, eu preciso disso, acho que deve ser relacionado a emoção, porque muitas coisas são relacionadas à emoção (...) a pessoa pensa bem com a parte emocional equilibrada, psicológica talvez ... talvez a música me dá inspiração pra uma idéia, até uma idéia que não tem nada a ver com música, até pra bom senso, reflexão, a música é muito bom. Mas eu acho que a música mexe mais no lado emocional, com o passar dos tempos (...) na minha vida quando eu estava, digamos, triste, eu escutava e passava, ou quando eu tô muito feliz eu prefiro tocar do que escutar (...) eu também toco quando eu tô triste, é até legal também, sai bem profundo ...”.

Seus sentidos junto da música que constroem seus significados, de acordo com o que vive, *na e para* a música.

“Eu escolho as músicas que eu quero escutar no dia, na situação que eu vivo (...). Quando tu tá pra baixo tu quer escutar uma coisa que seja triste e que anime, ou que só te anime, que nem esta música de Bach, tu escuta e tu sai novo” (Ária da 4ª Corda).

“Também tem a parte da emoção que tu estabilizas pra pensar melhor sabe, que tu desabafa, e fica novo pra pensar melhor, que a emoção as vezes te faz pensar errado sabe, tu tá com raiva e pô, que vontade de dar um ... joga a mesa né, e daí eu acho que quando a pessoa tá calma pensa muito melhor, né. Fora ainda que a música te dá criatividade eu acho, pra pensar, pra ter uma idéia, eu prefiro pensar escutando música que no silêncio”.

Beto significa a música em relação à emoção, com a expressão da emoção que permite desabafar para equilibrar-se, para poder pensar e agir melhor. Integra sentir, pensar e agir junto, também, da criação, da criatividade, do que pode emergir nesta ação criadora.

Deste modo o Garoto Músico que agora escolheu cursar Musicoterapia vai seguindo sua trajetória musical, uma nova fase.

“A Musicoterapia porque psicologia eu acho legal sabe, psicologia, é bem abstrato, filosofia, antes eu desconhecia filosofia, agora eu tô começando a ler bastante sobre, e também por interesse assim e uma coisa que eu gosto, que é psicologia, que eu imagino que se eu fizesse eu ia gostar, então eu vou numa coisa que eu conheço relacionada com a uma coisa que eu amo né que é a música, daí eu pensei em relacionar os dois”.

E vai desenvolvendo a atividade musical como atividade principal. Para ele, a música...

“É, a minha atividade. E sabe, muita gente olha assim: vai ser músico... tipo, ‘ele vai arriscar tudo’, só que (...) a noiva do meu irmão se formou em Odontologia e não consegue emprego, imagina, Odontologia que é um emprego altamente rentável, né? E tu vês até no Rio de Janeiro, engenheiro civil tentando vaga de lixeiro, gari, né... Daí que eu pensei: ‘poxa, vou arriscar né...’”.

Comparando as atividades, os fazeres em meio à situação econômica atual do país, *vai arriscar...* No entanto, com a certeza de que já ganhou e realizou muito junto da música, junto da escolha da música para sua vida. E tem também planos de outros projetos relacionados à atividade musical: tentar o vestibular para Instrumentismo na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, paralelo ao curso de Musicoterapia, continuar estudando outros estilos musicais mais profundamente para *compreendê-los e tocá-los melhor*, estudar e conhecer as outras *fases da história da música*, etc. Projetos de uma atividade musical...

A música é a sua realização. Algo que ama mesmo. A música:

“Me sensibilizou ao mesmo tempo em que eu não fiquei também frágil, porque eu fiquei mais sensível, sabe? Me deixou também pra eu enfiar mais a cara, foi uma coisa assim que foi mais o lado emocional mesmo. Me ajudou muito”.

Música, sensibilidade, dimensão afetiva junto de um contexto social. Sujei to criativo, unificado, que faz a si junto da atividade artístico-musical, em constante movimento. Em meio a sua narrativa despontam seus significados/sentidos na história de relação com a música também como compreensões tecidas e compostas por ele. São significados construídos e compreendidos enquanto estando em relação, enquanto desenvolvendo a atividade musical e a si mesmo.

5.2 Sobre Jaque

Ela chegou para a entrevista, sentou-se, colocou o violão no colo e passou o tempo todo com ele. Quando as músicas e as canções apareciam em meio à narrativa não hesitava em cantar e tocar. Com uma voz muito bonita e tocando muito bem conheci Jaque. Uma garota de 22 anos, loura, olhos castanhos, estatura mediana, magra. É a primeira filha de um casal que, conforme ficamos

sabendo, gosta e cultiva a música desde que Jaque era pequena. Na verdade, *um casal unido pela música...*

“Minha mãe começou namorar o meu pai fazendo aula com ele, de violão, mas acho que só ficou no namorô, porque tocar, ela não toca nada”.

Tem mais duas irmãs, e uma prima que vai aparecer bastante na história. Esta garota apaixonada por música é natural de Cianorte, cidade do norte do Paraná, e este ano mudou-se para Curitiba para cursar Musicoterapia. Curioso é que Jaque passou no terceiro ano que prestou vestibular para Musicoterapia.

Seu pai, ela recorda, sempre tocou em banda. Tocava na igreja, tocava em carnavais, tocava quando reuniam a família, deu até aula no conservatório mais antigo da cidade. Com o violão e a voz dele, Jaque ficou conhecendo a música, a beleza do mundo sonoro, e se encantou por este universo. Foi através da atividade musical de seu pai, que nunca estudou música formalmente, e nem trabalha especificamente com ela, que a garotinha, ainda muito pequena, foi introduzida aos sons, à música, as canções. E desde aí nunca mais distanciou-se da música.

“Na verdade eu comecei tocar porque o meu pai tocava em banda, sempre cantou. Então desde pequena eu escuto violão, sempre ele cantava em carnaval, em banda, e a gente acompanhava. E ele sempre cantava com a gente, tocava violão e nós cantávamos”.

Refere-se a ela e suas irmãs acompanhando o pai. A música que mais lembra, a que mais marcou o período da infância foi “Banho de Lua”. O pai cantava bastante para elas, ensinou-as cantar, e as três, coordenadas por Jaque ensaiaram uma *dancinha* com *gestos e passos* e mostravam para todo mundo.

“Tomo um banho de lua”... eu e minhas irmãs, isso ficou bem marcado pra mim, tinha qualquer apresentação, alguma coisa reunindo a família, ele pegava o violão [pai] e nós apresentávamos, eu e minhas irmãs”.

*...Tomo um banho de lua, fico branca como a neve
Se o luar é o meu amigo, censurar ninguém se atreve
É tão bom sonhar contigo, oh! Luar tão cândido
Sob um banho de lua numa noite de esplendor
Sinto a força da magia, da magia do amor
É tão bom sonhar contigo, oh! Luar tão cândido*

*Tim, tim, tim, raio de lua, tim, tim, tim,
Baixando vem ao mundo
Oh! Lua, oh! Cândida lua vem...
(Banho de Lua, P. de Fillippi e F. Migliacci, versão: Fred Jorge).*

Talvez com esta primeira canção Jaque tenha encontrado a magia da música, a força da magia da música, que numa infância de esplendor tendo a música como companheira, inundou todo seu ser.

Era magia mesmo.

“Banho de lua foi uma das principais (...) Na hora do tim-tim-tim, nós fazíamos [mostra a dança], eu que comandava porque era a mais velha, então todo mundo ia atrás de mim, tudo que eu fazia, era muito disso”.

Era a brincadeira e o divertimento junto da beleza da música. Quatro garotinhas enfeitiçadas pela magia da música... Tim...tim...tim... a música contagiava. E lembra que em todas as suas brincadeiras *algo de música* estava sempre presente.

“Coisas que a gente fazia, era tudo mais ou menos relacionado com a música”.

A lembrança, a recordação e a sensação deste momento da infância relacionado com a música, principalmente com “Banho de Lua”, mas também “Biquíni de Bolinha Amarelinha” e “Al Capone”, do Raul Seixas, que o pai cantava para ela, marca momentos felizes, criativos, onde as quatro garotinhas brincavam juntas e se divertiam:

“Acho que vinha muito a minha união com as minhas irmãs e com essa minha prima, que sempre estava junto, acho que lembra muito eu e as minhas irmãs, as artes, e a minha prima, muito, muito, muito. E sempre era uma coisa assim com música”.

E quando não era o pai cantando em casa, era o vinil rodando no toca-discos...

“Banho de Lua que ele cantava muito, e Raul Seixas também, tinha outra ...[canta]: ‘Era um biquíni de bolinha amarelinha tão pequenininho...’, ele cantava muito, e, além disso, tinha o disco, o vinil em casa, então quando não tava ele tocando a gente colocava o vinil, era muito essas músicas, O Biquíni de Bolinhas, Banho de Lua, e ‘Ei Al Capone...’”.

Trilha sonora diferente para uma garotinha de cinco, seis anos. Na verdade, podemos ver a influência essencial do pai, uma pessoa intimamente ligada com a música, e que passava isto *a suas herdeiras...* Por meio dele a música sempre esteve muito presente na casa de Jaque, e posteriormente, em toda sua vida.

“Meu pai sempre, sempre tocou perto assim, e foi muito pra mim, foi o que puxou mais”.

E ela criou gosto pela música, pelos instrumentos. Com sete anos foi aprender a tocar piano, agora também por influência da mãe:

“Minha mãe sempre foi apaixonada por piano (...) minha mãe adora”.

Jaque conta que quando ela tinha sete anos sua “ *mãe resolveu colocá-la na aula de piano*”, mas nada contra sua vontade, pois como havia aprendido a gostar de música, ela “ *queria muito, de toda forma*” tocar piano.

Neste momento, enquanto recorda este acontecimento, ela pede a mim (entrevistadora) se pode tocar no piano uma das primeiras músicas que mais lhe marcaram quando começou a aprender a tocar piano, vai até ele e toca “Boneca sem corda”:

“A minha primeira música, da audição, eu lembro até hoje, da ‘Boneca sem corda’, uma valsinha do Mário Mascarenhas”.

Jaque toca a valsinha, e quando termina diz:

“Ah... foi uma expectativa, eu lembro até hoje, minha avó mandou fazer um vestido todo rodado... [neste momento dá uma engasgada na voz e enche os olhos de lágrimas] – minha família inteira foi assistir, foi bem legal, lembro até hoje eu subindo no palco e tocando, foi bem gostoso... todo mundo ficou admirado”.

Quando começou a tocar a música, esta *valsinha* - quem sabe há quando tempo não a tinha tocado mais? – ela reviveu a cena daquela primeira audição, da primeira vez que subiu ao palco vestida especialmente para apresentar-se, apresentar a sua música... sua emoção vem *a mil*, faz-se novamente presente talvez como tenha sentido naquele dia, ou mais ainda... Fala com a voz engasgada, com lágrimas nos olhos... e com satisfação, pois todos estavam

admirados por ela tocando, como não tinha piano em casa, havia ensaiado apenas durante as aulas, no conservatório, todos realmente estavam admirados!

E nesta trajetória, que começava a traçar ainda tão garotinha, com apenas sete anos, *“todo mundo da minha família me deu apoio, lembro... acho que é difícil esquecer”*.

Mas o pai... ah, o pai... ela percebia que, em relação à música:

“Meu pai às vezes, eu acho que ele queria alguma coisa a mais de mim, por tá começando, porque ele aprendeu quase tudo de ouvido, nunca fez aula, e às vezes ele falava: ah estas musiquinhas... você tem que tocar assim...”.

O pai era o grande incentivador. E lhe mostrava como deveria tocar, como deveria desenvolver-se na música, no piano, crescer neste fazer. Ela, bem cedo, já percebia isto nele, pelo modo como se demonstrava em relação à música e a ela, mesmo que não fosse uma cobrança, uma exigência rígida – era uma exigência traduzida pela sensibilidade musical.

Embalada nas *valsinhas* do piano Jaque vai seguindo. A música está em tudo para ela.

Também lembra que ela, suas irmãs e a prima gostavam muito da banda dos rapazes do *Dominó*, do *Polegar*, e como não podia deixar de estar presente, da *Xuxa*.

“Nós éramos também muito fãs do Dominó (...). Eu tenho 22, a do meio (...) tem 20, e a outra tem 19, bem pertinho, acho que por isso que nós éramos assim, mais unidas, mais amigas, e minha prima tem 21, então era escadinha, por isso que a gente brincava muito junto... quando nós gostávamos de Polegar, Dominó²⁷, eram as quatro e os grupos eram de quatro, então cada um era a preferência de uma. Aquela: ‘Dá pra mim... do Polegar... o seu amor, dá pra mim....’ o vinil ainda tem em casa...”.

Dá até pra imaginar: a meninada fazendo *cover* das bandas dos *gatinhos* famosos que eram o sonho de qualquer menina, mesmo mais novinha ou adolescente... Mas a Xuxa... a Xuxa marcou demais.

²⁷ *Dominó*: grupo criado em 1984 no Brasil, pela Promoart, como uma “versão nacionalizada dos Menudos”. Composto por Affonso Nigro, Nill, Marcos e Marcelo. *Polegar*: organizado pela Promoart, em 1990, formado pelos garotos Alex, Alan, Ricardo e Rafael (www.infancia80.com.br).

“Xuxa também é uma coisa que marca muito, uma vez teve um show do Gaúcho da Fronteira²⁸, e eu fui com a minha tia e com o meu tio, eu e minha irmã, estava naquela época do ‘Vou pintar um arco-íris de energia...’ [canção ‘Arco-Íris’, da Xuxa], o Gaúcho da Fronteira chamou uma criança pra cantar, e eu fui, isso eu lembro também, acho que uma época de candidatura, alguma coisa de política, eu fui e cantei... encarei todo mundo e ainda fazendo gestos, minha mãe e meu pai sempre reclamavam comigo, chegava no fim da música eu não tinha mais fôlego porque eu dançava, eu fazia gestos, daí foi uma coisa que marcou muito. Acho que eu tinha uns oito anos”.

Com oito anos Jaque subiu novamente ao palco e cantou, dançou, fez gestos, para uma platéia bem maior que aquela da apresentação de piano. A música lhe motivava para expressar-se criativamente, e não sentia vergonha alguma. Encarou e mostrou o que já podia fazer com a música.

*Vou pintar um arco-íris de energia
Pra deixar o mundo cheio de alegria
Se está feio ou dividido, vai ficar tão colorido
O que vale nesta vida é ser feliz
(...)
Toda cor tem sim uma luz uma certa magia
Toda cor tem sim emoções em forma de poesia
(Arco-Íris, Xuxa).*

Esta canção que Xuxa gravou fez maior sucesso em 1989 com seu primeiro filme “Super Xuxa contra o Baixo-Astral”, que levou milhares de crianças aos cinemas, várias vezes para a assisti-lo e revê-lo. Era cantada na última cena, com várias crianças dançando e fazendo festa, depois que Xuxa vencia o terrível monstro do Baixo-Astral, e saía do lugar feio, escuro e sem vida onde o *cãozinho* Xuxo havia ficado preso e ela foi para resgatá-lo. Era a vitória da beleza, da alegria, da energia sob o reino feio e tenebroso. Que criança não ficava encantada pela história? Nossa criança Jaque, com oito anos apropriou-se da beleza da música, das imagens que encantavam para fazer desta canção, em cima do palco, o que ela teria a dizer para as pessoas que estavam lá, assistindo o *Gaúcho da Fronteira*, patrocinado por um candidato em alguma eleição que queria se eleger... *levando a cultura, a música ao povo...*

E Jaque seguia sua vida permeada de música. E a música a seguia. Lembra que, como continuava seus estudos no piano e *era muito curiosa*:

²⁸ *Gaúcho da Fronteira*: nascido em Santana do Livramento, RS, começou a aprender a tocar violão, acordeon e bandoneon ainda na infância. Em 1968 integrou o grupo “Os Vaqueanos”. Representante da

“Eu era muito curiosa, eu ouvia essas músicas e tentava tirar de ouvido, a primeira música que eu tirei de ouvido, acho que eu tinha uns nove anos, foi ‘Amigos para sempre’²⁹, bem naquela época que lançou. E depois, a segunda que eu tirei foi ‘Essa tal liberdade’, aquela do SPC³⁰, e eu tocava na audição”.

Tirar de ouvido – esta é uma expressão dos músicos, e o desejo de quase todos. *Tirar de ouvido*: escutar a música, a canção e conseguir tocar a melodia, os acordes, a harmonização conforme feita na música original, assim como que num *passe de mágica...* é, quase como um passe de mágicas, pois não se aprende tirar de ouvido, simplesmente se escuta, se vai ao instrumento e se toca, como se a música, por si só, movimentasse a mão de quem a toca, de quem a tira de ouvido... Parece que existe no *tirar de ouvido* uma sintonia íntima de quem escuta e toca a música, como se possuído pela música, pela beleza, como se denunciasse os *iniciados* em música... Para Jaque isto representou:

“Ah, muita, muita coisa, acho que por isso despertou mais em mim, uma que eu era, sou, curiosa, e outra que, as meninas que estudavam comigo naquela época não tiravam, eu fui uma das primeiras a tirar, e a minha professora ficou super contente, a minha professora mesmo não tirava de ouvido”.

Jaque avançava, conquistava cada dia um pouco mais na música. Talvez aquele *algo mais* que o pai esperava dela, na música.

Toda esta curiosidade, todo este mover impulsionado pela música a levou a buscar também o violão e a fazer aulas adivinha com quem? Seu pai! Ele foi, também, seu primeiro professor de violão.

“Eu tinha uns doze anos, eu pedi pro meu pai me ensinar violão, daí a primeira música que ele me ensinou foi uma que passava numa propaganda: ‘A vida passa, telefone e você já não me atende mais...’ Essa música também ficou bem marcada, eu ia pro conservatório e tocava esta música, depois da minha aula de piano eu tocava essa música...”.

*A vida passa eu telefono
E você já não atende mais
Será que já não temos tempo
Nem coragem de dialogar
Ainda ontem pela praia
Alguma coisa me lembrou você*

tradicional música dos pampas, músicas bem-humoradas e dançantes (www.santanadolivramento.com.br).

²⁹ “Amigos para Sempre” (*Friends for life*): tema oficial das olimpíadas de Barcelona, 1992. Música de Andrew Lloyd Webber e letra de Don Black. Interpretada por José Carreras e Sarah Brightman.

³⁰ *Só Pra Contrariar*, banda brasileira de samba e pagode liderada por Alexandre Pires.

*E veio a noite, namorados se beijando
E eu estava só
Vamos ser outra vez nós dois
Vai chover pingos de amor
De amor, pingos de amor
Pin pin pin
(Pingos de Amor – Kid Abelha)*

Depois dessa, no violão, várias outras vieram. Lembra também que cantava com o pai uma música internacional, em língua inglesa, que quando chegou ao Brasil fez muito sucesso: *What's Up*, da banda só de garotas *rappers* norte-americanas *4 Non Blondes*. *“Tocava em casa pra minha família, meu pai tocava no violão e eu cantava”*. Ela gostava muito de cantar esta música.

São canções que vão compondo uma trilha sonora para seus momentos de vida, nas relações interpessoais, e em sua história de relação com a música. Durante a entrevista Jaque toca no violão todas elas e as canta.

Em meio a tudo isto ela lembra que

“Outra coisa que marcou muito foi uma viagem nossa, estava eu, minhas duas irmãs e minha prima atrás, minha mãe e meu pai na frente, a gente estava indo pra Bertioga, litoral paulista (...) tava descendo lá a estrada de Santos, e a minha mãe falou ‘vou dar uma cochilada, então vocês ficam conversando com o pai pra manter acordado’. Era noite já, a gente tinha viajado o dia inteiro (...) as minhas duas irmãs dormiram também e eu fiquei com meu pai, daí a gente começou a cantar aquela música:... ‘Se você pretende saber quem eu sou...’- ‘As curvas da estrada de Santos’, eu gosto bastante dessa música porque lembra meu pai, que qualquer coisa de viagem, junto eu lembro essa etapa (engasga a voz...) – e aí ele me ensinou esta música depois, no violão”.

*Se você pretende, saber quem eu sou, eu posso lhe dizer
Entre no meu carro na estrada de Santos, e você vai me conhecer
Você vai pensar que eu não gosto nem mesmo de mim
E que na minha idade só a velocidade, anda junto a mim
Só ando sozinho e no meu caminho o tempo é cada vez menor
Preciso de ajuda, por favor me ajuda, eu vivo muito só
E se acaso numa curva eu me lembro do meu mundo
Eu piso mais fundo corrijo num segundo, não posso parar
Eu prefiro as curvas, da estrada de Santos onde eu tento esquecer
Um amor que eu tive e vi pelo espelho na distância se perder
Mas se o amor que eu perdi eu novamente encontrar
As curvas se acabam e na estrada se Santos eu não vou mais passar
(As curvas da estrada de Santos, Roberto Carlos).*

Novamente podemos ver a canção acompanhando o que Jaqu e vivia e também o que aprendia com seu pai sobre música, sobre cantar e tocar violão. Lembra-se dele, pois com ele aprendeu a gostar e apreciar músicas e canções

expressivas e belas que fazem parte da cultura musical do cancionero brasileiro. Talvez com estas simples canções que lhes acompanhavam em momentos vividos ele tenha lhe ensinado amar a música e a buscar nela, como veremos, muito mais que simplesmente ter um gosto musical refinado.

Foi desse modo que, com quatorze anos, enquanto seguia os estudos na escola, normalmente e seguia os estudos de piano no conservatório, destacando-se, Jaque foi convidada pela professora de piano para lhe ajudar com os alunos menores. Fez então três meses de estágio e depois continuou com estas novas atividades musicais, e a professora começou a lhe pagar por isto.

Paralelamente havia começado também aulas de violão, com outra professora, no mesmo conservatório. Como esta professora tinha outro emprego além de dar aulas de música, algumas vezes não podia estar presente, e Jaque conta que

“Ela ligava lá no conservatório, sabia que eu ia lá todo dia, falava: ‘Jaque atende tal aluno pra mim’, daí eu falava atendo; atendia os alunos e ela me dava o curso, daí eu não pagava pelo curso”.

Desse modo, ao mesmo tempo em que continuava estudando música, Jaque trabalhava com aulas iniciais de violão com as crianças menores e ajudava no que fosse preciso, no conservatório. Até que a professora de violão precisou mudar-se para São Paulo, não havia quem desse aula em seu lugar, e os alunos esperavam.

“Daí a minha professora falou: ‘Você é a mais adiantada, prepara aula, pede pro teu pai te ajudar a afinar o violão’ - porque eu não sabia ainda a afinar o violão (...) – ‘Se você souber afinar o violão tá ótimo, já pode começar a dar aula...’. Ele me ensinou, eu arrebentei umas cordas no violão lá de casa, mas fui conseguindo, e eu comecei a dar aula pro menininho que era o priminho do meu namorado”.

Você é a mais adiantada. Todo o envolvimento com a música, todo o aprendizado e a vivência com o pai levavam Jaque, agora, a um novo momento, a um empreendimento com a música: começava a dar aulas. Tão cedo, a garota adolescente... mas não era por falta de não saber, de não conhecer, a música sempre havia andado com ela. Iniciava um novo capítulo de sua relação com a arte musical.

“Aí os outros alunos ficaram para mim, eu tinha mais ou menos uns sete alunos de violão, e cada vez ia entrando mais alunos”.

E seguia seriamente com a atividade de professora de música. Estudava de manhã e trabalhava à tarde até a noitinha. Gostava muito disso. Sua relação com a música estava se expandindo, e

“Então eu fui conquistando o meu espaço”.

Foi conquistando o seu espaço em meio a sua atividade junto da música. Era possível a ela ter uma atividade, um fazer, o seu fazer, e muito mais vivo e belo, um fazer musical, artístico, criativo. Um fazer onde ela se realizava, passava muita coisa que sabia a outras crianças e adolescentes, constituía sua atividade e se constituía nesta atividade.

“No ano de 2000 outra escola me convidou pra trabalhar também, eu já tinha uns quinze alunos, fui conquistando assim com o meu trabalho, muita molecada (...) eu ia mais pelo lado que as pessoas gostavam, eu tenho meu programa, que as pessoas tinham que aprender uma marcha, uma valsa, um samba, um pagode, um bolero, só que eu procurava trabalhar também com o estilo que eles gostavam”.

Foi conquistando com o seu trabalho. Tinha sensibilidade, tinha percepção, era criativa, gostava muito do que fazia. Trabalhava com a música junto a pessoas... parece que era algo inerente a ela. Obviamente toda sua história demonstra como foi sendo introduzida e aprendendo a gostar do universo musical, mas aquilo era algo seu, vibrava nela... a música a movia.

Mas a possibilidade de ir dar aula na outra escola foi também uma *historinha*... Certa vez fizeram uma viagem para uma praia de Santa Catarina, aquela coisa de final de ano, excursão, turmas da escola... as professoras iam junto, e Jaque levou seu violão. Sua mãe, que também é professora foi também. A professora de educação artística, que era proprietária da outra escola de música da cidade gostou muito dela cantando e tocando e a convidou para dar aulas na sua escola. Jaque disse a ela que *podia... mas que trabalhava no outro conservatório*. A resposta da professora de educação artística foi simples – e já uma proposta: *“Mas não tem nada a ver, você divide o tempo...”*.

Conta Jaque que foi um “*brigueiro*” quando tentou conversar com a primeira “*patroa*”. “*Concorrência, cidade pequena, a minha patroa falou que não queria que eu trabalhasse lá*”. No entanto, conversando e negociando Jaque conseguiu que a primeira patroa permitisse que ela trabalhasse também na outra escola.

“Mas aí ela falou ‘Ah, já que você quer, é uma experiência nova pra você, tenta né, esse ano’. Daí eu comecei a dar aula lá também, no final do ano eu já tinha 15 alunos em uma escola e 10 na outra, bastantinho...”

Agora Jaque seguia mais ainda com a música. Não era apenas para ela que a música significava. Dava aulas, principalmente de violão, nos dois conservatórios da cidade. Tornava-se mais conhecida ainda. Tornava histórica a sua atividade musical.

“Foi um ano que marcou bastante, eu tinha muito aluno pentelho (...) foi o ano que tocou ‘Amor I Love You’, da Marisa Monte, eu acho que todo mundo lembrava de mim nessa música, que os alunos tocavam e eu cantava, então eu fazia um conjuntinho, quatro, cinco alunos, cada um tocando violão numa parte, um fazia a parte do baixo, e eu cantava essa música...”

*Deixa eu dizer que te amo
Deixa eu pensar em você
Isso me acalma
Me acolhe a alma
Isso me ajuda a viver
(...)
Meu peito agora dispara
Vivo em constante alegria
É o amor quem está aqui
Amor I Love You (3x)
(Amor I Love You, Marisa Monte).*

Esta canção foi extremamente marcante e significativa para Jaque. Hoje ela a canta e nos conta que

“Ai... eu lembro muito dos meus alunos [engasga e lágrimas]... eu sou super emotiva, é que dá saudade.... ah, eu lembro muito da força de vontade deles [pausa...] - e eu vejo a expectativa deles, eu lembro dos ensaios [lágrimas]... muito legal... traz uma coisa muito boa assim...e depois da apresentação em si, todo mundo elogiando o meu trabalho, foi muito bom...”

É uma canção acompanhada de intensa emoção. A lembrança traz de volta seus alunos, a relação com eles, a *força de vontade* e a *expectativa* que não era apenas deles no que estavam aprendendo, mas dela também em fazer o que

realmente era para ela, como atividade, neste contexto. A música que a construía enquanto ser humano, enquanto pessoa criadora, enquanto profissional, e que permitia expandir tudo isto a outros pequenos seres humanos... Também como as pessoas percebiam isso e elogiavam-na.

Talvez *a música lhe acalma, lhe acolhe a alma, lhe ajuda a viver...* a música *faz seu peito disparar*, movimenta seu ser, e com ela nossa garota *vive em constante alegria. É o amor pela música que está aqui*, extremamente vivo em Jaque.

Marisa Monte, com sábia sensibilidade e beleza ao compor esta música, inseriu no meio da canção um trecho da obra *“Primo Basílio”*, de Eça de Queiroz, de 1878, que nesta gravação é recitado por Arnaldo Antunes:

*Tinha suspirado
Tinha beijado o papel devotamente
Era a primeira vez que lhe escreviam aquelas sentimentalidades
E o seu orgulho dilatado em seu calor amoroso que saía delas
Como um corpo ressequido que se estira num banho tépido
Sentia um acréscimo do estímulo por si mesma
E parecia-lhe que entrava enfim uma existência superiormente interessante
Onde cada hora tinha o seu intuito diferente
Cada passo conduzia um êxtase
E a alma se cobria de um luxo radioso de sensações*

É muita beleza para um trecho só. Como podem as palavras transmitirem tanta beleza assim? Isso é possível em alguém que vive intensamente sua possibilidade artística enquanto ser humano, e sabe articular palavras, sentimentos, emoção e graça, que depois, outra pessoa também com esta possibilidade, traduz em sons, em música.

É como se a música possibilitasse a Jaque *um acréscimo de estímulo por si mesma*, quando, ao realizar suas potencialidades, tornando-as objetivadas no contexto social conduzia sua *existência a algo superiormente interessante*, onde a *alma poderia cobrir-se de um luxo radioso de sensações...*

Cada passo seu até agora a conduzia as suas realizações. *“Depois dessas apresentações sempre vinha mais alunos, daí aumentou a minha carga horária de alunos...”*.

Quando então a primeira patroa “ *decidiu que ela não queria que eu trabalhasse em outra escola, tanto que ela fez um contrato que ela decidiu que tinha que ser uma coisa exclusiva, eu só pra esta escola... e eu já tinha pegado amor nos alunos da outra escola, não tinha como*”.

O brilho de Jaque era grande. Era natural, era de alguém que estava executando algo totalmente em concordância com sua possibilidade existencial. Seu carisma para com os alunos também era natural, espontâneo. Como largar tudo simplesmente por que a primeira patroa queria, havia decidido?

“Daí ela queria que eu levasse ainda os alunos pra lá, aí eu falei ‘ah, se você quer que eu fique, você me paga o salário de lá também, daí é uma exclusividade né””.

Jaque foi firme em sua decisão. E conta que não foi fácil negociar. Mas com insistência naquilo que queria, resultou que a bendita patroa aceitou, acabou aceitando. Parece que as duas patroas de Jaque, uma proprietária de um conservatório e outra de outro – cidade pequena, sabe como é... – rivalizavam, não queriam ter que dividir a moça que se destacava.

A música era o seu trabalho.

“É o meu trabalho, é agora que eu tô expandindo... as pessoas estão me reconhecendo”.

Jaque traz como música significativa desta época a canção “*Lugar ao Sol*”, da banda brasileira que faz festa entre os adolescentes: *Charlie Brown Jr.*

*Mas livre pra poder sorrir, sim
Livre pra poder buscar
O meu lugar ao Sol (bis)
(Lugar ao Sol, Charlie Brown Jr.).*

Diz que a música marcou porque os alunos gostavam, queriam tocar, apresentavam nas audições, e ela também gostava. No entanto, podemos perceber que não é ao acaso que bem em meio ao que acontecia, sobre as duas escolas, Jaque traga simplesmente este verso da canção, por apenas gostar dela... Ela buscava *o seu lugar ao sol*, ela via-se, ou queria ver-se como alguém *livre, para poder sorrir*, para poder buscar seu verdadeiro *lugar ao sol*... E

complementa: “*Eu dava a minha vida pelo conservatório e pelos meus alunos*”.

Estava realmente implicada, envolvida naquilo que fazia. E sabia disto.

Tanto que tendia a cada vez mais expandir. Conta que

“Os meus alunos começaram a gostar também de guitarra, e aí o que aconteceu? Eu fui pra Maringá fazer um curso de guitarra...”

“Outro aluno meu também que fazia violão, queria estudar cavaquinho, daí eu resolvi fazer aula de cavaquinho, por causa do aluno, então eu sempre buscava muito conquistar eles pelo lado deles mesmo, aprendi tocar cavaquinho, toquei, toco até hoje”.

Guitarra, cavaquinho... os saberes na música ampliavam-se, o currículo desenvolvia-se, Jaque aperfeiçoava-se, o número de alunos aumentava.

“Depois eu comecei a dar aula de cavaquinho, guitarra, piano, teclado, violão... daí eu era mais ou menos uma multi-uso”.

Uma *multi-uso*. Fala isso com orgulho, até acha divertido. Era ela ali, crescendo cada vez mais.

Por falar em cavaquinho, Jaque relembra de uma canção de Jorge Aragão: “*Eu e você sempre*”. Esta foi uma música que ela tocou junto do primeiro aluno que quis aprender cavaquinho. Ela canta e toca a música neste momento e aí diz que

“Essa música marcou bastante porque eu toquei junto com o meu aluno, em banda, bateria, tudo, mas é legal porque ele me incentivou em outro instrumento, eu acho que é uma coisa que marcou”.

Eram relações de mão dupla na música, ela incentivava seus alunos e eles, paralelamente, também a incentivavam a buscar mais. Na verdade ela estava tão sintonizada neste trabalho que não deixava passar nada, percebia e investia no desenvolvimento musical, seu e de seus alunos. O último verso da música diz:

*Nele está gravado é só você e eu
(Eu e você sempre, Jorge Aragão).*

Jaque estava sempre na música.

Mas um fato que ele trouxe marcou bastante seu trabalho como professora de música. Tinha um aluno de violão que queria fazer guitarra, mas seus pais queriam que ele ficasse só no violão. A mãe dele dizia que “ *barulho não era com ela*”.

“Quando ela foi fazer a matrícula dele: ‘Ai, pelo amor de Deus, Jaque, não me inventa com coisa barulhenta pro meu ouvido...’, já desencorajando ele. Quando eu comecei dar aula pra ele em dois meses o menino já estava tocando o que ele queria. Ficava o dia inteiro tocando. Daí ela foi lá e falou: ‘o que você fez com o meu filho? Ele não pára de tocar’, e ainda ensinou o irmão mais velho a tocar. Quando não era um era o outro que tocava”.

Este menino levou mais quatro amigos seus para fazerem aulas de violão e guitarra com Jaque. Ela trabalhava com eles os solos da guitarra, as distorções, os solos do baixo, das músicas que eram suas preferências. Eles gostavam muito, levavam o violão nas aulas de educação física na escola, tocavam e cantavam junto dos amigos. Uma das músicas que marcou este acontecimento foi “Dias Atrás”, da banda CPM 22³¹.

*Dias atrás pensava em você
E não é assim
Mas olho pra trás
Mas penso e sigo em frente
Pra nunca mais viver assim
(Dias Atrás, CPM 22).*

No dia da audição do final do ano, Jaque organizou para que ele tocasse esta música na guitarra:

“Eu lembro que eu estava em cima do palco e eu vi a mãe e pai dele [pausa] com um brilho no olhar, o pai dele sorrindo um monte, tanto é que de natal ele ganhou uma guitarra... ele incentivou, ele cativou o pai e a mãe dele. E o irmão ele ensina até hoje a tocar, tudo que ele aprende de novo... então acho que foi uma coisa que marcou bastante a minha vida”.

A garota professora de música percebia e tinha, junto de seus alunos, uma realização na atividade musical.

“Aos poucos ele foi agradando a mãe e o pai dele, a mãe até hoje fala “que você fez com o meu filho, ele não larga mais o violão”.

³¹ CPM 22 (*Caixa Postal Mil e Vinte e Dois*): banda brasileira criada em 1995, de influência punk rock e hardcore. Adicionando melodia e romantismo adolescentes a mistura punk/hardcore, suas letras expressam o cotidiano dos jovens, suas alegrias e frustrações. Integrada por Badaui, Portoga, Ricardo, Wally e Luscius (www.cpm22net.cjb.net).

Talvez um pouco diferente do verso da música: *penso e sigo em frente, pra cada vez mais viver assim... construindo na e com a música.*

Depois também começou a fazer aulas de bateria, que veio a somar-se aos demais instrumentos que já tocava. No ano passado teve sua formatura de piano. Muita coisa acontecia.

Na verdade, além de ser “*curiosa pra aprender*”, de gostar, de fazer aulas de outros instrumentos para poder trabalhar também com seus alunos, outra coisa estava motivando Jaque, era o fato de que já havia escutado falar da tal da Musicoterapia. Estava lendo sobre, e sabia que na Musicoterapia trabalhava-se com vários instrumentos musicais, então achou legal conhecer também mais instrumentos e tocá-los.

“Eu tava fazendo o segundo ano, e uma amiga minha apareceu com o guia do estudante, eu queria fazer alguma coisa relacionada à música, que eu já dava aula, mas eu não queria ser aquela coisa orquestra, sabe, ficar dando aula pro reeesssssto da vida... (...) comecei a analisar por esta parte também, comecei ler e vi Musicoterapia (...) sobre o curso, o que poderia fazer...”.

É que, como não consegui interromper a narrativa antes - realmente eu deveria ter-lhes comunicado antes - Jaque, desde o segundo ano do segundo grau ficou conhecendo a Musicoterapia e prestou vestibular para tal curso na Faculdade de Artes do Paraná. Prestou vestibular, mas no primeiro ano não passou, até foi bem na primeira fase, dos testes de aptidão específica, mas não passou na segunda fase. Segundo ela “*foi muito largada*” para esta fase. Depois o fato se repetiu na segunda vez que prestou este vestibular, e como trabalhava bastante, passava na primeira fase, mas via que não se preparava o suficiente para passar na segunda. Até que decidiu que neste último ano iria passar. Organizou-se melhor, separou um horário para estudar com regularidade, e decidiu realmente que iria passar, correria atrás desse, que também era seu sonho. “*Isso foi meu sonho sempre, fazer Musicoterapia, tem que ir...*”.

“Daí chegou ano passado, e eu falei ‘eu vou passar esse ano’; eu falei ‘eu tenho que passar’, eu me esforcei mais e passei”.

Nos conta que percebia que tinham pessoas de seu convívio, nas quais percebia que não queriam que ela passasse no vestibular de Musicoterapia e

viesses para Curitiba. *“Muita gente torcia pra eu não passar, principalmente minhas patroas, pelo fato de perder”*. *“Meus tios me falavam: ‘pára, já tem três anos tentando, faz alguma coisa aqui mesmo (...) às vezes meus tios me magoavam pelo fato de ficar ‘ah, tenta outro curso, tenta farmácia, tenta enfermagem, letras...’, mas não era o que eu queria, então eu falei não”*.

Mas Jaque não só trabalhava, ou melhor, trabalhava bastante, trabalhou como professora de música desde cedo. Porém, também curtiu sua adolescência, sua turma de amigos, seu namorado... e adivinha quem acompanhava tudo isto? Difícil saber, não é? A música.

“Daí a minha adolescência... Bon Jovi³² nas festinhas, dançando junto... Escutava muito Legião [canta ‘Pai e Filhos’ refrão] – acho que outra [canta ‘Eu sei’] Legião tem muitas, mas que mais marcava era Pais e Filhos (...) Eu já tocava violão, eu tentava tirar de ouvido, eu começava no piano, depois quando você começa estudar teoria você vai lembrando... tirando de ouvido, e a gente reunia muito pra cantar na casa de minha amiga, das amigas, fui tocando violão (...) outra também que lembra muito foi uma música que minha amiga me ensinou: [toca e canta] ‘Lanterna dos Afogados’”.

*É preciso amar as pessoas como se não houvesse amanhã
Porque se você parar pra pensar
Na verdade não há
(Pais e Filhos, Legião Urbana).*

*Quando tá escuro e ninguém te ouve
Quando chega a noite e você pode chorar
Há uma luz no túnel dos desesperados
Há um cais do porto pra quem precisa chegar
Eu tô na lanterna dos afogados
Eu tô te esperando, vê se não vai demorar
(Lanterna dos Afogados, Os Paralamas do Sucesso).*

Estas canções compõem parte da trilha sonora de sua adolescência, quando bons momentos foram embalados por elas: as festinhas quando dançavam juntos as baladas lentas do romântico Bon Jovi, os rocks meio rebeldes de Legião Urbana que fez muitos jovens e adolescentes deste país cantar, e a música aprendida no violão com uma amiga, Lanterna dos Afogados, de Herbert Viana. É interessante observar que, exatamente contemporâneo a Jaque e seus amigos, era apenas o som de Bon Jovi, pois Legião Urbana e Os Paralamas do

³² *Bon Jovi*: banda de *pop-rock* norte-americana, Nova Jérsei, formada em 1984 por John Francis Bongiovi, Richie Sambora, David Bryen, Tico Torres, Hugh McDonald e Alec Such.

Sucesso compuseram a trilha sonora dos jovens dos anos 80 no Brasil. No entanto, assim como para Jaque, e tantos adolescentes mesmo antes e após ela, o rock destas duas bandas e também de outras, é lembrado e cultivado por jovens que não estiveram passando exatamente pela época em que estes músicos iniciavam. Acontece um contato e apropriação destas músicas e canções que acabam por marcar gerações posteriores. São músicas que cantam temas específicos da juventude, com as quais a *garotada* se identifica e significa suas vivências, seus momentos...

Entretanto, os mineiros do Skank marcaram exclusivamente períodos do namoro de Jaque.

“Eu comecei namorar (...) a gente escutava muito Skank [canta]: ‘aqui nesse mundinho fechado ela é incrível, com seu vestidinho preto...’ [Garota Nacional] - era época desse cd, tinha: ‘sinto sua falta, não posso esperar tanto tempo assim...’ [Tão seu], acho que essa foi que marcou um pouquinho, porque quando eu comecei namorar ele, ele morava lá, fazia acho 1º ano, aí nós começamos a namorar em agosto, e já em fevereiro ele mudou pra Maringá pra fazer 2º ano, então acho que foi uma música que marcou muito o início do meu namoro, que ele foi morar loooooon...ge assim...”

Com os versos da canção “*Tão Seu*” ela suspira e diz que lembra de quando via o namorado chegando da cidade onde tinha ido estudar. Fala isso emocionada.

*Sinto sua falta
Não posso esperar tanto tempo assim
O nosso amor é novo
É um velho amor ainda e sempre
(...)
Me sinto só, me sinto só
Me sinto tão seu
Me sinto tão, me sinto só
Sou teu
(Tão Seu, Samuel Rosa e Chico Amaral).*

Teve um momento em que a prima, aquela mesma prima que acompanhou Jaque em vários momentos, começou a *ficar* com o irmão do namorado de Jaque, tinham a mesma idade. Ela lembra que escutavam juntos o pagode da banda Katingulê: Inara. Diz que essa música marcou bastante este período do namoro também. É o amor que sentiam cantado em versos no ritmo brasileiro.

*Seu corpo é o mar por onde quero navegar
E no meu colo te ninar
Sua boca tem um beijo tão gostoso de provar
Cada vez mais quero beijar
No seu cabelo um cheiro bom que fica pelo ar
Tão doce é o perfume de você Inara
(...)
Inara é a minha gueixa que me faz um bem
Não troco minha amada Inara por ninguém
Inara, Inara, Inara, Inaraí...
Cura para minha dor
Meu mel, meu tudo, minha flor
Se é pra falar de amor eu falarei Inara...
(Inara, Katingulê).*

Já do ano passado, 2003, Jaque traz uma das belas canções feitas pelo trio formado por Marisa Monte, Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown – Tribalistas – “*Velha Infância*”.

*Você é assim, um sonho pra mim
E quando eu não te vejo
Eu penso em você desde o amanhecer
Até quando eu me deito
Eu gosto de você e gosto de ficar com você
Meu riso é tão feliz contigo
O meu melhor amigo é o meu amor
E a gente canta, e a gente dança, e a gente não se cansa
De ser criança, da gente brincar, da nossa velha infância
Seus olhos meu clarão me guiam dentro da escuridão
Seus pés me abrem o caminho eu sigo e nunca me sinto só...
(Velha Infância, Tribalistas).*

“Ano passado outra música que marcou bastante foi Velha Infância, dos Tribalistas. [Começa a tocar] - Marcou tanto, acho que pelo meu namoro, pelo meu trabalho, era uma música que tocava muito, muito aluno pedia, e eu gosto também, Maria Monte, Tribalistas (...) Aí vai lembrando de cada detalhe, porque eu namoro há muito tempo, faz sete anos e meio que eu namoro, então traz um pouquinho do meu namoro, e traz a minha família também, acho que fala muito de infância, é uma música que eu AMO, que eu gosto”.

Jaque conta que relaciona a letra da canção com o que vive. Tanto que a letra é a primeira coisa que ela olha e escuta com atenção. “*Eu olho muito a letra, eu tento sempre olhar e vou encaixando alguma coisa, pra eu gostar eu tenho que relacionar comigo, ao momento que eu estou passando...*”.

Voltando a história, cronologicamente, então no final do ano passado Jaque tentou o vestibular novamente e desta vez conseguiu passar. Ficou muito feliz com isto, porém, ao mesmo tempo, começou a passar por um período de um certo sofrimento, uma vez que vindo para Curitiba, teria que abandonar o que já havia

construído na cidade do norte do Paraná, teria de deixar seus alunos, os empregos nos dois conservatórios...

“Então quando eu saí de lá daí eu deixei, a parte mais difícil... [pausa], em um conservatório trinta e cinco alunos, no outro vinte e dois (...) Então eu sofri muito [engasga] sofro até hoje”.

Sofre pela separação, por ter de deixar muito do que construiu. Aquilo tudo tinha se tornado a sua vida, o seu fazer. E agora, deixava, vinha em busca de seu outro sonho.

Então Jaque não perdeu tempo. Contatou algumas pessoas para substituírem-na nos dois conservatórios, deu dicas de seu trabalho, da relação com os alunos, de como lidar com a garotada, enfim, de tudo o que também um dia aprendeu com aquela professora que teve que ir embora... Em um conservatório ficou um dos alunos mais avançados dela, para dar aulas de violão, o qual ela acompanhou o percurso, e em outro ficou um ex-colega dela que também trabalha com música. Ela está feliz com a nova fase, está entrando em um novo espaço, conhecendo pessoas novas, estudando coisas novas, já entrou para o coral do segundo anos de Musicoterapia, está trabalhando em uma escola aqui em Curitiba – ainda tem poucos alunos – mas sente um pouco a *dorzinha desta separação...*

“E aqui, eu cheguei, eu vim fazer minha matrícula dia 02 de fevereiro, e já estava desesperada, porque eu sempre trabalhei, nunca fiquei dependendo da minha mãe e do meu pai pra nada, eu tenho minha motinho, ficou lá (...) eu comprei com o meu dinheiro, sabe, nunca fui de pedir, até nesta parte eu to sofrendo um pouco aqui”.

Além de tudo, Jaque tinha sua independência, por trabalhar, exercer uma atividade, receber o seu salário. Na verdade “ *está começando de novo, tem que seguir*”, como ela mesma diz.

Na faculdade de Musicoterapia está aprendendo a tocar pandeiro, mais um instrumento em seu currículo musical, está gostando. Fez amizade com uma colega:

“Tem uma menina da minha sala que ela toca muito bem violão e canta, tem uma voz muito parecida com a da Marisa Monte, que eu gosto, eu comecei a acompanhar ela no piano [toca e canta] – ‘Na Estrada’... Eu gosto muito de Marisa Monte (...) - acho que

marcou um pouquinho como música de início na faculdade, e a união também com todo pessoal da minha sala, nós já estamos programando um churrasquinho, pra todo mundo mostrar um pouquinho, porque cada um vai mostrando aos poucos, tem aquele receio, eu sou mais aberta, eu não tenho vergonha”.

As coisas boas que estão acontecendo contrastam e dividem território também com algumas incertezas:

“Eu tava até um pouco com medo, porque tem aquela pessoa que te anima, mas tem aquele professor que fala ‘o campo da Musicoterapia é pequeno...’, dá aquele ‘será?... o que vai acontecer comigo daqui a quatro anos?’, mas eu tô amando tudo que eu tô fazendo na faculdade...”.

Realmente é um novo momento, e traz consigo dúvidas, incertezas, pois é o novo que se inicia. É o caminho que só existe quando se passa. Talvez esteja, realmente, *na estrada... na sua estrada...*

Para ela a relação com a música significa intensamente sua carreira profissional e também sua sensibilidade:

“Pra mim foi uma coisa muito boa quando eu comecei a dar aula, as minhas irmãs tiveram uma dificuldadezinha pra ter um emprego, pra arrumar um emprego e eu não, eu fui entrando em passos, acho que a música me ajudou em tudo... acho que eu sou muito emotiva, pelo fato disso também, pelo fato de sentir, quanto eu tô tocando ou falando de alguém eu sou muito sensível, e acho que a música me ajudou muito nessa parte, que é de pessoa pra pessoa, ajudou totalmente na carreira profissional, pessoal, acho que está presente em tudo. Não conseguiria, de forma alguma estar fora disso”.

Não conseguiria, de forma alguma, estar fora disso.

“Eu gosto muito de tocar. É uma realização muito boa, porque tanta gente não faz isso, eu me sinto uma pessoa vitoriosa, de saber tocar um pouco de cada coisa, porque tem aquela pessoa que fala ‘eu debulho na guitarra, debulho no violão’, eu sou um pouquinho de cada, eu não debulho em nenhum, porque como eu comecei a dar aula muito cedo fiquei muito pela parte da didática, eu não pensei em mim como instrumentista, eu tocar piano, detonar no piano, detonar no violão, eu sempre fui mais pro lado de dar aula, de ensinar alguém, passar o que eu sei pra outra pessoa, acho que fui muito pra esse lado, muito, muito”.

“Quando eu tava nervosa eu ia no piano detonar, ou na bateria, eu acho que mexe muito, e descarrega um pouco quando você tá nervosa, ou quando você tá com saudades de alguém... eu relaciono muito, eu não sei se porque foi desde cedo, então qualquer coisinha eu lembro de alguma música que tocou e tal e eu acho isso legal, eu gosto muito”.

Lembra de músicas, músicas que fazem parte e ajudam a construir a sua história.

5.3 Sobre Lia

Havíamos marcado a entrevista para as 14:30h. Eram 14:20h tocou o telefone, atendi. Lia me perguntava se ainda podíamos fazer a entrevista, só que mais tarde, pois ela acordava àquela hora. Tinha ido tocar e cantar na noite anterior...

Lia é uma garota de 20 anos. Estatura média, magra, tem cabelos vermelhos. Nasceu em Maracajú, no Mato Grosso do Sul, e quando tinha aproximadamente um ano de idade foi com seus pais morar em Campo Grande. Seu pai é formado em Filosofia e Direito, foi professor de filosofia, trabalhou no TRT, agora está aposentado. Sua mãe sempre trabalhou em casa e atualmente está cursando Pedagogia. Lia tem uma irmã um ano e cinco meses mais velha que ela e outra de quatro anos de idade. Este ano ela veio morar em Curitiba, pois começou o curso de graduação em Musicoterapia, na Faculdade de Artes do Paraná. É a primeira vez que está morando longe da família.

A primeira recordação que Lia tem sobre música em sua infância é da sinfonia Pastoral³³, de Ludwig van Beethoven³⁴. Sabe que sua mãe a cantava quando estava grávida: *“quando eu estava na barriga dela eu ouvia”*. Este acontecimento e este som estão em sua memória. Sabe disto porque a mãe lhe contou quando era pequena, mas também na infância ela ouvia esta melodia sendo cantada por sua mãe.

“Eu lembro de música clássica, de bebê (...) lembro que era o que marcou a minha infância, acho que quando eu estava na barriga dela eu ouvia (...) são coisas que estão na minha memória (...) ela cantava a Pastoral de Beethoven (...) ela falava que cantava

³³ *Sinfonia Pastoral* (Sinfonia nº 6) de Ludwig van Beethoven. Inscreve-se no gênero de *música programática* e *música descritiva* (música que tem como função descrever alguma coisa de maneira sólida. As sinfonias programáticas tinham grandes programas para explicar cada trecho). Sinfonia Pastoral descreve a natureza, nela cada movimento tem um título descritivo.

³⁴ *Ludwig van Beethoven* (1770-1827): compositor alemão, nascido em Bonn. Um dos maiores compositores eruditos, marcou a transição do período Clássico ao Romântico na história da música ocidental. Realizou inúmeras modificações em termos técnicos na música, nas formas de compor e registrar as obras, contribuindo também para o aperfeiçoamento técnico do piano. Primeiro compositor no senso “moderno de compositor”. “Estava muito à frente de seu tempo” (Maestro Osvaldo Colarusso, 2004, informação verbal de curso).

quando a gente era bebê, pegava a gente no colo, bebezinho (...) bebezinho que estava crescendo e cantava pra mim...”

“Acho que o que mais marca é a fase que eu era bebê, da Pastoral, que eu sempre lembro da minha mãe cantando, de Beethoven e as músicas que ela dançava...”

Ao escutar esta sinfonia de Beethoven, a sensação que Lia tem é *“de aconchego, que a minha mãe a gente era bem ligada com ela, nem tanto com o meu pai, que meu pai foi mais distante, agora a minha mãe era aquela coisa de estar dando carinho, sempre abraçando e dando beijinho...”*. Ao contar isto, neste momento, ela sente saudades de casa, diz que *achava que não ia sentir saudades, ia ficar de boa*, estava assim até a semana passada, *mas agora está batendo a saudade...* Emociona-se, tem lágrimas nos olhos...

Sua mãe esteve sempre em casa, de modo que acompanhou bem de perto o crescimento das filhas. *“Minha mãe sempre ficou em casa, fazendo mil e uma coisas dentro de casa, estava sempre ali, a primeira a brigar, a primeira a fazer carinho...”*. Então Lia lembra das músicas que ela ouvia, que ela usava para dançar, do Rod Stewart³⁵, das músicas clássicas, das sonatas de Beethoven e dos temas de novela da época. Estas compunham a sua paisagem sonora em casa na época de infância. Recorda ainda as canções do palhaço Bozo, da Xuxa e também da Angélica.

Conta que *“na infância a música era mais uma coisa de fundo (...) estava ali fazendo parte sem ser percebida”*. Lia lembra da música em várias situações, mas talvez ali ela estivesse, de fato, como *fundo* e não como *figura*. Porém, a música fazia parte, estava presente.

Da música fazendo parte ela lembra também da coleção de cd's de *música clássica*³⁶ de seu pai. Ele gostava e conhecia muito sobre música e compositores

³⁵ Cantor e produtor musical, nascido em 1945, em Londres. Estilo *pop-rock*, começou a cantar nos anos 60, integrou o grupo *“The Faces”*. Rod Stewart tornou-se “um ícone da música, atravessando décadas de gerações sem perder o título” (www.vagalume.com.br/artista).

³⁶ Música clássica é tomada aqui como sinônimo de música erudita. Não modificamos porque é um termo utilizado pela participante em sua narrativa. Sabemos que a história da música ocidental é composta pelos períodos antigo, renascentista, barroco, clássico, romântico, moderno e pós-moderno. Podemos visualizar que o período clássico é apenas um deles.

eruditos. *“Meu pai é filósofo, é só as letras, pensamento...”*. Tecendo hoje uma narrativa sobre este fato, Lia recorda que:

“Ele tinha aquela coisa: qualquer outra que não fosse música clássica ele não gostava e falava mal, falava que não era música. Fala até hoje, muito assim do perfeito, o que é o perfeito, igual aos poetas, os grandes poetas, e dá valor só a estes...”.

Seu pai tinha os cd's todos no lugar e não gostava que mexessem neles. Lia lembra dele escutando, e que muitas vezes ele lhe dizia *“óh, ouve isso, isso que é música”* – referindo-se à música erudita. Lia lembra que muitas vezes pensava consigo: *não gosto desta opinião toda certa...*

Conta que na família de sua mãe tem um primo, um tio e o avô (são gaúchos), que têm envolvimento com a música, com os quais ela teve contato. *“Na família da minha mãe tem alguns... artistas escondidos...”*.

Da escola, ainda quando pequena, recorda do coral que participava. Havia uma música de um cachorrinho, Pupi: *“eu tinha uma cadelinha chamada Pupi, então eu era a Pupi no coral e ficava cantando au, au, au...”*. Era divertido. O canto começa a fazer parte de sua história de relação com a música.

Recorda também dos momentos em que, junto de sua irmã dançavam lambada:

“Eu lembro da minha irmã, de lambada, ficava eu e a minha irmã dançando lambada, jogando pra cima e pra baixo [risos]...”.

Assim como o canto, a dança também assume um lugar especial na vida de Lia. Na escola, na terceira, quarta e quinta série fazia apresentações de jazz. *“Eu nunca fiz jazz, mas eu tinha facilidade, numa apresentação no final do ano que a gente fez, eu estava lá, sabia tudo, tinha essa facilidade, não era tanto pela música, era mais pela dança, expressão do corpo que eu sempre tive, sempre forte”*.

Para Lia a dança:

“Significa muito, é como o canto pra mim, pra mim é a expressão maior, também é porque eu sei fazer melhor, é a música cantada e a dança, é a expressão, não sei, é a união do

corpo e da alma pra mim, o canto pode estar expressando só um sentimento, mas a dança é um sentimento expresso de uma forma mais abrangente ou transmite mais (...) a força do sentimento, com a dança é mais forte, por isso eu gosto tanto da dança”.

“Lá pelos doze anos era o baile que eu dançava, daí eu era professora da minha mãe e da minha irmã, a gente fazia aula junto, eu já estava ensinando”. Nesta idade Lia começou a aprender a dançar “baile”, percebe que a sua ligação maior com a música passa muito pela dança, da qual sempre gostou. “Eu tenho uma queda por dança flamenca, faço dança do ventre, esses ritmos árabes marcam” – estes ela começou a aprender a dois anos.

Além da lambada, “na época daquela música, daquela novela do Igor, dos ciganos, eu e a minha irmã pegávamos os saíões da minha mãe, o cd e dançávamos (...) ficávamos dançando em volta da piscina, igual ciganos...”. Lia conta que desenvolveu uma forte ligação com a dança do ventre, com música celta, músicas mais calminhas...

Mas nem sempre foi assim. Com onze anos de idade ela lembra que tinha uma amiga, estavam na quinta série, e juntas ouviam bastante música. “Ficávamos ouvindo as letras das músicas e passando em um caderninho as músicas que a gente gostava. Tinha umas dance [estilo dance] em inglês, que a gente passava tudo errado, o inglês era uma beleza... [risos]”. Lembra de um rap, que tinha como refrão a frase: “você nasceu pra mim/eu nasci pra você/eterno amor é sempre assim que deve ser...”. Ficavam ouvindo muito esta música, gostavam, hoje ela a considera horrível, não sabe como conseguiam ouvi-la... transformações...

Legião Urbana, Skank, Cidade Negra e Patu Fu foram bandas brasileiras que lhe marcaram bastante. Legião Urbana lhe faz lembrar de sua fase de luau:

“Esperando por mim’ [título da canção] (...) lembra da minha fase de luau, fazíamos bastante luau, e dá-lhe tocar Legião Urbana... a gente ficava na frente de casa, tocando violão, amigos, eu e um amigo meu, que eu comecei a cantar e ficava só ele tocando, que era assim um dos poucos, tinham vários que tocavam, mas só com ele eu gostava de cantar, que a gente se entendia, né, não é qualquer um que se entende tocando...”

Presentes estiveram também os roqueiros do Nirvana, principalmente quando começou a tocar violão e guitarra, com dezesseis anos. Sua história com

estes instrumentos foi interessante. Para Lia, começava aí sua *fase do rock*, onde *não haviam músicas, haviam aqueles barulhos...*

“Minha fase do rock (...) começou com os dezesseis quando eu comecei a tocar guitarra. Nirvana, foi por causa do Nirvana que eu comecei a tocar guitarra, peguei o violão da minha mãe, a minha mãe tinha violão, ela tocava violão e eu não tinha interesse, a minha irmã chegou a ter um violão quando ela tinha uns quatro anos, minha mãe deu um violãozinho pra ela mas eu não tinha interesse, e não lembro da minha mãe tocando (...) eu devia ter uns três anos”.

Lia lembra que depois que sua mãe parou de tocar o violão ficou anos parado... ele é dois anos mais velhos que ela... na verdade, hoje ele é seu. Com o violão e a guitarra teve seu primeiro contato com o rock, impulsionada pelo Nirvana, na fase de adolescente de *“querer ser revoltado”*.

“Daí eu peguei o violão dela, bati o pé e queria aprender a tocar guitarra, fui com o violão dela, depois comprei a guitarra...”.

Nesta época Lia achava que era *revoltada, agressiva*, e camuflava toda a sua delicadeza com esta característica *metal - heavy metal*. Hoje ela olha para este momento e diz:

“Na adolescência, é... mascara muito, revoltada sendo que eu não sou revoltada, agressiva sendo que eu não era, era uma coisa bem camuflada assim, delicadeza eu camuflava principalmente no metal, era aquela pose de sou mais metaleira e ando de preto, então feminilidade zero, né? Eu passei, eu fiquei quase que uns dois anos só de preto, não andava de camiseta né, mas eu era, não tinha feminilidade, não tinha um rosinha...”.

Naquele período ela se sentia assim, vivia *esta revolta, este ser diferente*, embalada pelo som dos *barulhos* que descobria. Era Nirvana, Bush, Metálica, Pearl Jam, Marylin Manson³⁷, principalmente.

³⁷ *Nirvana*: banda que “mudou os rumos do rock nos anos 90. Formada em 1989, em Seattle, EUA, por Kurt Cobain, Chris Novoselic e Dava Grohl, caracterizada por uma atitude punk e canções que mesclavam melodia e fúria” (www.meubrfree.com.br). *Bush*: banda que configura o estilo rock alternativo, com influência punk, criada em Londres, Inglaterra, em 1992, composta por Gavin Rossdale, Nigel Pulsford, Dave Parsons e Robin Goodridge (www.dyngdays.net/Bush). *Metálica*: banda de heavy-metal criada em 1981 em Los Angeles, EUA (www.territorio.terra.com.br). *Pearl Jam*: banda de *hard rock* criada em 1988 em Seattle, EUA, composta por Matt Cameron, Jeff Ament, Eddie Vedder, Mike McCready, Stone Gossard (www.sonymusic.com.br). *Marylin Manson*: banda do estilo *death metal*, criada por Brian Hugh Warner, de

No entanto a fase do rock teve também um acontecimento junto dela, um período em que Lia teve depressão:

“Bem na fase que eu tava aprendendo guitarra foi a fase que eu tive depressão, por causa do carinho que eu conheci, que era daqui [Curitiba], que tava longe, e daí eu fui parando com tudo, fui desanimando, e nessa fase que entrou eu gostava de rock pesado, eu ouvia até Marilyn Manson...”

Lia havia conhecido um garoto, que era músico, e que tinha ido com sua banda tocar em Campo Grande. Começaram a namorar, mas havia a distância entre eles, e isto, segundo ela, a levou a desanimar de tudo, sentir vontade de parar suas coisas, até com a música... O *rock pesado* acompanhou esta sua vivência, com os *rocks* mais agitados e com os *barulhos-legais*, as *baladinhas*. Gostava de ouvir “Something in the way” do Nirvana, “*que é bem depressiva, bem calminha*”. Para ela estas últimas músicas *se equiparavam com seu sentimento interno*: “*...É igual um dia nublado, eu fico feliz porque tá de acordo com o que eu sinto, não tristeza, mas uma melancolia, uma forma de ver a vida assim, então era uma coisa que se encaixava, e eu usava muito, eu ligava as músicas no computador e ficava chorando e escrevendo...*”.

Lia tinha até elegido esta canção como a música que tocaria em seu velório, no dia em que morresse:

“Querida que ficasse tocando só ela no dia em que eu morresse (...) porque é bem tristonha (...) Óh mãe, se eu morrer heim... [risos]... põe essa... já tem até a trilha sonora, coitado de quem estivesse lá...”

Lia, em meio ao turbilhão de sentimentos e sensações deste momento, figurados principalmente pela melancolia, solidão, e certo desânimo, vivia esta realidade de modo emocionado e veiculava todo este sentir ouvindo as músicas, expressando com o choro, e também escrevendo acerca do que vivia e sentia. Começou com um primeiro caderno de escritos, poesias, poemas, sobre si, sobre sua vida, sobre suas vivências e sentimentos – na capa deste caderno tinha fotos

do Nirvana, do Bush – hoje já são três cadernos como este, que ela tem. Continua escrevendo... sempre junto de uma trilha sonora.

“Chorava um monte escrevendo (...) eu até nem gosto de ouvir muito as músicas de quando eu escrevia (...) escrevia poesia, bem do sentimento, da dor, da depressão, que eu sentia, solidão, ou até não ser solidão, ter milhares de pessoas e estar se sentindo solitário, estas coisas. Melancolia que eu sentia, sentia direto, acho que foi um ano assim, e expressava, na poesia, que até cortou um pouco da minha expressão, eu deixei de falar muito porque eu escrevia muito. Daí eu fui voltando aos poucos. Eu tenho dois cadernos, estou no terceiro, eu tenho essa coisa de guardar, coisas que eu escrevo eu guardo ali, porque eu sempre tinha uma forma de olhar e ver o que eu aprendi, sempre essa história de aprender com a dor de antes, um momento que a gente consegue olhar sem cair de novo. As músicas, a poesia, sempre uma coisa atrás da outra...”

Talvez este ato de *ouvir a música-escrever-sentir-ouvir a música* lhe permitisse expressar, materializar o sentimento ali no papel, olhar para ele, ouvi-lo, senti-lo de fora – claro que não de modo mecânico ou estanque – mas trabalhar com estes sentimentos e desta forma poder compreendê-los, compreender o que acontecia consigo. Utilizava a música e a escrita para expressar sua vivência, para registrá-las e poder elaborar este sentir. Com a música e a poesia pode aprender sobre si e suas relações.

Estas músicas hoje a fazem recordar também de uma amiga que tinha nesta *fase das tristezas...*

“Estava sempre comigo, ela era muito parecida comigo, ouvia as mesmas coisas, era até um dos motivos que me trazia depressão, ela era muito mais depressiva que eu, então quando eu estava levantando ela me puxava pra baixo, por causa das músicas que ela ouvia, ela ouvia Marilyn Manson muito mais que eu, ela gostava... lembrei desta fase, a fase que eu ia em bar direto, ficava ouvindo estas coisas...”

Como a escuta da música traz uma fase da vida, o que ficou marcado, uma fase que ajuda a compor sua história, em meio a história de relação com a música. A música, na significação de Lia, também ajudava a manter a fase de depressão, sua ou da amiga.

Era o som, a expressão, a voz, timbre dos cantores destes *rocks pesados* que lhe atraíam, a forma como cantavam, mas não as letras:

“...Eu odiava as letras, eu tinha sempre esse cuidado, não gostava de letra, mas gostava do som (...) porque é satanista né, eu não gosto, eu até parei de ouvir muitas das músicas que eu ouvia por causa do contexto [de serem satanistas] (...) são em inglês, a gente

escuta 'ai que lindo', tá lindo e é horrível, dizem muito, é igual música gospel, só que ficam lá adorando o capeta (...) falam coisas depressivas, tristes, sofrimento, dor. Eu gostava do som ou da voz... da expressão da voz, da voz do cara” .

Desviava a atenção das letras, mas gostava de ouvir aquelas vozes, vozes que expressavam sentimentos, os quais, talvez, junto do som dos instrumentos, equiparavam-se com o que ela sentia. Era uma coisa que se *encaixava*... Música ressoando com emoções.

Lia buscava também conhecer a história das bandas, dos cantores, músicos e compositores, sobre os quais ia estudar, procurava saber mais, e queria encontrar na música algo que fosse útil para ela. Gostava da intensidade do *rock pesado*, da emoção transmitida e percebida pela voz dos cantores, mas não compactuava com a mensagem destas músicas.

“...Eu sempre me interessei pela vida, talvez por esse lado de poesia eu sempre levei muito em conta o que a música falava, se é uma música de letra e o que a pessoa estava sentindo, eu procurava saber biografia, quem era da banda, de quem fez, sempre estava ali querendo saber de quem fez a música, quem fez a letra...”.

Então conta que no *entremeio* da *fase do rock*, começou a ouvir músicas mais *calminhas*, até o estilo *new age*.

“Daí foi entrando no meio do rock as músicas mais calminhas, daí eu fui me equilibrando, que eu sempre tive uma busca espiritual nas coisas, por isso que eu fui parando de ouvir estas músicas [heavy metal] apesar de gostar... daí eu comecei a ouvir bastante música clássica...”.

Mas não foi algo que aconteceu de repente. Por sempre buscar conhecer mais sobre a música aos poucos ela foi percebendo que não eram apenas estas músicas, que não era apenas assumir uma *pseudo-identidade* e acreditar que ali estava ela, que o *rock pesado* nem sempre proporcionava coisas boas para ela, de acordo com o que sentia destas músicas. Sentia a vontade de estar bem consigo mesma, equilibrar-se, cuidar-se. Deste modo, diz que foi até meio *extremista* em relação ao *rock pesado*:

“Eu cortei para ouvir quando também teve um extremo meu, quando eu comecei a dar mais atenção para espiritualidade e porque rock tem essa influência negativa, instintos baixos (...) do que ativa, que eu sei que ativa...”

Não queria ser tachada de “metaleira”. Além disso, estava começando o curso de psicologia, pois fez vestibular para psicologia, passou e chegou a cursar um ano, e assim outros aspectos começaram a ser relevantes para ela: seu projeto futuro e o que ele exigiria dela, a continuação de sua constituição enquanto sujeito:

“Acho que os anseios da minha alma, do que eu preciso, mais a necessidade do que eu vou ser daqui a um tempo, daqui um tempo eu não vou ser metaleira, eu vou estar ajudando, né? Vou estar, eu tenho esta tendência forte de estar ajudando as pessoas, então não posso estar ali toda torta, toda errada e querendo ajudar alguém, né? Calma aí, se ajuda primeiro, acho que é bem isso aí. Te conserta primeiro (...) presta atenção”

Iniciou-se um novo momento. Transformação. Dando mais ouvido para a música clássica, Lia encontrou, lá mesmo, na coleção de cd's de seu pai - aquelas que de tanto ele insistir para ela escutar, ela rebatia e falava *não! eu vou ouvir rock*, indo para o contrário dele – várias músicas com as quais passou a se envolver, se implicar, e a gostar muito de ouvir, *“as que tinha lá em casa, eu pegava e ficava ouvindo”*. Re-encontrou Beethoven, encontrou Grieg³⁸, Liszt³⁹, Dvorák⁴⁰, Vivaldi⁴¹ e Mussorgsky⁴², como os mais significativos. Tanto que seu pai

³⁸ *Edward Grieg* (1843-1907): compositor norueguês, período romântico (séc. XIX), tenta se encaixar no nacionalismo romântico, trabalhando com ritmos de seu país. Do épico norueguês “Peer Gynt”, de Henrik Ibsen, ele compõe “Amanhecer, de ‘Peer Gynt’”. Em 1876 a peça foi encenada pela primeira vez no teatro municipal de Christiania, com trilha sonora de Grieg. “Obteve tamanho sucesso foi reapresentada mais de 36 vezes ao longo da temporada. A peça de Ibsen conta a história de Peer Gynt, o irrequieto sonhador que vaga pelo mundo em busca da perfeição, sem se aperceber de que ela o esperava o tempo todo em casa, na pessoa da camponesa Solveig. As suítes orquestrais de Grieg não acompanham o roteiro cronológico da peça, mas procuram transmitir estados de espírito e situações. Essa primeira suíte inicia-se por Amanhecer, uma obra de criatividade musical que até hoje não foi ultrapassada como uma esplêndida descrição do raiar do sol nas montanhas” (Encarte CD “As 150 mais belas melodias”, p. 8).

³⁹ *Franz Liszt* (1805-1886): compositor húngaro, período romântico (séc. XIX), expressão do nacionalismo romântico de seu país. Considerado o primeiro supervirtuoso no piano.

⁴⁰ *Antonin Dvorák* (1841-1904): compositor nacionalista romântico da Escola Tcheca. “Dvorák nunca esquecer seu passado de camponês, e as melodias e ritmos poéticos e vigorosos das danças locais com que havia crescido nunca estiveram longe de seus pensamentos” (Encarte CD “As 150 mais belas melodias”, p. 45).

⁴¹ *Antonio Vivaldi* (1678-1741): compositor veneziano do período Clássico, séc. XVIII. Vivaldi era padre.

⁴² *Modest Mussorgsky* (1839-1881): compositor do nacionalismo russo, integrante do “Grupo dos Cinco” (composto por *Balakirev, Rimsky-Korsakov, César Cui, Borodin e Mussorgsky*). Grande talento musical. Muito engajado na batalha de fazer uma música exclusivamente russa. Ele era o único, do Grupo dos Cinco,

até começou a ficar com ciúmes de sua coleção de cd's, pois ela estava passando a mexer lá, a tirar do lugar, não colocar de volta... *“não é só ele, tem muitos pais que são assim”*. Falando da filosofia, da relação de seu pai com as músicas, o perfeito, o pensamento, ela diz *“coisa de desparafusado, e eu tô indo pelo mesmo caminho...[risos]... filosofia eu adoro”*.

Estas novas músicas que se inseriram configuram um momento, que *“deve marcar a minha transformação, para tentar ser mais o que eu sou”*. Um novo momento onde ela encontra-se modificada e busca, dessa forma, sonoridades que sejam coerentes consigo, em meio a seu contexto de relações, e ao que busca. *“É, de transformação...”*.

“... Daí eu comecei a ouvir bastante música clássica, muito Beethoven, Grieg, Liszt, Dvorák...”.

“A Nona Sinfonia é muito linda, a Sonata ao Luar, acho que são duas músicas que eu tenho um sentimento muito forte...”.

“Dvorák que é bem feliz, não tem como ficar parado, sai pulando que nem uma fada... [risos]... um gnomo, um canguru...”.

“De Grieg a ‘Peer Gynt, Amanhecer’, sinto uma euforia, acho que é bem uma coisa que ele queria expressar na música, aquela coisa de sentimento puro da manhã, uma pureza, um estado de espírito que está levitando, e a outra que é bem batidona, traz força, que ela é rápida e rasteira, vem-derruba-e-acaba, derruba não né, te joga pra cima”.

“E do Liszt a Rapsódia Húngara que é maravilhosa, não sei o que ela me traz, acho que é por causa da técnica que ele tem, me traz a vontade de tocar aquela música que é uma música maldita... [risos]... é muito difícil, é complexa, o sentimento que traz é muito complexo”.

“Mussorgsky (...) é muito forte, que tem vários sentimentos... dentro da música, é força, é interiorização, que tem momentos que ela está bem baixinha, delicadinha, alguma coisa de natureza, até pelo histórico, é um contexto de quadros... mas dá força, que quando eu tô meio derrubada eu gosto de ouvir... ‘Quadros de uma exposição’”.

Na relação com estas músicas, na escuta, no uso delas, Lia articula em sua vivência emoções, sentimentos, sensações, imagens, o movimento de ação da música sob si, o desafio que a música maldita lhe coloca: a vontade de tocá-la, ou

que era músico profissional. Sua composição *“Quadros de uma exposição”* ‘expressa uma pessoa caminhando pelos diversos quadros, em uma exposição, e os quadros impressionando a pessoa. Um espectador que se desloca pelos quadros. É considerada a peça para piano mais original do séc. XIX’.

ainda sentimentos complexos que sente mas não sabe descrever, conhecimentos sobre os compositores, sobre sua biografia e obra, o histórico e contexto da própria obra, e a percepção de si no momento em que sente vontade de escutá-las. Vivências afetivas e utilizações vivas das músicas. Significados construídos junto de seus sentidos na relação com estas composições.

Voltando aos episódios da narrativa, Lia seguiu aprendendo a tocar piano. Gosta da extensão, da tessitura ampla do piano, da gama de notas que permite trabalhar com os dois extremos, grave e agudo, passando pelos sons médios, da dinâmica que pode ser empregada no piano, para atacar as notas com mais intensidade ou de modo mais leve, por toda a capacidade de expressão sonora que o piano permite.

“Imagina passar Beethoven pro violão? Não tem graça, porque não tem o TAM!!! Só tem o tam! Não tem aquela força que tem o piano, acho que o piano expressa muito mais que o violão, o violão é mais tranqüilo...”

Ela faz esta comparação porque aprendeu a tocar violão também, fez algumas aulas de violão clássico, queria aprender a leitura da clave ⁴³ de fá além da de sol. Mas não gostava muito dos treinos que tanto o estudo do violão quanto do piano exigiam. Neste período começou a estudar canto. Estuda-o há quatro anos e diz que é a única coisa que ela não parou. *“De certo porque não tem aquele treino do piano, treino de violão, só treina um pouquinho, treina e tu nem percebe e vai... técnica eu não tenho paciência”*.

Anteriormente percebemos que a voz cantada já lhe atraía. Lia gosta muito do canto, gosta da conjugação de piano e voz, e principalmente *“mulheres que cantam, que cantam delicado (...) também metais líricos, o que me chama atenção é mais a expressão da voz”*. Desse modo, hoje ela segue buscando músicas *“que tragam alguma coisa para crescimento, eu sempre tô procurando alguma coisa que faça crescer, que faça pensar...”*.

Mussorgsky trabalha o contar histórias em canções ou em óperas, em sua música (Colarusso, 2004, informação verbal de curso).

⁴³ Clave de Sol: utilizada para escrita da melodia em uma partitura, leitura das notas médias e agudas do teclado. Clave de Fá: utilizada para escrita de parte grave da melodia, acompanhamento e harmonia em uma partitura, leitura das notas médias à graves do teclado.

Lia escolheu e trouxe vários cd's com músicas que compõe a sua trilha sonora para a entrevista, nos mais diversos momentos de sua vida, principalmente agora, nesta fase de juventude. Começa contando sobre sua atual implicação com Evanescence⁴⁴, na canção “My Imortal” – que se tornou a “sua trilha”:

“É melancólica, eu gosto muito de coisas melancólicas (...) são vários sentimentos, eu uso ela pra várias coisas, eu tô triste eu ouço, vou escrever, esses tempos eu fui chorar porque era o dia que eu tava com saudades de casa, daí eu botei ela lá no último [referindo-se à intensidade sonora] e fiquei, ou quando eu tô feliz, consegui alguma coisa no campo emocional, sempre é uma coisa emocional, daí ela é minha trilha, pra qualquer coisa, ou felicidade ou tristeza, ou êxtase, qualquer coisa ela está ali”.

Lembrou que ontem a noite cantou esta música – ela agora está fazendo parte da banda de *pop-rock* que o namorado e amigos têm em Curitiba. Lia entrou para fazer *backing vocal*, e diz que se tornou a “*paqueta*” da banda: canta, dança...

“Só que o problema de cantar em bar é que a minha voz é delicada, eu tenho que fazer aquecimento, eu tenho que tomar aguinha, não pode ter fumaça porque eu tenho (...) uma fenda nas cordas vocais, mas eu gosto de cantar, ah, quer cantar e ganhar algum troco vai cantar em bar, não tem jeito...”.

Percebemos que ela gosta desta atividade, por mais que exige cuidados, é algo que ela sente prazer e satisfação em fazer. Ela contou que nesta sua estréia com a banda, cantou ‘My Imortal’, entre outras, e que *sua voz nesta música fica bem tesão...* Cantou também uma música do Pearl Jam, que marcou muito a sua *fase de rock*:

“Cantei inspirada porque me lembravam estes momentos [da fase do rock, de depressão, melancolia], música sempre vai levar, não tem jeito, a gente pode não ficar triste, mas leva, dá aquela coisa, puxa, marca uma fase... esta música tem um final [na melodia] onde fica tchurururururu... fica um tempão, aí tu fica num transe de sentimento, acho que uns dois minutos...”.

⁴⁴ A palavra “*Evanescence*” significa “uma dissipação ou desaparecimento como o vapor, sugere um súbito desaparecimento. Banda da cidade de Little Rock, Arkansas, EUA, criada no final dos anos 90. “*Fallen*” é seu álbum de estréia, “um emocional e abstrato trabalho de inegável potencial guiado pelos celestiais vocais de Amy Lee, de 20 anos. “Mas o legal é que a música da banda é épica, dramática, um *dark rock* (...) é um típico *death metal* ou mais suave” (Ben Moody). Formado por Amy Lee nos vocais, Ben Moody e John LeCompt nas guitarras e Rocky Gray na bateria. O *Evanescence* mistura a beleza exuberante da voz de Amy Lee e o peso das guitarras em canções bastante emotivas (www.vagalume.com.br/artista/e/evanescence.html/).

A música re-vivida e re-criada hoje. Traz parte de sua história, de como vivia aquela realidade emocionada, quando ela até percebe o sentimento que causava, mas o compreende e o significa hoje, de outro modo. Agora a canção assume para ela uma qualidade de ser também *matéria-prima* para a sua atividade de cantora – *matéria de obras-primas* em sua história...

Com as mulheres que cantam delicado Lia retoma a banda portuguesa Madredeus⁴⁵. *“Madredeus (...) eu acho lindo, que é violão clássico e voz...”*. Seleciona duas canções: “Capa Negra” e “O Olhar”.

“Capa Negra, tem o que ela fala [na letra], que quando canta ela canta bem, que quando faz isso ela sabe que isso aí ela consegue, como subiu no palco esquece quem tu és, agora sou uma artista, qualquer outra pessoa menos eu e vou cantar. Esquece todos os medos e vai, agora eu sou uma cantora e mais nada (...) o ritmo dela eu gosto muito...”.

Será mera coincidência com o que Lia vive ao cantar? Sentidos, vontade de cantar bem, ter consciência de que faz bem isto, subir no palco e ser uma artista, superar os medos, ser uma cantora e mais nada. Assumir-se enquanto tal. Num trecho de canção Lia fala – e canta – sobre ela e seu fazer.

Já a canção “O Olhar”, *“uma música meio tristonha”*, lembra um ex-namorado seu. *“Me traz alguma coisa da época, que eu estava ouvindo ela, que eu tentava tirar [tirar de ouvido], às vezes ele me ligava ou às vezes não estava bem com ele, acaba lembrando... ela fazia parte do momento”*. Músicas que marcam situações e relações.

Então Zeca Baleiro⁴⁶ entra na história. *“Zeca Baleiro é uma coisa que eu gosto muito, eu adoro. Babylon, essa me lembra quando eu ficava cantando ela, eu gosto muito de cantar Zeca Baleiro. Eu colocava no último volume da sala e ficava cantando ela, dançando na frente do espelho”*. No final do ano passado Lia

⁴⁵ *Madredeus*: grupo português formado em 1985, no bairro Madre de Deus, em Lisboa. Integrado por José Peixoto, Carlos Maria Trindade, Teresa Salgueiro, Pedro Ayres Magalhães e Fernando Juídice (www.madredeus-osonho.net).

⁴⁶ *Zeca Baleiro*: o José de Ribamar, nascido no estado do Maranhão. “O apelido Baleiro veio de sua compulsividade de comer balas e guloseimas. Chegou até a ter uma loja de doces em São Luís. Seu primeiro disco foi lançado em 1997. Em suas letras mistura rítmica e diversas influências da cultura popular do rock, com música brasileira folclórica, samba e ritmos eletrônicos. Foi chamado pela crítica de ‘neotropicalista’” (www.entrecantos.com/ www.cliquemusic.com.br).

foi em um show dele, em Campo Grande e no final teve a oportunidade de conversar com este cantor:

“Aí encontrei (...) só que fiquei retardada, eu queria ter perguntado de uma música que ele tem no último cd... na hora não saiu nada (...) ele perguntou: ‘quem é músico aqui?’ [e ela]: ‘eu sou musicoterapeuta’ - já disse sou musicoterapeuta, ele nem ia saber que eu ia fazer, que tinha acabado de passar e estava feliz – ele olhou assim: ‘Ah! Que legal!’ – e eu falei ‘Ééhhhh...’ [risos]”.

Gosta da riqueza de várias coisas do Brasil que ele traz nas músicas, dos violões lindos [o som dos violões], de seu timbre de voz, da mensagem de suas músicas, que ao mesmo tempo pode ser engraçada e não ser *“besteiro”*, do *“que traz de útil, que ele pensa legal, traz uma mensagem, pensamento, é um poeta”*. Novamente a voz cantada que se vincula a pensamentos, poesia, escrita... algo que acompanha Lia em seu fazer musical. *“Zeca Baleiro é pra tudo (...) esses barulhinhos...”*. *Barulhinhos bons, barulhinhos legais*, conforme ela nomeia.

Lia aprendeu a gostar de Zeca Baleiro em uma época que passou um mês em Curitiba, junto do ex-namorado que era músico, com o qual a relação foi um dos motivos da depressão – por estar distante, sentir saudades, solidão. *“Ele tinha o cd no carro, eu ouvia, depois que comecei a gostar acho que fiquei mais fã do Zeca Baleiro do que ele (...) eu tinha 18 anos”*.

Para ela as músicas de Zeca Baleiro, quando as escuta hoje, até fazem lembrar da relação com este ex-namorado. Mas não trazem mais a mesma implicação de como era vivido naquele momento. No entanto, as músicas do *Metálica* até evita ouvir hoje, porque fazem lembrar mais: *“Metálica eu ouço e lembro dele, lembro da fase, porque ele foi para tocar Metálica...”*. Implicações e significações em diferentes níveis com a música e partes de sua história.

Das bandas de *rock pesado*, Lia selecionou as *baladinhas*, os *barulhos lights* para continuar ouvindo, tocando e cantando hoje. *“Às vezes dá saudade de ouvir estas músicas”* – aí se referindo aos *barulhos* mesmo: *Metálica*, *Bush*, *Nirvana* e outros. Diz que foi extremista, começou a deixá-las de lado e dar mais atenção ao lado da espiritualidade – conforme narrado acima. *“Cortei, não ouvia tanto assim, eu só ouvia violõezinhos, Zeca Baleiro, uma coisa mais tranquilinha (...) antes até dormia ouvindo aqueles barulhos...”*.

Então inaugurou um novo momento de sua vida, não queria mais ser “*tachada de metaleira*”, começou a dançar, estudava Wicca (bruxaria nova), também estudou um pouco de Gnose, cromoterapia. Porém com a dança ela teve uma maior implicação:

“A dança me transformou bastante, foi com a dança que eu consegui tirar essa, descascar a cebola (...) e dizer ‘óh, eu sou isso, eu faço a mãozinha bonitinha, delicadinha, foi uma nova fase que daqui a pouco muda de novo, mas estamos aí, ser humano é pra isso, eu acho que tem que ter essa abertura... tem gente que está lá, com trinta anos no movimento metal (...) tem gente que não sai: ‘eu sou assim e não mudo’...”

Percebe que a música lhe acompanhou bastante nesta mudança. E até brinca, diz que hoje está “...*completamente pop, ouvindo Beyonce⁴⁷, Cristina Aguilera, e adorando... [risos]... Sandy e Júnior é uma coisa que eu adoro (...) tem que ser aberta, isso é muito bom...*”. Ser aberta para suas transformações, seus novos momentos, sua constituição enquanto sujeito, um contínuo processo, um contínuo devir e porvir.

Hoje Lia também faz uma re-leitura de sua relação com as músicas das bandas Metálica e Nirvana, e percebe que até por sentir-se e estar aberta a mudanças, mesmo que tenha num momento tomado uma atitude extrema frente a estas músicas, pode voltar a se relacionar com elas, em um novo nível de implicação.

“Metálica é outro que eu sempre canto e toco [em apresentações], cantei no recital, aprendi na guitarra (...) o que eu sinto mesmo, um pouco eu diria, não é revolta, a pseudo-liberdade que eu tinha, na época que eu pulava do palco, jogava morte, eu lembro que eu fiz isso com essa música...[risos], não sei, achar que eu era uma coisa e não era, a fase que eu saía direto, então era a fase que eu era o que eu não era, por isso essa pseudo-liberdade, eu achava que eu estava sendo eu e não estava sendo, apesar disto eu gosto da música (...) adoro cantar ela e fica lindo, eu adoro música... [risos]... essa foi uma que eu superei, lembrava muito essa época, mas agora lembra uma artista, já mudou o significado...”

Hoje estas músicas, conforme dito acima, são utilizadas por Lia para suas apresentações com a banda, para a sua voz cantada. Talvez por ter vivido uma história de relação com a música e de modo emocionado, quando estas músicas

estiveram tão presentes nas situações que aconteciam para ela, pode cantá-las e transmitir sentimentos, expressar, fazê-los reais na música e *tocar* quem escuta. Quando então percebe que *a sua voz fica bem tesão...* sempre que canta desta maneira.

Esta mesma sensação encontra em outra música do Metálica, *“Nothing else matters”*, que ela traduz como *“nada mais importa”*. A letra canta-diz *“algo do tipo ‘a sociedade traiu ele, então nada mais interessa, não interessa mais os jogos que as pessoas jogam, o que elas sabem ou deixam de saber, o que importa é que nada mais importa para ele e ele sabe, então ele sabe o que ele é, nada mais interessa, o que interessa é ele’”*. Isto permite refletir no que importa a Lia, o que lhe interessa a partir desta história de relação com o *rock pesado*, o que ela toma para si como aprendizado sobre estes acontecimentos?

Seguindo adiante ela inova seu repertório com Alicia Keys ⁴⁸, pianista clássica, que gravou uma parte da “Sonata ao Luar” ⁴⁹ de Beethoven, fazendo uma mistura com o *rap* e uma fala autobiográfica, numa canção que ficou intitulada *“Piano and I”*.

“O Piano e Eu porque a música não é dela, mas é um sentimento dela através de interpretar a música...”.

Lia encontra re-leituras de músicas que são significativas para ela feitas por jovens cantoras e musicistas. Esta de Alicia Keys é uma. Traz também Tori Amos ⁵⁰, *“outra pianista, bem clássica, acho muito legal, ela regravou Nirvana no*

⁴⁷ *Beyonce*: cantora, dançarina, atriz e estilista, é de Houston, Texas, EUA. Em 1997 formou a banda *Destiny’s Child*, atualmente segue carreira solo (www.musicas.mus.br).

⁴⁸ *Alicia Keys*: nasceu em Manhattan, EUA, em 1981. Teve aulas de piano desde cinco anos de idade. Começou a cantar em corais gospel. Aos quatorze anos compunha suas primeiras músicas. Seu primeiro disco foi lançado em 2001, *Songs in A Minor*, pelo qual recebeu o *Grammy* em 2002 (www.territorio.terra.com.br).

⁴⁹ *Sonata ao Luar (Ludwig van Beethoven)*: “uma das mais poéticas composições dentre as muitas de Beethoven é a *Sonata-Fantasia*, que hoje chamamos de *Sonata ao Luar*. É provável que o apelido tenha surgido por causa do poeta e crítico Ludwig Rellstab, que escreveu que a peça o fazia lembrar-se do luar sobre o lago Lucerna, e essa citação encantadora, ainda que banal, foi impressa numa das edições da obra, algum tempo depois de ela ser lançada em 1802” (Encarte da Coleção “As 150 mais belas melodias”, p. 20).

⁵⁰ *Tori Amos*: “tocando e escrevendo suas próprias canções desde pequena, Myra Ellen Amos nasceu em 1963 nos Estados Unidos (...). Teve uma banda de rock na adolescência. O sucesso só chegou quando já havia amadurecido um pouco mais e deixado com que suas emoções transparecessem nas músicas”. Estilo *pop*, primeiro disco em 1992, “Little Earthquakes”. Tori Amos tem uma voz marcante e grande destreza ao piano. Sabe fazer tão bem o esquema “piano/voz” (www.territorio.terra.com.br).

piano, ficou lindo, pauleira ela gravou no piano, são diferentes". Talvez uma mistura do som *pauleira*, forte intensidade com a beleza clássica, sentimentos contraditórios presentes em sua relação com a música, vividos por ela em diferentes momentos. *"Tori Amos serve para tudo, tô feliz eu ouço, tô triste eu ouço, depende do momento... é pra tudo, eu uso para escrever... bastante... geralmente eu escrevo ouvindo música..."*.

"A música tem... o sentimento que traz pra gente e acho que ela cutuca alguma coisa na gente (...) é o caso dos maiores e menores [referindo-se as tonalidades maiores e menores nas músicas], tristeza e alegria, deve ter isso, a música, as notas, o sentimento, o contexto, deve cutucar a feridinha ali, não necessariamente precisa ser isso, mas aperta o botãozinho assim... escreve...".

Mais uma vez a articulação entre a música e a escrita na expressão e compreensão de seus sentimentos. Como se a música exigisse cumprir um mandado: escrever em meio a sonoridades aquilo que se vive na realidade emocionada, articulando agir, pensar e sentir.

Seguindo na escuta de sua trilha sonora Lia relembra a banda de *pop-rock* norte-americano Bon Jovi. Os *barulhos legais das baladinhas lindas*, "Keep the faith", "Bed of Roses", "Always", e outras que passava a tarde inteira ouvindo, cantando e dançando, em intensidade forte, no meio da sala de sua casa. Nos *"quinze anos, aquela fase feliz, sem problema com nada, está tudo beleza... sem aquele senso de obrigação"*. Conta que até sua mãe estranhou depois de um tempo que ela deixou de ouvir Bon Jovi: *"Ai, tu nunca ouviu mais aquele barulho, aquelas músicas, rock?"* - retoma a fala da mãe, a qual já havia aprendido a gostar destas músicas, pelo movimento da filha. Lia escuta-olha para estas músicas e diz: *"Bon Jovi eu acho muito legal, apesar de não ouvir mais hoje, é engraçado isto, eu adoro as músicas, mas eu não ouço..."*. Talvez atualmente não as escute com tanta frequência como nos momentos em que estas músicas eram as *figuras* de sua trilha sonora... hoje são outras, a produção musical inova-se, ela mesma já está em outro momento, faz novas escolhas. Seus cd's – este do Bon Jovi e também do Nirvana demonstram terem sido bastante tocados... embalaram realmente vários momentos.

E agora Lia apresenta Loreena McKennitt⁵¹. *“Essa faz uns três anos, minha vida é bem dividida, eu não sei se é... é coisa de ser humano mesmo...”*. Suas músicas demonstram suas fases, momentos de vida. O som de Loreena entrou na parte da dança. *“É, quando eu estava com um pouco mais de harmonia assim comigo eu gostava de ouvir, uma música que me faz ficar mais centrada em mim...”*. Dançava bastante ao som de “Marco Pólo” e “Santiago”. Nestas danças ela realizava: *“um contato interior, movimentos lentos, tu tem contato contigo”*. Dança, canto, meditação, contato interior, *“tentando entender o mundo”*, e talvez a si mesma.

Para nossa surpresa, nesta *caixinha de músicas* de Lia encontramos até Madonna⁵². De um dos últimos cd's da cantora *pop* norte-americana, Lia destaca a canção “Substitute for love”, e diz que se identificou porque fala de uma fase semelhante a que ela passou – *“na letra da música ela fala isso, vou esperar pelo meu amor ideal, apesar de tudo isso (...) às vezes não é nem o meu contexto, mas é o contexto do músico, como influência (...) eu gosto quando escuto daquela fase, eu observo muito, é uma fase que ela parou para olhar a vida dela, o que aconteceu até agora...”*.

“Gosto principalmente porque ela andou toda errada, toda torta e tá aí fazendo gnose, estudando cabala, virou mãe depois (...) é uma fase que ela parou pra olhar a vida, o que aconteceu até agora...”.

Lia diz que se identifica com isto, percebe que muitas músicas *“falam”* da fase que ela está vivendo.

Com a canção “Esperando por mim”, de Renato Russo, Legião Urbana - a qual já foi comentada mais acima - Lia enche os olhos de lágrimas. Além de lembrar de mais uma fase que a música marcou, retoma seu recital de canto, no ano 2000. Lembra que treinou muito, tinha uma boa relação com a professora de

⁵¹ *Loreena McKennitt*: cantora e compositora canadense, trabalha principalmente com música celta ou o estilo “céltico eclético” como é também chamado. Nasceu em Morden, Manitoba, Canadá. Sua família é de origem escocesa e irlandesa (www.quinlanroad.com).

⁵² *Madonna (Louise Verônica Ciccone)*: nasceu em 1958 na Cidade de Rochester, EUA. Famosa cantora pop conhecida mundialmente. Teve aulas de piano, ballet, teatro e se interessou por moda, dança, interpretação e música. Seu primeiro *single* foi gravado em 1982, “Everybody” (www.territorio.terra.com.br).

canto, sua mãe que adorava ficar ouvindo ela cantar, enfim, um *trabalho emocionado com a sua voz*, algo que lhe identifica sonora e musicalmente.

São canções e mais canções presentes na trama de relações de Lia. Para ela *“às vezes tem coisas que a gente passou que a gente não consegue dizer, ou que a gente nem lembra e às vezes a música traz isso (...) a música é viva daquela época (...) traz muita coisa, deixa muita coisa viva”*. Lia percebe que narra sua história de relação com a música, e que esta, paralelamente, ajuda a narrar partes de sua história de vida.

Além do envolvimento com todas estas canções, e talvez muitas outras ainda que não se fizeram presente nesta narrativa, o envolvimento com a dança e com o canto é intenso para ela. Para ela, o canto e a dança são:

“Acho que uma forma de mostrar uma parte diferente de mim, que não se vê facilmente, do músico, do canto... é, botar pra fora aquilo que nem todo mundo vê, você pode conversar comigo me achar muito intelectual, vê as coisas muito centrada na lógica, e de repente me vê dançando vê outro lado da alma que não consegue captar numa conversa, ou cantando e fala nossa! Que voz, que expressão! E que às vezes a gente não percebe né, só no conhecer a pessoa assim à parte, não sei, eu me vejo que eu ia estar a metade sem música, sem dança, só a metade...”

Uma garota que não se vê sem música muito menos sem a dança. A música, a dança e o canto ajudam a constituí-la.

Em meio a esta constituição ela sente que desenvolveu sensibilidade *com e nestas* atividades, sensibilidade na relação com as pessoas:

“Conseguir captar as coisas, as pessoas, é a sensibilidade mesmo, que a música tem isso, ela capta ou dá sensibilidade, demonstra a sensibilidade”.

Esta sensibilidade que também a direcionou para a Musicoterapia. Para finalizar a narrativa Lia conta de sua escolha por este curso:

“Foi bem do nada... no terceiro ano uma menina falou – que eu gostava de música – ‘por que você não faz Musicoterapia, eu tenho um amigo que faz...’; e eu ‘é, legal’... passou batido. Daí eu pensei em fazer música e psicologia, até ia prestar música aqui, daí a minha mãe falou ‘tem que fazer alguma coisa que...’, não falou tem que fazer alguma coisa que dê certo nesta vida, coisa de música não dá certo, mas ela falou ‘faz uma faculdade, depois faz música’, primeiro uma coisa que sustente garantidamente, e daí eu fui fazer psicologia porque eu sempre gostei do lado humano. Só que não estava bom, eu fiz um ano, mas acho que até foi bom a fase depressiva porque eu não levava a sério e acabei parando, eu estava faltando (...). Só sei que eu estou aqui hoje (...). É isso...”

Ouvimos e conhecemos nesta narrativa, uma vida implicada com a música. Dela e nela a protagonista constrói significados para sua história de relação com a música, junto dos sentidos que vive, que a impulsionam, mobilizam.

6 COMENTÁRIO SOBRE OS DADOS

*“A música não tem maior significado se a gente mesmo não der um sentido a ela. Mas para mim a vida também não faz completamente sentido sem música”
(Arthur Nestrovski, 2000, p. 28).*

6.1 Cultura Musical no Contexto Familiar

De acordo com as narrativas dos jovens a respeito de sua história de relação com a música, percebemos que os três viveram contextos familiares onde a cultura musical de alguma forma se fez presente desde cedo em suas infâncias.

Beto conta que seu pai havia comprado *disquinhos de vinil* para o irmão mais velho, e como eram em quatro filhos - ele o último - os discos foram

escutados por todos, até chegarem nele. Os irmãos o ensinaram a colocar o LP no toca-discos, e ele ficava cantando, brincando e se divertindo com as músicas, principalmente, da Turma do Balão Mágico. A partir disto *dedicava* músicas para sua mãe e seu avô, com as quais estabelecia uma forma simbólica de comunicação na inter-relação entre ele e sua mãe, ele e seu avô, uma comunicação por meio da música mediada pela linguagem emocional:

“...Eu só cantava sabe, ficava feliz de escutar a melodia, eu repetia, tentava repetir né, ficava resmungando, eu era novo demais, sabia falar as palavras tudo errado.. Eu era bem novo...”.

“Esta aqui da mãe, eu colocava pra minha mãe, colocava e ela ficava toda alegre...” (Referindo-se a canção “Mãe-iê”, da Turma do Balão Mágico).

“E essa do avô, eu colocava pro meu avô, na verdade o meu irmão colocava e eu ficava junto (...) Ele ficava sorrindo, era aquele sorriso até tentando rir pra alegrar a criança (...), eu não sabia olhar pela risada que ele estava rindo pra me alegrar, criança é muito singela, (...) eu ficava todo contente, que ele ficava sorrindo...” (Referindo-se a canção “O Meu Avô”, da Turma do Balão Mágico). (Beto, anexo 1).

Os três irmãos de Beto aprenderam a tocar instrumentos musicais na infância, ele mesmo fez aulas de iniciação musical quando era criança, começou com o xilofone. Tem também um tio, irmão de sua mãe, que é músico, o qual tem dois filhos, um menino que toca instrumentos e dá aulas de música, e uma menina que também toca e é musicoterapeuta. Além disso:

“Acho que toda a juventude da nossa geração já tocou, que por parte da minha mãe, todos da minha idade já tiveram banda”. (Beto, anexo 1).

Jaque retoma uma história que começou antes ainda dela nascer, quando seus pais se conheceram:

“Minha mãe começou namorar o meu pai fazendo aula com ele, de violão, mas acho que só ficou no namoro, porque tocar, ela não toca nada”. (Jaque, anexo 2).

O pai de Jaque toca violão, teve banda, tocava no carnaval, e em vários outros momentos. Ensinou as filhas a cantarem, ensaiavam, faziam “dancinhas” e se apresentavam quando a família estava reunida. Para Jaque esta ação de seu pai foi um dos grandes incentivos para ela na música. Com ele que ela começou a aprender um repertório musical.

“Na verdade eu comecei tocar porque o meu pai tocava em banda, sempre cantou. Então desde pequena eu escuto violão, sempre ele cantava em carnaval, em banda, e a gente acompanhava. Ele sempre cantava com a gente, tocava violão e nós cantávamos”.

“‘Tomo um banho de lua’ [canção] ... eu e minhas irmãs, isso ficou bem marcado pra mim, tinha qualquer apresentação, alguma coisa reunindo a família, ele pegava o violão [pai] e nós apresentávamos, eu e minhas irmãs”.

“Banho de Lua que ele cantava muito, e Raul Seixas também, tinha outra ... [canta]: ‘Era um biquíni de bolinha amarelinha tão pequenininho...’, ele cantava muito, e, além disso, tinha o disco, o vinil em casa, então quando não tava ele tocando a gente colocava o vinil, era muito essas músicas, O Biquíni de Bolinhas, Banho de Lua, e ‘Ei Al Capone...’”.

“Meu pai sempre, sempre tocou perto assim, e foi muito pra mim, foi o que puxou mais”. (Jaque, anexo 2).

A ação do pai de Jaque, seja de tocar violão, de cantar suas músicas preferidas junto das filhas e incentivá-las na atividade musical, que no início se configurava como uma *brincadeira*, começa a direcionar Jaque para a música. Havia também um movimento pela parte da mãe, que resolveu colocá-la, posteriormente, na aula de piano - algo que Jaque queria muito:

“Minha mãe sempre foi apaixonada por piano (...) minha mãe adora”. (Jaque, anexo 2).

Lia conta que sua mãe quando estava grávida escutava música erudita. Após seu nascimento continuou escutando as músicas cultivadas pela mãe, principalmente composições de Beethoven. A mãe, cantando a melodia da sinfonia de Beethoven para Lia, ainda bebê, expressava de uma forma simbólica a dimensão afetiva para com a filha.

“Eu lembro de música clássica, de bebê (...) lembro que era o que marcou a minha infância, acho que quando eu estava na barriga dela eu ouvia (...) são coisas que estão na minha memória (...) ela cantava a Pastoral de Beethoven (...) ela falava que cantava quando a gente era bebê, pegava a gente no colo, bebezinho (...) bebezinho que estava crescendo e cantava pra mim...”.

“Acho que o que mais marca é a fase que eu era bebê, da Pastoral, que eu sempre lembro da minha mãe cantando, de Beethoven e as músicas que ela dançava...”. (Lia, anexo 3).

O pai de Lia tinha uma coleção de cd's de música clássica, os quais escutava. Para ele *o que não fosse música clássica não era música*. E dizia a ela: *“Oh, ouve isso, isso que é música...”*.

Podemos perceber a configuração de culturas musicais nos contextos familiares, onde estes três jovens estiveram e estão inseridos, juntos de seus *outros significativos* (Mead em Berger e Luckmann, 1967), desde muito cedo. Ou seja, os outros significativos: pais, mães, e demais parentes próximos, são pessoas que, em seus momentos históricos, de acordo com suas localizações na estrutura social e com suas biografias, também desenvolveram alguma relação com a música, seja tocando algum instrumento musical e cantando, seja cantando e dançando, cultivando a música de forma prazerosa e/ou técnico-formal.

Nos contextos familiares iniciais, os outros significativos fizeram uma mediação para estes jovens do contexto social-objetivo e da música de forma afetuosa. Movimentos estes encontrados na socialização primária destes jovens. Nos processos de mediação cultural realizada pelos outros significativos, os jovens encontraram e participaram de relações onde a ligação emocional, afetiva interligava-se também com a dimensão sonoro-musical, de canto e de dança, de uma dimensão criativa no fazer musical. O processo de constituir-se enquanto sujeito que se iniciava estava permeado pela música, a música própria da cultura onde estão inseridos, em momentos específicos de acordo com o tempo e o espaço localizados.

Deste modo, percebemos que o processo de aprendizagem, de apropriação da cultura configurada e pré-existente ao nascimento destes três jovens, inseriu a música como parte integral desta cultura e como fruto do trabalho criativo do homem. Podemos visualizar nestas narrativas o que Grebe de Vicuña (1977) aponta como o processo de *endoaculturação musical*. Gradualmente a experiência sonora e acústica presente neste meio foi vivida, selecionada e escolhida pelos outros significativos, sendo apropriada pelos jovens, naquele momento ainda crianças. Eles passaram a se implicar com as sonoridades e as músicas, integrá-las como suas, pois configuravam e faziam parte de suas vivências. Neste processo encontramos compositores e músicos de diversas fases da história da música ocidental, o rock americano dos anos sessenta, música popular brasileira, até as canções infantis dos grupos que no Brasil da época eram o auge entre a

criançada, como por exemplo, A Turma do Balão Mágico, com Jairzinho, Simony, Tob, Mike, e o Fofão.

Além disso, encontramos na fala de Jaque que seu processo de aprendizagem técnica-musical, quando começou a aprender a tocar violão, foi mediado pela ação musical de seu pai.

“Eu tinha uns doze anos, eu pedi pro meu pai me ensinar violão, daí a primeira música que ele me ensinou foi uma que passava numa propaganda: ‘A vida passa, telefone e você já não me atende mais...’ Essa música também ficou bem marcada, eu ia pro conservatório eu tocava esta música, depois da minha aula de piano eu tocava essa música...”. (Jaque, anexo 2).

A partir da mediação de seu pai na atividade musical Jaque constrói uma implicação com a música onde a dimensão afetiva prevalece. Talvez ela buscasse ser *ela e a música*⁵³, sempre. Esta canção foi especial: a primeira que aprendeu a tocar no violão, e a aprendeu com seu pai. Um *outro muito significativo* junto da *outra grande significativa*, a música. Posteriormente ela foi buscar um aprendizado no violão mediado por uma professora, onde além da dimensão afetiva passaram a prevalecer os aspectos técnicos da música, para desenvolver-se mais de forma técnica.

Neste *processo de aprendizagem cultural* (Barcellos, 1992) inicial, os jovens, pela mediação de seus outros significativos, começaram a formar sua bagagem musical com suas vivências musicais junto do ambiente familiar. Crianças que assumiram como suas as vivências musicais na interação afetiva com outros significativos, apropriando-as como constitutivas de sua subjetividade. Aprenderam a cultivar a música como algo importante para eles mesmos, pois era uma realidade vivida no grupo onde se encontravam. *Seus mundos* onde a atividade musical esteve presente já antes de seu nascimento, no período da gestação, foram assumidos pela apropriação deste mundo pré-existente onde os outros significativos e a música já existiam. A partir daí eles começam uma história de relação com a música onde a aprendem, a cultivam, a partilham, expressam e

⁵³ Ver letra da canção na narrativa musical de Jaque.

podem começar a construir os seus significados musicais. Por essa ação, podem começar a modificar de modo criador este processo dinâmico inserido na cultura.

6.2 Infância *festiva* e *feliz* vivida com música

Os jovens expressam em suas narrativas recordações de uma infância onde a música estava presente em vários momentos, até em suas brincadeiras.

Para Beto a infância foi *um período bem feliz da sua vida*. Foi uma *infância festiva* onde *não faltava a música*. Lembra que escutava os discos de vinil, lembra de canções significativas como “Mãe-iê”, “O Meu Avô”, “Ursinho Pimpão”, “Superfantástico” – com a participação de Djavan, e várias outras.

Beto aprendeu com os irmãos a colocar o LP no toca-discos, quando então selecionava as músicas para a mãe e para o avô, fazia-os ouvir, tentava cantar junto, sentia prazer e festividade nestes momentos. Nas brincadeiras com músicas e ao ouvi-las ele aprendia a cantar as letras. Letras estas que recorda hoje quase na íntegra, mas que no momento *tentava cantar, ficava resmungando*, pois nem sabia falar direito. Além disso, ele gostava de assistir os programas televisivos infantis do Balão Mágico, do Bozo e o Show da Xuxa. As músicas de abertura dos programas muito lhe alegravam, pois ele entendia que iriam começar e *ficava todo alegre* por isso. Neste momento elegeu a música como distintivo de algo que gostava e sentia-se feliz em assistir. Percebemos que se amplia o movimento de apropriação da música do contexto cultural da época, tornando-a significativa para a sua história. Nas músicas do contexto cultural e infantil deste período ele começa a configurar uma parte da trilha sonora de sua infância, que vem permeada pela alegria, pela festividade, por sentir-se contente, por momentos e sentimentos felizes.

Jaque conta que as brincadeiras que faziam, as duas irmãs mais novas, a prima e ela, *“era tudo mais ou menos relacionado com a música”*. Elas faziam *cover* dos garotos da banda Dominó e Polegar, imitavam a Xuxa, cantavam e apresentavam dançando a música aprendida com o pai – *Banho de Lua*. Jaque foi

até apresentar-se no palco junto do Gaúcho da Fronteira, em sua cidade, cantando “Arco-Íris” da Xuxa, fazendo gestos e dançando.

“Uma vez teve um show do Gaúcho da Fronteira, e eu fui com a minha tia e com o meu tio, eu e minha irmã, estava naquela época do ‘Vou pintar um arco-íris de energia...’ [canção ‘Arco-Íris’, da Xuxa], o Gaúcho da Fronteira chamou uma criança pra cantar, e eu fui, isso eu lembro também, acho que uma época de candidatura, alguma coisa de política, eu fui e cantei... encarei todo mundo e ainda fazendo gestos, minha mãe e meu pai sempre reclamavam comigo, chegava no fim da música eu não tinha mais fôlego porque eu dançava, eu fazia gestos, daí foi uma coisa que marcou muito...” (Jaque, anexo 2).

Encontramos na canção “Arco-Íris” o verso: *“toda cor tem sim emoções em forma de poesia”*. Talvez tenha emoções em forma de poesia e também de música, pois nestas canções a música se une à poesia de forma essencialmente emocional. Neste momento as sonoridades, as canções, enfim, a música e a poesia estão juntas para significar um trecho da história de relação com a música na vida de Jaque, construindo para ela um mundo de magia e de luz sempre que a música ressoa com suas emoções.

A relação com a música, as brincadeiras com canto e dança no grupo com as irmãs e a prima podem tê-la incentivado, neste momento, a subir no palco e encarar uma grande platéia. Queria apresentar-se, mostrar sua criatividade artística com a música e como isso lhe dava prazer.

Na infância de Lia as músicas estavam presentes, mas em suas brincadeiras talvez com menos intensidade. De certo modo elas *faziam parte sem serem percebidas*. Lia lembra que dançava *lambada* com a irmã:

“Lembro da minha irmã, de lambada, ficava eu e a minha irmã dançando lambada, jogando pra cima e pra baixo...” (Lia, anexo 3).

Lia demonstrava, desde cedo, outro foco com a música: a dança. Nesta atividade música, corpo e movimento estavam integrados. Expandia-se para a percepção e expressão dos elementos musicais no corpo.

Lia revive em sua narrativa um ritmo, um estilo musical – *a lambada* – que foi vivenciada no Brasil, principalmente por volta do final dos anos oitenta, veiculada principalmente por estar inserida como trilha sonora da novela “Rainha da Sucata”, transmitida por uma emissora de TV. A lambada se tornou uma “febre”

nacional, várias bandas, vários cantores e composições enredadas por este ritmo, crianças, jovens e adultos aprendendo a dançá-la, roupas e coreografias características.

Encontramos na narrativa dos jovens algo em comum vivido sonora e musicalmente na infância: a lembrança do boneco Fofão com a Turma do Balão Mágico, o palhaço Bozo, o Show da Xuxa e o programa da Angélica. São recordações e lembranças de figuras que marcaram a infância de crianças brasileiras que acompanhavam pela televisão estes personagens e seus programas infantis, que as alegravam, mas que também demonstram um entretenimento da época veiculado pelos meios de comunicação. A *Rainha dos Baixinhos* reinou alguns anos atraindo a atenção de crianças brasileiras. Não iremos nos deter em análises críticas a estas situações, até porque neste momento as crianças viviam isto com alegria, como brincadeiras e divertimentos. No entanto, a própria Jaque, com a narrativa de hoje *re-visiona* o passado e acentua que primeiro era o programa, depois vinha a boneca, a sandália, os discos, os brinquedos, o filme, etc... Beto também diz que tinha quase todos os discos do programa da *rainha dos baixinhos*. Ou seja, percebem, após a infância, o sentido comercial do que foi vivido por eles, o que, naquele momento, não os preocupava.

Em contrapartida, Even Ruud (1991) diz que “o que podemos imaginar é que o próprio som é que fascina a criança em primeiro lugar. O ‘som’ em si mesmo, a qualidade da ‘diferença’ de outros ‘sons mais diários’ é que atrai a atenção...” (Ruud, 1991, p. 170).

Encontramos nestas narrativas a música na infância sob a forma de discos infantis, LP's – um disco de onde *sai* um som, vários sons, *saem* vozes, algo que movimenta, balança, mobiliza para a dança; encontramos instrumentos musicais tais como o violão, cordas que vibram e produzem som, encontramos um mundo sonoro infantil sendo apresentado na televisão, shows, ritmos bailantes, corpos que se agitam. Podemos relacionar que estes sons revestidos por todas estas roupagens, nestes momentos históricos, fascinavam e atraíam estas crianças que estavam apenas descobrindo, desvendando este universo sonoro, configurando

sonoridades específicas no meio desta paisagem sonora ⁵⁴ objetiva. Estes sons eram diferentes, eram novos, e mais que isso, começavam a significar os momentos vividos por estas crianças uma vez que estavam de acordo com seus sentidos, com o que viviam nas relações, e com as emoções e sentimentos despertados e vividos nelas.

Beto retoma que *brincava* com a melodia, gostava de inventar *musiquinhas*:

“Ficava com a melodia, a música... tipo num desenho animado... criança é muito criativa, gosta de ficar descobrindo coisas, ficar explorando as ondas sonoras...”. (Beto, anexo 1).

É a criatividade neste fazer musical da infância, que se torna prazeroso, divertido e inventivo.

Podemos também retomar neste momento o que vimos em Paul Nordoff e Clive Robbins na revisão da literatura, no início deste trabalho, de que “a música é uma linguagem e, para as crianças, ela pode ser uma linguagem estimulante (...), confortadora (...), pode encorajar, animar, encantar e falar com a parte mais interna da criança (...), pode fazer perguntas estimulantes e dar respostas satisfatórias (...), pode ativar e manter a atividade por ela evocada...” (Nordoff; Robbins, 1983, p. 238). A música, proporcionando todas estas dimensões para a criança, permite que ela esteja num plano de experiência, oferecido pelo contexto cultural, onde ela significa sua vivência, suas brincadeiras e também seus sentimentos. Pois a criança está em contato genuíno com seu sentir em cada ação que faz. E a música intensifica este sentir, pois permite viver a unidade do agir, pensar e sentir pela atividade reflexivo-afetiva (Maheirie, 2001) que configura.

Talvez o som lhes fascinava, naquele momento, com o sentido que podemos compreender do verso da canção apresentada por Jaque:

Vou pintar um arco-íris de energia [e de vibração de música], pra deixar o mundo cheio de alegria (...), o que vale nesta vida é ser feliz...

⁵⁴ “A expressão ‘paisagem sonora’ foi criada pelo compositor e educador canadense Murray Schafer para referir-se a todos os sons, de qualquer procedência, que fazem parte do ambiente sonoro de determinado lugar” (Brito, 2003, p. 17).

Ruud (1991) pontua que a criança pode vivenciar com a comunicação musical uma experiência rica, emocional, e às vezes “máxima”, que a análise formal da música não permite capturar. É neste *sentido* também que passamos a resgatar os significados e sentidos expressos nas narrativas que os jovens constroem sobre sua história de relação com a música.

6.3 Emoção percebida no outro⁵⁵ em meio a vivência com a música

Beto nos contou a respeito de sua história de relação com o rádio. Isto é, ainda bem pequeno, ele ficava em casa e acompanhava a mãe que trabalhava e cuidava da casa fazendo o serviço enquanto ouvia as músicas tocadas no rádio. O rádio fez parte da cultura musical em seu contexto familiar principalmente por meio da presença da mãe. A partir daí ele conheceu as *músicas lentas* dos Beatles, de John Lennon, e dos brasileiros Fábio Júnior e Roberto Carlos. No entanto, Beto lembra que *chorava de emoção* ouvindo estas músicas.

“Eu não sei porque eu escutava chorando essas músicas, sabe, acho que pela dor da pessoa cantando, né, pelos gritos de eloqüência, né, eu chorava acho que só por isso” (Beto, anexo 1).

Ele sentia a emoção do outro, do cantor, do intérprete na música, sentia a *dor da pessoa cantando* nas músicas lentas, e significava esta emoção: eram os *gritos de eloqüência*. Daí vinha o choro de emoção! Um momento onde o sentir era parte inerente da atividade, talvez o pensamento racional nem lhe indicasse formalmente os motivos de tal emoção, de tal percepção, mas o sentir significava o que ele vivia ouvindo estas músicas. Era tomado por esta emoção. O choro vindo da emoção percebida no outro, pela forma da música, pelo tom da voz, pela vibração sonora, na atividade de escuta musical.

Havia a integração de pensamento, imaginação e afetividade nesta situação para Beto, como nos pontua Vygotsky (citado por Camargo; Lane, 1995), onde a música articulava um pensamento emocional que primeiramente foi sentido e

⁵⁵ Estes dados referem-se a vivências com a música ainda no período da infância.

vivido com a percepção corporal, despertando os sentimentos. Vygotsky (1999) afirma que o sentimento é o caminho para se perceber a arte, ao mesmo tempo em que ela tem a finalidade de gerar emoções - emoções estas suscitadas pela forma, pelo conteúdo, pelo ritmo, por todos seus elementos constituintes. A arte provoca emoção. A música estava provocando a emoção de algo real vivido por Beto, e sua emoção informava, o fazia conhecer *o como* aquela música era feita, o que ela envolvia, e como se apresentava: os gritos de eloquência revelavam o sentimento de dor de quem cantava, prevalecte naquelas músicas lentas do rádio. O sentimento informava a respeito da realidade emocional vivida e *cantada* que envolvia Beto.

A música como “uma expressão do pensamento afetivo” (Maheirie, 2001, p. 150) sentida e percebida por um Beto ainda criança, *muito novo*. A função simbólica da música que revelava o fato vivido pelo garotinho junto das músicas que aconteciam naquela época. A “*capacidade em compreender ‘pelo coração’*” aspecto crucial da música apontado por Vygotsky (1970/1998) e retomado por Maheirie (2001, p. 150), contemplando o processo das emoções e dos sentimentos.

Esta percepção da emoção no outro também pode ser assinalada quando Beto fala da música do avô, e como, de modo singelo, percebia o olhar e o sorriso deste adulto para com ele (de acordo com fala acima). A expressão da emoção do outro compreendida e significada por ele em meio a uma atividade que envolvia a canção.

Mas a relação com o rádio não incluíam apenas as músicas lentas. Haviã músicas que não gostava e que despertavam raiva nele, pelo fato de não gostar pois não entendia aquelas músicas e porque como o rádio estava muito alto do chão, não conseguia mudar de estação ou desligá-lo. Mais que isso:

“... A rádio fazia uma lavagem cerebral, tu não tinha um gosto próprio né. Tinha que ficar com aquilo e acabou” (Beto, anexo 1).

A percepção, a partir da paisagem sonora inaugurada pelo rádio, do que o eu gostava e queria, do que agradava. A possibilidade de escolher, de buscar o que tinha relação, isto é, *implicação* com ele no aspecto musical, que começa a despertar uma consciência sobre a música e sobre a implicação do eu com a música. O que se tornou possível com o aparelho toca-fitas, pois “... a gente começou a escolher mais as músicas”. A necessidade de ter um gosto próprio, que a implicação com a música permitia identificar. Um olhar crítico possível pela narrativa da história de relação com a música, em relação ao modo como as pessoas em geral vivenciam a música, e em relação a si mesmo, aos seus interesses e a vontade de ter a sua identidade musical.

“Que no início a gente, quando a gente é criança (...) se influencia muito pela massa, maior massa, a criança sempre pensa assim: ‘ah o que mais tão escutando eu vou escutar’, não tem uma opinião própria, depois que vai criando uma identidade própria, demora muito...” (Beto, anexo 1).

Jaque recorda da primeira música que tocou no piano na primeira audição musical:

“A minha primeira música, da audição, eu lembro até hoje, da ‘Boneca sem corda’, uma valsinha do Mário Mascarenhas” (Jaque, anexo 2).

Ao tocá-la no piano no momento da entrevista, mais que recordar é como se revivesse aquele momento, e ela se emociona:

“Ah... foi uma expectativa, eu lembro até hoje, minha avó mandou fazer um vestido todo rodado... [neste momento dá uma engasgada na voz e enche os olhos de lágrimas] – minha família inteira foi assistir, foi bem legal, lembro até hoje eu subindo no palco e tocando, foi bem gostoso... todo mundo ficou admirado” (Jaque, anexo 2).

Em meio a um momento tão significativo ela viu nos olhos e na postura de seus pais e seus avós o modo como eles ficaram admirados pelo que ela havia feito. Uma criança pequena que começou a estudar música, se dedicou e apresentou a um público uma primeira música, mesmo sem ter o instrumento em casa para ensaiar. Ela percebia neles um sentimento de aprovação pela sua atividade musical que se iniciava. Poderíamos dizer que percebeu neles, em seus

outros significativos, a aprovação de sua implicação junto de sua outra grande significativa: a música!

De acordo com Vygotsky (1999) a arte enquanto gera emoção gera também satisfação. Era esta satisfação que a garotinha sentia em sua música e percebia em seus outros significativos naquele momento.

6.4 *Trazer a música para perto de si: o aprender a tocar um instrumento musical e o cultivo da dança.*

Nas narrativas podemos perceber a vontade de tocar um instrumento musical - o interesse em aprender a tocá-lo - desde cedo na vida destes jovens.

Vygotsky (1987) diz que na esfera dos sentidos, ou seja, se fôssemos dividir didaticamente o pensamento em um plano mais interno e outro mais externo, no plano interno encontraríamos os sentidos, os interesses, as vontades, intenções, motivações e emoções do sujeito. Neste ponto podemos perceber que os jovens, desde cedo na infância, viviam a vontade de trazer a música para perto deles, em suas vidas. Estavam em contextos familiares onde existia certa cultura musical, tinham vivências musicais junto de seus outros significativos, e sentiam prazer, satisfação com a música, onde muitas de suas brincadeiras enquanto criança faziam-na presente.

Jaque conta que *“queria muito, de toda forma”* tocar piano. Foi incentivada pela mãe que *“era apaixonada”* por piano, e pelo pai que tinha também uma história de relação com a música, no entanto, sentia essa vontade em si mesma, tinha esse *querer*. Posteriormente, seguindo seus estudos no piano, buscava coisas a mais na música, e lembra que:

“Eu era muito curiosa, eu ouvia essas músicas e tentava tirar de ouvido, a primeira música que eu tirei de ouvido, acho que eu tinha uns nove anos, foi ‘Amigos para sempre’, bem naquela época que lançou. E depois, a segunda que eu tirei foi ‘Essa tal liberdade’, aquela do SPC...” (Jaque, anexo 2).

Estava desenvolvendo uma história de relação com a música e trazendo esta, ou melhor, as músicas significativas para ela de acordo com os momentos que vivia, cada vez mais para perto de si e de sua vivência. Tirar as músicas de ouvido, usar sua criatividade musical para apropriar-se sonoramente das canções e tocá-las no piano. Ficava contente por isso, sua professora também, e isto fazia com que despertasse mais ainda o seu interesse na música.

Para Lia não foi a vontade de aprender a tocar um instrumento que a acompanhou desde pequena, mas a dança. *“Minha mãe tinha violão (...) e eu não tinha interesse, a minha irmã chegou a ter um violão quando tinha uns quatro anos, minha mãe deu um violãozinho pra ela, mas eu não tinha interesse, lembro da minha mãe tocando quando eu era pequena, devia ter uns três anos”*. No entanto, lembra que em relação a dança *“sabia tudo, tinha facilidade”*. *“Não era tanto pela música, era mais pela dança, pela expressão do corpo que eu sempre tive, sempre forte”* (Lia, anexo 3).

Expressão do corpo, dança, movimento. Para Lia isto significa muito. *“É como o canto para mim (...), é a expressão maior, também é porque eu sei fazer melhor (...) é a música cantada e a dança, é a expressão, é a união do corpo e da alma para mim, o canto pode estar expressando só um sentimento, mas a dança é um sentimento expresso de uma forma mais abrangente ou transmite mais (...) a força do sentimento, com a dança é mais forte, por isso que eu gosto tanto da dança”* (Lia, anexo 3).

A percepção de que a realidade é vivida de uma forma emocionada, que os fatos, os acontecimentos, as relações despertam emoções, são vivenciadas deste modo. E as emoções, os sentimentos informam acerca do que se passa nesta trama, permite compreender, identificar, clarificar. O que na arte, na dança assim como na música, se pode expressar, intensificar e traduzir. Viver e traduzir a força do sentimento também na música.

Beto lembra que *“quando era mais novo (...) queria ir para a música”*. Seu interesse veio direcionado a guitarra e ao violão. *“Olhava alguém segurando uma guitarra e pensava eu quero ser isso sabe (...). Eu queria, e até via uma mulher segurando o violão e eu falava eu quero, ah, ah....”* (Beto, anexo 1).

Esses querereres, essas vontades configuram sentidos destes jovens em relação à música. O querer fazer algo junto da música, que lhes impulsionava, lhes motivava.

Diz Agnes Heller (1980) que “*sentir é estar implicado em algo*”. Que “estamos implicados na preservação e expansão do eu, na continuidade do eu, no conhecimento do homem, em encontrar nosso caminho no mundo, em compor, compreender, ordenar os fatos da vida, em atribuir sentido as ações. Estamos implicados em nossos valores, nossos costumes, nossas objetivações. Estamos implicados no mundo e em nossa pessoa...” (Heller, 1980, p. 68).

Os jovens estavam implicados desde cedo em suas vidas com a música, com a dança e o canto. Implicados em realizar uma atividade musical, artística, sonora, que desse sentido aos seus movimentos subjetivos, singulares, enquanto também constituídos pelo contexto de relações.

A implicação com a música que era, é, algo presente para eles. Uma implicação que se interligando aos seus sentidos encontra-se na base da atividade com a música, e que impulsiona para ir cada vez mais à frente. Indo mais à frente encontramos essas implicações ligadas as informações vividas no contexto de relação com a música que apresentam e despertam significações para com os jovens. Implicaram-se com algo que significa para eles, a música, em algo que possui uma ligação para com eles. Implicaram-se na história de relação com a música e passaram a desenvolver esta história.

Vamos observar que os sentidos na história de relação com a música, ou seja, os significados individuais (Vygotsky, 1987, Luria, 1986) começam a se configurar de acordo com a vivência, com a utilização de modo idiossincrático da música. Serão construídos de acordo com as vivências afetivas na história de relação com a música, a partir da cultura musical no contexto familiar e nas ações de trazer a música para perto de si.

6.5 Pegar influência dos irmãos e amigos

Beto teve influência, ou melhor, *pegou* influência dos irmãos para tocar violão e guitarra, irmãos esses que também são *outros significativos*.

“E daí o terceiro irmão pegou influência junto do segundo irmão, e eu peguei dos dois, e o mais velho pegou de nós três, né” (Beto, anexo 1).

Além de *pegar* esta influência dos irmãos para tocar, Beto sabe que foi influenciado por eles no gosto musical: *“depois eu fui influenciado pelos meus irmãos no gosto musical, eu não tive um gosto próprio...”*. Ele quer dizer, e percebe que neste momento de sua vida ainda não tinha um gosto próprio na música, pois era acentuada a influência dos irmãos. Esta influência ajudava a formar a sua preferência musical, mas ainda não era *a sua identidade na música*. A relação entre os outros que me identificam, com os quais eu me reconheço, mas que em alguns momentos sinto a necessidade de negar também, para poder encontrar esse eu singular em meio à pluralidade.

Esta influência que é sublinhada pela *música eletrônica* e todas as bandas trazidas por Beto, depois também a música *poser* – o *classic metal*, até chegar ao *som pesado*. *“...Tentava me atrair (...) ia na onda...”*. Dava importância ao que os irmãos e os amigos ouviam, percebia que eram estilos que lançavam as bases para configurar a sua preferência na música, mas convivia continuamente com a sensação, com a percepção do sentimento de que ainda aquela música era estranha a ele, não fazia parte de sua identidade musical. Mas também não sabia ainda qual seria. O que ele gostava ou gostaria para além do que *pegava* nestas influências?...

Parece que por algum período Beto oscilava entre estas duas instâncias, estes dois núcleos de significado: as influências e a sua identidade própria na música. Um movimento marcado pela percepção - na relação com os outros significativos - do que existia no contexto musical que estes sujeitos consideraram e gostavam, seja quando morou no Rio Grande do Sul, seja quando retornou ao Paraná, e que ele tentava gostar, e a percepção de que queria algo mais, algo que pudesse dizer *aqui estou eu na música, esta música diz de mim, este estilo me pertence... aqui eu sou na música... ou posso estar sendo...* O que de fato o identifica, o diferencia. Buscava o seu gosto próprio na música em meio ao

contexto sonoro-musical da época. Buscava seu sentido na música em meio aos significados coletivos.

“Acho que dos 12 aos 15, que eu peguei influência dos irmãos, né, e amigos (...) daí a identidade própria surgiu depois (...) depois eu fui (...) encontrando sons, mas eu escolhia (...) eu via o que eu gostava ou não...” (Beto, anexo 1).

Beto pontua a necessidade e a vontade de escolher o que faria parte de sua identidade própria na música, mesmo que escolhesse dentre a paisagem sonora pré-existente, e que até fosse apresentada por amigos ou irmãos. Mas o movimento que marca a passagem de apenas *pegar* influência à constituição desta identidade própria na música é a ação de *escolher*, de poder dizer sim ou não. Isso identifica, isso não faz parte... Escolher o que queria apropriar e integrar como seu, como parte de sua identidade musical.

Podemos entender aí a construção de significados musicais junto de sentidos. De acordo com o que Martin (1995) apresenta: “os significados da música não são nem inerentes nem reconhecidos intuitivamente, mas emergem e tornam-se estabelecidos (ou transformados ou esquecidos) como uma consequência das atividades de grupos de pessoas e contextos culturais particulares” (p. 57).

Ao mesmo tempo que Beto constituía uma identidade para si na música, constituía significados a este processo, em meio a sua vivência. Significados que foram resultado do movimento dinâmico entre os seus sentidos, entre as atividades realizadas e vivenciadas musicalmente nos seus grupos de amigos e também com os irmãos em um contexto cultural e sonoro-musical maior, que envolvia música estrangeira e música brasileira, em diferentes estilos.

6.6 *Som pesado* e muito *barulho*

Para Beto o *som pesado*, assim como para Lia o *barulho*, configuraram trilhas sonoras – fortemente sonoras – no período da adolescência, marcando ora a busca de transformação deste momento, ora a sensação de revolta que deveria

acompanhar este momento. Transformação enquanto pessoa, transformação também musical.

“Essa fase aí acho que foi dos 15 anos, depois dessa fase aí do Black Sabbath foi uma fase muito pesada, teve até a idéia de ideologia ruim sabe (...) Teve uma época que eu escutava som muito pesado que era uma época de revolta, né, que eu estudava até sobre as religiões, as mortes que haviam por parte da igreja, que são sacrifícios...” (Beto, anexo 1).

Percebemos que não era apenas a sonoridade da música que traduzia as sensações de revolta, mas também os elementos extra-musicais que configuravam este estilo *heavy metal*, os quais foram elementos buscados na música ou a partir dela para construir significados do que ele vivia, de forma a poder compreender melhor a sua realidade. Neste momento é a forte intensidade da música junto das informações que as acompanham, das bandas, dos músicos, do movimento *heavy metal* que se fundem para a construção de significados, do que se vivia naquela época. É possível que esta compreensão ou a construção destes significados surjam a partir da implicação com esta música, ou melhor, com este *som pesado*, estes *barulhos*, que primeiramente movem.

Beto, nesta época, queria mudar as coisas, tinha a revolta junto dele, era quase o que se poderia chamar de um “*metaleiro*”. A figura que busca romper, quebrar com padrões estabelecidos na música. Foram momentos de sua constituição enquanto pessoa intensamente vividos em sua identidade musical. Identidade musical onde esta música estava vinculada a suas crenças em relação a si e seu momento de identidade, na adolescência.

Esse som pesado que era sentido por Beto como um *terrorzão bonito*:

“Pensando assim no ethos, essa música me causa um terrorzão, na época assim eu me lembro (...) da música quando eu ficava no quarto só escutando, com fone de ouvido, só escutando, que ela é um terrorzão, só que ela é até bonita esta música...” (Beto, anexo 1).

O *terrorzão bonito* de uma *violência boa*:

“É uma sensação de violência, mas não uma violência (...) é uma violência boa...” (Beto, anexo 1).

A contradição vivida no *heavy metal*. O fascínio pela revolta, pela ruptura, pela mudança, mas não compactuado totalmente com a destruição. A identificação e a negação com o movimento do *som pesado*. Desta forma é possível ele construir o significado de *terrorzão bonito* e de *violência boa* para estas músicas, pois ao mesmo tempo sente, experimenta isto nas músicas, enquanto vive dentro dele esta turbulência na fase de adolescência. Contradições subjetivas no ser e no que se expressa objetivamente: na música. Revelação objetiva na música de situações subjetivas.

Para Lia o início da fase do rock foi um pouco diferente. Sua *fase de rock começou mais ou menos com uns dezesseis anos quando ela começou a tocar guitarra por causa do Nirvana*. Isto é, ela iniciou o estudo do instrumento musical com o rock, com o escopo de tocar rock. Estava implicada com o rock além de apenas “curtir” a música, queria mais, queria tocá-la.

“Foi nessa fase, fase de adolescente querer ser revoltada (...), primeira vez que eu tive contato com o rock foi com o cd do Nirvana...” (Lia, anexo 3). Ela explica que o rock pesado foi a trilha sonora também de um período em que teve depressão, assim como as músicas mais lentas, baladas, porém das mesmas bandas de rock pesado, que eram mais *depressivas, melancólicas*. Apesar de não gostar muito das letras, Lia gostava da voz destes cantores. Para ela esse estilo *se equiparava com seu sentimento interno. “...É igual um dia nublado, eu fico feliz porque tá de acordo com o que eu sinto, não tristeza, mas uma melancolia, uma forma de ver a vida assim, então era uma coisa que se encaixava, e eu usava muito, eu ligava as músicas no computador e ficava chorando e escrevendo...”* (Lia, anexo 3).

A música traduzia o que ela sentia, ressoava com suas emoções e sentimentos, e lhe fazia dar som e intensidade a estes sentimentos e buscar compreendê-los. Vivia uma realidade emocionada também com a música.

Diz que o rock pesado estava de acordo com o que ela era em sua adolescência. *“Antes, na adolescência, é... mascara muito, revoltada sendo que eu não sou revoltada, agressiva sendo que eu não era, era uma coisa bem camuflada assim, delicadeza eu camuflava principalmente no metal, era aquela*

pose de sou mais metaleira e ando de preto, então feminilidade zero, né? Eu passei, eu fiquei quase que uns dois anos só de preto, não andava de camiseta né, mas eu era, não tinha feminilidade, não tinha um rosinha...” (Lia, anexo 3). O rock pesado ajuda a compreender o sentimento, um sentimento que mascarava o que ela era, passando uma impressão de algo que não condizia com o que de fato é, mas que considerava ser. Momentos de um sujeito em constituição. Além disso, manifestava suas crenças em relação a si mesma neste momento.

Gostava dos *barulhos-legais* do rock pesado. Mas a garota que gostava desses *barulhos-legais* conceitua hoje a fase vivida não exatamente como de revolta, mas diz que sentia uma pseudo-liberdade que achava que tinha na época, que se jogava do palco, que achava que era uma coisa e não era, que saia direto para se divertir. “*Era a fase que eu era o que eu não era, por isso essa pseudo-liberdade, eu achava que tava sendo eu e não tava sendo...*” (Lia, anexo 3).

A construção de uma consciência, também fruto da relação com a música, onde além de ouvi-la podem ouvir a si mesmos, e compreender suas ações e posturas no período de adolescência. Maheirie (2003) diz que “quando o sujeito está ‘mergulhado’ em uma música, ele significa o mundo que está a sua volta por meio de consciências afetivas⁵⁶” (p. 148). São consciências afetivas sobre eles, seus momentos, ações, sobre o estilo musical com o qual estavam implicados, que ressoava junto de seus sentidos. Consciências que permitem até visualizar novas direções.

Tanto Lia quanto Beto romperam a relação aproximada que tinham com os *barulhos-legais* e com os *terrorzões bonitos*. Sabendo de que são músicas produzidas por grupos “satanistas”, que até poderiam ser *farsas* por motivo de marketing e de mercado, os dois tiveram um momento de afastamento deste estilo musical.

⁵⁶ Em base a Sartre, onde “consciência é relação, sendo considerada a dimensão subjetiva do sujeito, enquanto capacidade de negação dialética à ‘pura’ objetividade” (Maheirie, 2003, p. 148). Maheirie vincula a esta compreensão a idéia de que “a música é uma linguagem reflexivo-afetiva, já que envolve um tipo de reflexão que se faz possível por meio da afetividade, e uma afetividade que se faz possível por meio de determinado tipo de reflexão” (ibid.).

“...Eu não gosto muito das capas [destes discos] sabe, eu não consegui ainda vender eles, sabe... vou me desfazer daquilo, eu não gosto, eu, no início (...) era muito novão né, eu pegava mais de revolta, (...) hoje eu vou me desfazer porque aquilo lá é uma parte da minha vida que eu não quero lembrar, eu quero passar uma borracha em cima, esquecer...” (Beto, anexo 1).

“Bem na fase que eu tava aprendendo guitarra foi a fase que eu tive depressão, por causa do carinho que eu conheci, que era daqui [Curitiba], que tava longe, e daí eu fui parando com tudo, fui desanimando, e nessa fase que entrou eu gostava de rock pesado, eu ouvia até Marilyn Manson, eu odiava as letras, eu tinha sempre esse cuidado, não gostava de letra, mas gostava do som (...) porque é satanista né, eu não gosto, eu até parei de ouvir muitas das músicas que eu ouvia por causa do contexto [de serem satanistas] (...) são em inglês, a gente escuta ‘ai que lindo’, tá lindo e é horrível, dizem muito, é igual música gospel, só que ficam lá adorando o capeta (...) falam coisas depressivas, tristes, sofrimento, dor. Eu gostava do som ou da voz... da expressão da voz, da voz do cara” (Lia, anexo 3).

Ao mesmo tempo em que o *heavy metal* pela sonoridade intensa, pelo *terrorzão* e *barulho* fascinavam e atraíam, estando de acordo com algo vivido por eles, teve o lado que os fez se afastarem dele: Beto querendo vender os discos e não mais lembrar, e Lia não querendo ouvir as letras devido à mensagem *satanista*. Foi uma vivência contraditória com este estilo musical, no que diz respeito as emoções sentidas.

Lia diz que era da *voz do cara* – cantor, que ela gostava, da *expressão desta voz*, apesar das letras *dizerem coisas horríveis*. Maheirie (2001) pontua que nos emocionamos com a sonoridade vocal de canções, seja porque não compreendemos o texto, seja porque mesmo que compreendamos a língua na qual é cantada, “nos emocionamos sem nos identificar com o conteúdo da mensagem das letras” (p. 53). Estas músicas *tocavam* Lia pela sonoridade vocal, ela reagia de imediato a esta voz, e sua consciência era a consciência *daquela voz*, espontânea (Maheirie, 2001), na e com a qual ela implicava-se.

A música é uma linguagem e uma atividade que acontece e mobiliza a dimensão afetiva. Sawaia (2001), ao estudar o sofrimento ético-político na dinâmica de exclusão/inclusão, diz que “cada emoção contém uma multiplicidade de sentidos (positivos e negativos), os quais para serem compreendidos, precisam ser inseridos na totalidade psicossocial de cada indivíduo” (Sawaia, 2001, p. 110). Para a autora não é suficiente definir as emoções sentidas pelas pessoas, mas

“conhecer o motivo que as originaram e as direcionaram, para conhecer a implicação do sujeito com a situação que os emociona” (ibid.).

Podemos perceber, em relação ao processo vivenciado por Lia e Beto em relação ao *heavy metal*, que viveram emoções contraditórias junto deste estilo musical. Emoções que o tornava *terrivelmente* bonito e atraente, como *barulhos* prazerosos de serem ouvidos e tocados, devido à grande intensidade, à ruptura em termos sonoros e rítmicos que ele provoca, à distorção melódica e nos vocais quase ininteligíveis, expressando intensamente a revolta sentida por eles no momento da adolescência, a vontade de ser diferente, de buscar liberdade e expressar todo este outro momento de suas histórias, além de ser também, um estilo musical cultivado por amigos e parentes próximos de seu contexto de relações. Neste momento a relação com o *heavy metal* despertava emoções que tinham esta multiplicidade de sentidos, dos quais eles construíram significados para esta vivência, que demonstram como era sua implicação com esta música uma vez que a viviam desta forma.

Um pouco depois a implicação com este estilo modifica-se, assim como as emoções em relação a ele e a esta vivência. Outra multiplicidade de sentidos. Percebemos a construção de um novo significado, ainda que a música continuasse a ser o *terrorzão bonito* e os *barulhos legais*. No entanto, parece que não condizia mais com o que sentiam em relação a eles mesmos de acordo com seus novos momentos históricos. Não correspondia, subjetivamente, ao novo momento, pois talvez toda a sensação de revolta não estivesse mais presente. Visualizavam crescimentos, transformações, *uma certa evolução*, enquanto pessoa e em suas relações com a música. Há então um visível afastamento e a construção do significado de que esta música não cabia mais, fez parte de um momento histórico, que se transformava enquanto eles se transformam, e isto possibilitava a mudança de significado para a música.

Beto direcionou-se a outros estilos musicais após o *heavy metal*. Lia também, por mais que “às vezes dá saudade de ouvir estas músicas...”. Conta que *antes até dormia ouvindo barulhos*, mas que passou a ouvir *barulhinhos* também: figurados pelas canções de Zeca Baleiro e até mesmo pelas baladas selecionadas

dos grupos de rock, que são, para ela, os *barulhos lights*. No entanto, salienta que foi *extremista*: “*eu cortei muito estas músicas*” (Lia, anexo 3, em relação ao *heavy metal*).

“Eu cortei para ouvir quando também teve um extremo meu, quando eu comecei a dar mais atenção para espiritualidade e porque rock tem essa influência negativa, instintos baixos (...) do que ativa, que eu sei que ativa (...) Então eu cortei, eu não ouvia tanto assim, eu só ouvia violõezinhos, Zeca Baleiro, uma coisa mais tranqüilinha...” (Lia, anexo 3).

Sawaia (2001) retoma Vygotsky ao pontuar que “a emoção e o sentimento não são entidades absolutas ou lógicas do nosso psiquismo, mas significados radicados no viver cotidiano, que afetam nosso sistema psicológico pela mediação das intersubjetividades” (Sawaia, 2001, p. 103). Da mesma forma entendemos as emoções e os sentimentos na relação com a música, bem como o movimento dinâmico dos significados e sentidos, uma vez que a relação com a música é objetivada no viver cotidiano, mediada intersubjetivamente seja por pessoas significativas, seja pela própria relação que se constrói com os músicos, a banda, o cantor e o próprio compositor no uso e cultivo do produto de suas atividades, ou seja, a música. Emoções e sentimentos que são significados na vivência cotidiana com a música.

6.7 Repertório de Canções: Trilha Sonora para suas vivências

*Certas canções que ouço / cabem tão dentro de mim
que perguntar carece / como não fui eu que fiz
(Certas Canções – Tunai e Milton Nascimento)*

Jaque e Lia têm narrativas da história de relação com a música fortemente permeadas por canções. É como se estas canções configurassem trilhas sonoras para os momentos que viveram, pois fizeram, realmente, parte destes momentos, não foram atribuídas a eles posteriormente.

Canções que fazem parte do acervo *pop-rock* da cultura musical brasileira dos anos 80, 90 e da atualidade, e algumas de cantores estrangeiros, também chamadas de música popular urbana moderna ⁵⁷.

São canções e mais canções que vão relembrando, que ajudam a significar seus discursos, os momentos que viviam e o que sentiam. Não apenas foram incluídas na história de relação com a música, mas fazem parte dela enquanto pessoas voltadas à atividade musical. São músicas que preenchem cada momento seu e que transmitem, traduzem o que viviam, emocionam e retomam o seu sentir, fazem-nas presentes e agentes de sua história e de seu repertório musical.

Canções preñhes de sentido, carregadas de vivências afetivas, tais como *nas curvas da estrada de Santos*, que podem permitir *conhecer* um pouco mais sobre as pessoas, *saber quem são*, canções que fazem *lembrar de seus mundos*, do que *se vive neles*, ou do que deles se quer *esquecer*⁵⁸... Canções gostosas de se cantar e tocar, tais como os *pingos de amor* na voz de Paula Toller, apreendida em uma propaganda na TV, ou as palavras cantadas em inglês da tão tocada *“What’s Up” de 4 Non Blondes*, onde havia prazer e satisfação na ação de tocar e cantar junto, compartilhando as emoções... Canções que servem para ensinar a tocar violão: fazer ritmos, acordes, cadências, harmonia e andamento, e ao mesmo tempo, por estarem vinculadas à vivência afetiva da música são como se fossem *declarações de amor* ao trabalho junto da atividade musical, aos alunos, a motivação, aos seus sentidos e também dos de seus *aprendizes*, que vivem esta realidade musical emocionada, onde cabe muito bem o *Amor I Love You*⁵⁹... Canções que expressam seu sentimento em relação a algo que vivia, onde queria ser *livre pra poder sorrir e para buscar o seu lugar ao sol...* (*Lugar ao Sol*, Charlie Brow Jr.); canções que podem ser reveladoras da sua própria relação com a música, passada também a seus alunos, usando-as como forma didática para ensinar a tocar outros instrumentos e estilos musicais, tal como *“Eu e você*

⁵⁷ Conforme Moraes (2000), “História e Música: canção popular e conhecimento histórico”.

⁵⁸ Ver letra “As curvas na estrada de Santos” (Roberto Carlos), na narrativa da história de relação com a música, de Jaque.

⁵⁹ Ver letra “Amor I Love You” (Marisa Monte), na narrativa da história de relação com a música, de Jaque.

sempre”, de Jorge Aragão... Canções que são vividas e sentidas com prazer nas festinhas da adolescência, e também cantadas com as amigas em rodas de violão, como o som de Legião Urbana, Os Paralamas do Sucesso, e as baladas agitadas ou lentas do Bon Jovi, canções para se dançar... temas específicos da juventude... onde também está o tema do *amor*, do *namoro*, quando era *incrível estar junto*, mas um pouco doloroso sentir saudades, estar longe *sentir sua falta*, *não poder esperar tanto tempo assim*, como nos versos das canções do Skank, que são apropriadas para que se possa expressar e compreender o que se sente... ou ainda este mesmo amor cantado em versos no ritmo do pagode, pelos integrantes da banda Katinguelê... Enfim, canções que permitem *cantar, dançar e não se cansar*... que permitem lembrar da *Velha Infância*, da família, do namorado, do que era vivido no momento (Jaque, anexo 2).

Canções, canções... Em relação a elas Jaque diz: *“Eu olho muito a letra, eu tento sempre olhar e vou encaixando alguma coisa, pra eu gostar eu tenho que relacionar comigo, ao momento que eu estou passando...”*. Parece que a letra da canção significa, de modo emocionado, e permite compreender os fatos e acontecimentos que vive, onde a música carrega e traduz esses sentimentos. Canções relacionadas aos sentidos que ajudam a configurar os significados na história de relação com a música.

Millecco e cols. (2001) sobre a importância do cantar, dizem: “do choro ao canto cultural, uma longa estrada sonora. Cantando, criamos ordenações no espaço/tempo, projetamo-nos combinando notas, expressamos o que sentimos e o que sabemos sobre o sentimento humano. Nossos sonhos, utopias e desventuras, são compartilhados” (p. 11). Estes autores compreendem que as canções populares, atualmente, “ganham a rua’, difundidas pela mídia, passam a ter vida própria, ou seja, passam a fazer parte do repertório cultural dos povos. Interação com o mundo subjetivo das pessoas, sendo arquivadas na memória” (Millecco; Millecco; Brandão, 2001, p. 80).

Moraes (2000) em seu estudo vinculando a área da História e a música, sobre a canção popular e conhecimento histórico, diz que a canção popular é o

estilo musical que mais embala e acompanha as diferentes experiências humanas, uma vez que acompanha a trajetória e a experiência da pessoa. A canção, para Moraes “é uma expressão artística que contém forte poder de comunicação, principalmente quando se difunde pelo universo urbano, alcançando ampla dimensão da realidade social” (Moraes, 2000, p. 6). Desse modo, ela poderia ser uma fonte para compreender realidades da cultura popular, acontecimentos históricos, e poderíamos acrescentar, uma vez que as vidas singulares estão integradas nesta trama social, que as canções também permitiriam compreender realidades singulares e suas inter-relações inseridas neste contexto cultural.

Para Maheirie (2001) as canções populares podem expressar valores e significações das preocupações e fatos do dia-a-dia da pessoa, estando também relacionadas aos grupos e as categorias sociais. “Ao ouvir uma canção, o sujeito regula a energia emocional que investe em determinadas atividades (...) cada música ou canção é considerada pelo ouvinte, com base nas significações que ele subjetivou do contexto social” (p. 50). A pessoa pode se apropriar das canções que configuram seu contexto social para seu uso pessoal.

Canções são formas específicas musicais que vinculam verso e música. Sendo música, parte de sua matéria-prima é som, ondas sonoras, “produtos da ressonância e vibração de corpos concretos na atmosfera” (Moraes, 2000). São reais, mas, no entanto invisíveis, impalpáveis, e principalmente, carregadas de características subjetivas, e assim proporcionam as mais variadas relações simbólicas entre elas e as sociedades. Moraes salienta ainda que “quase sempre é possível verificar seus [*das canções*] vínculos profundamente reais e próximos com as relações humanas individuais e coletivas” (ibid.).

Podemos perceber, de acordo com as narrativas dos jovens em suas histórias de relação com a música, que muito de suas vivências sublinham e destacam a presença de canções, tendo estas as mais diversas utilizações, e principalmente carregadas de características subjetivas, ou seja, seus sentidos. Os jovens estabelecem vínculos com a música e a letra das canções expressando nelas suas vivências, ao mesmo tempo em que a própria canção lhes permite compreendê-las, ou seja, na canção eles significam suas emoções, provenientes

de suas vivências. Através das letras dão nome e significado as emoções e as vivências afetivas.

Inicialmente porque a música, além de seu estado de imaterialidade, atinge os sentidos do receptor, estando, portanto, fundamentalmente no universo da sensibilidade. Por tratar-se de um material marcado por objetivos essencialmente estéticos e artísticos, destinado à fruição pessoal e/ou coletiva, a canção também assume inevitavelmente a singularidade e características especiais próprias do autor e de seu universo cultural. Além disso, geralmente uma nova leitura é realizada pelo intérprete/instrumentista. E, finalmente, o receptor faz sua (re) leitura da obra, às vezes trilhando caminhos inesperados para o criador (Moraes, 2000, p. 7).

Estamos diante, então, de um processo de releituras, de significações dentro de realidades específicas, contextos locais, vivências afetivas, relações e contradições. Podemos perceber o que Wittgenstein (1975) apontava, em relação à linguagem como o uso, contextos de uso onde o significado é construído, e o que Stige (1998) traz para a Musicoterapia sob a idéia de que os significados da música são locais, partes de contextos onde as pessoas se relacionam entre si e com a música.

Canções e seus usos, o que pode ser visto na narrativa de Lia. Para ela a canção “My Imortal” de Evanescence é a “sua trilha”:

“É melancólica, eu gosto muito de coisas melancólicas (...) são vários sentimentos, eu uso ela pra várias coisas, eu tô triste eu ouço, vou escrever, esses tempos eu fui chorar porque era o dia que eu tava com saudades de casa, daí eu botei ela lá no último [referindo-se à intensidade sonora] e fiquei, ou quando eu tô feliz, consegui alguma coisa no campo emocional, sempre é uma coisa emocional, daí ela é minha trilha, pra qualquer coisa, ou felicidade ou tristeza, ou êxtase, qualquer coisa ela está ali” (Lia, anexo 3).

Nas canções de Madredeus⁶⁰, banda portuguesa, são as vozes líricas femininas e os violões que lhe atraem, principalmente pela *voz-cantada* que diz de uma mulher que sabe cantar bem, que sobe no palco, canta e lá é uma artista: *“esquece todos os medos e vai, agora eu sou cantora e mais nada”* (Lia, anexo 3). Esta é também a atividade que Lia está construindo para ela na música: cantar. Gosta de cantar, lhe dá prazer, e desenvolve bem isto. Nesta canção encontra parte do que ela própria faz na música, é um dos sentidos de sua atividade.

⁶⁰ “Capa Negra” e “O Olhar” (Madrdeus).

Lia traz também Alicia Keys com a canção “Piano and I”, onde mistura o tema da “Sonata ao Luar” de Beethoven com uma fala autobiográfica em ritmo de rap, resultado de uma *boa mistura entre o clássico e a black music*. “O Piano e Eu porque a música não é dela, mas é um sentimento dela através de interpretar a música...”. Lia significa estas canções com a percepção emocional de suas vivências com a música: o piano, os ritmos bem marcados pelo violão, as vozes femininas, o cantar. São elementos vividos por ela em sua história de relação com a música, que se evidenciam também nas canções que ela escolhe – e evidenciam sua implicação com a música. Tori Amos⁶¹, que Lia conheceu por meio de um amigo, tem canções acompanhadas do piano, as quais Lia *usa para escrever*, pois a música também a desperta para que escreva:

“A música tem... o sentimento que traz pra gente e acho que ela cutuca alguma coisa na gente (...) é o caso dos maiores e menores [referindo-se as tonalidades maiores e menores nas músicas], tristeza e alegria, deve ter isso, a música, as notas, o sentimento, o contexto, deve cutucar a feridinha ali, não necessariamente precisa ser isso, mas aperta o botãozinho assim... escreve...” (Lia, anexo 3).

Poderíamos dizer que são os caminhos – *a expressão artística por meio da música, a escrita por meio de cartas, notas e diários pessoais, e a verbalização* - dos quais nos utilizamos para expressar as emoções e os sentimentos, para partilhá-las socialmente e buscar compreendê-las ao mesmo tempo em que podemos compreender as situações que vivemos (Rimé, 1993).

Lia destaca também as canções de Bon Jovi⁶², as *baladinhas lindas, barulhos-legais*, que na adolescência passava as tardes inteiras escutando em forte intensidade, que usava para dançar, nos *“quinze anos, aquela fase feliz, sem problema com nada, está tudo beleza... sem aquele senso de obrigação”*.

Também utiliza canções e músicas para dançar. A dança como *“um contato interior, movimentos lentos, tu tem contato contigo”*, as composições de Loreena McKennitt⁶³, que para ela lhe trazem uma possibilidade de harmonia consigo

⁶¹ “Strange” (Tori Amos).

⁶² “Keep the faith”, “Bed of Roses”, “Always”, e outras do disco “Cross Road”, 1994, (Bon Jovi).

⁶³ “Marco Pólo”, “Santiago”, “The Mummer’s Dance” (Loreena McKennitt).

mesma e de equilíbrio, unindo meditação e dança, *“tentando entender o mundo”...* e a si mesma.

De Madonna ela destaca a canção *“Substitute for love”*, e diz que se *identificou porque fala de uma fase semelhante a que ela passou: “gosto principalmente porque ela andou toda errada, toda torta e tá aí fazendo gnose, estudando cabala, virou mãe depois (...) é uma fase que ela parou pra olhar a vida, o que aconteceu até agora...”*. São momentos e movimentos semelhantes, ou seja, o que se vive é possível encontrar também na música, na canção, retomando a dimensão afetiva do vivido, e buscar compreender, significar. Lia conta ainda que na sua *fase de rock* ela escolheu uma canção do Nirvana, *“Something in the way”*, para ser a música *que tocava em seu velório: “queria que ficasse tocando só ela no dia em que eu morresse (...) porque é bem tristonha...”*⁶⁴. Para Lia, todas estas canções estão de acordo com momentos de sua história, *“a música é viva daquela época... traz muita coisa, deixa muita coisa viva”*.

É assim que a poesia da canção na *voz que canta* ou nas *palavras-cantadas*⁶⁵ pode se transformar nos significados do sujeito que utiliza, de modo vivo a canção. Verso e música não estão separados das relações sonoras e rítmicas da estrutura da canção, muito menos das emoções, sentimentos, do simbolismo na esfera do sensível, vivenciado pela pessoa em sua história de relação com a música. Desse modo é possível compreendermos os significados e sentidos de uma pessoa na canção, bem como a realidade que gira em torno desta canção.

Para Moraes (2000) é o binômio melodia e texto que forma a estrutura que dá sentido à canção popular. É também este mesmo binômio incorporado aos movimentos históricos e culturais. Poderíamos dizer que vivenciando e utilizando melodia e texto, partilhando do significado coletivo de determinada canção ou configurando o seu próprio, a partir de seus sentidos, os sujeitos constroem a

⁶⁴ Fala isto de uma forma risonha hoje, mas pelo que narra, durante a *fase do rock* isso era algo que levava a sério.

⁶⁵ Moraes, 2000.

significação da música e da canção em seus momentos de vida. E assim podem ir constituindo uma trilha sonora peculiar a suas realidades históricas.

6.8 Momentos de *metamorfose* na Identidade Musical

Nas narrativas tanto de Lia quanto de Beto, que tiveram momentos de suas histórias de relação com a música mais voltados para o *heavy metal*, encontramos, posteriormente, uma transformação em relação a este estilo musical. Ou seja, Beto nos fala de *metamorfose*, quando foi do “*som pesado para o som suave*”.

“Totalmente direto, foi brusco né, foi desse Metal até do Black Metal, que é um som bem sarcástico e eu fui direto pro clássico, na verdade teve o blues, o blues veio direto com o clássico...” (Beto, anexo 1).

“É, de transformação... é! Deve marcar a minha transformação, pra tentar ser mais o que eu sou” (Lia, anexo 3).

Metamorfose, de acordo com o significado de dicionário, é a “mudança de forma que se opera na vida” (Ferreira, 1977). Parece que nestes momentos da narrativa encontramos uma mudança que ia ocorrendo subjetivamente com estes dois jovens em seus contextos objetivos, e que a música, ou a dimensão musical com a qual estavam implicados passou a figurar esta mudança também. A metamorfose, uma transformação que se configura com o movimento dinâmico de sua constituição enquanto sujeito, contemplando tanto suas subjetividades quanto as relações intersubjetivas e com a música.

Para Beto é a partir do momento de *metamorfose* que ele passa a construir e a encontrar, de modo mais específico a sua *identidade própria na música*.

“Daí eu fui pra música clássica e pro blues, e hoje eu não sai mais” (Beto, anexo 1).

Percebemos, na narrativa de Beto, que esta transformação na música, que *lhe aproximou de sua identidade musical*, teve também a presença de seu terceiro irmão e do professor de violão, *outros significativos* que contribuíram para o

processo de construção de sua *identidade própria na música*. E ele mesmo percebe isto. Porém, salienta que, em meio a estas relações ele passou a *escolher*, a ver e decidir o que lhe agradava ou não, postura diferente da que assumia em relação aos momentos quando *pegava influência* dos irmãos, quando até percebia que não gostava muito daquelas músicas, mas *íá na onda*.

Como fruto deste percurso dinâmico e dialético, Beto diz que:

“Eu hoje sou uma mistura, né, a agressividade, talvez um pouco de agressividade do som pesado, que eu misturo no clássico, no clássico tem até uns momentos agressivos, no cume assim da nota” (Beto, anexo 1).

Uma *síntese* na identidade musical, composta por movimentos oriundos do som pesado e de novos elementos trazidos pela música erudita, que se fundem em seu fazer musical, isto é, em suas execuções quando ele mesmo toca, e na configuração do todo de sua preferência musical. Uma síntese que carrega em si as mediações de seus outros significativos desde o início de sua história de relação com a música, mas que também traz a sua marca, sua ação que também transforma este contexto, e lhe faz presente em sua atividade musical. Um jovem que compõe sua história de relação com a música enquanto constitui-se como sujeito. Nesta fala ele traz a percepção de que, neste processo ele está se tornando pessoa, sujeito, e que a música não está descolada de seu processo. Existe um processo de intensa implicação com a música.

Este parece ser um grande significado seu, para o que se tornou enquanto pessoa junto da música e do modo como vê a música. Significado relacionado a sua *bagagem musical*, à sua história de relação com a música, pois diz respeito a fatos e acontecimentos que compõe sua vida, onde a música esteve presente, e que lhe direcionam um porvir. Então, sua bagagem musical é carregada das vivências objetivas e subjetivas em relação à música, e porta os significados próprios e especiais destes acontecimentos a este garoto, Beto, de modo particular.

Podemos ver também que ocorrendo o que Beto chamou de *metamorfose* em sua identidade musical, ele também se abriu para toda uma dimensão sonoro-musical onde descobriu outros músicos, outros estilos e pode realizar uma

expansão nesta identidade musical. Fala – e toca – de Quinteto Armonial, Dilermando Reis, Heitor Villa Lobos, John Sebastian Bach, Frédéric Chopin, Vivaldi, e outros. Ou seja, ele não estava apenas reproduzindo um contexto musical cultural de sua época específica, mas se apropriando de conhecimentos, de fazeres musicais elaborados em diversas épocas da história da música ocidental, aproximando-se deles, integrando-os em si e significando para si, de modo que passaram também a constituir sua identidade musical atualmente. Foi também com a ação do professor de violão, um mediador do conhecimento musical, que ele conheceu e aprendeu a gostar destes novos estilos e músicos.

A história de relação com a música está entremeada ao processo de constituição em meio a relações intersubjetivas em um contexto sócio-cultural maior. Os momentos de *metamorfose* são momentos especiais, escolhidos e selecionados pelos jovens em meio a suas vivências, que talvez acentuem mais suas ações enquanto protagonistas. Suas compreensões e reflexões acerca deste processo configura o significado de metamorfose na identidade musical.

Imbuídos pela curiosidade sobre este momento de *metamorfose* na identidade musical e pela vontade de saber um pouco mais sobre o que tenha motivado Beto a dirigir-se à música erudita deixando um pouco de lado o *heavy metal*, fomos conversar novamente com ele. Nos disse que percebe que *“a pessoa sensibiliza-se conforme passa o tempo, que existe uma evolução, que se reflete no próprio processo de estudo musical e de escuta musical”*. Desse modo, então, ele diz: *“eu evoluí junto com a música, tanto no emocional quanto no estudo”*.

A sensibilidade desenvolvida no processo musical e a sensação de sua própria evolução enquanto pessoa lhe permitem e lhe impulsionam a buscar algo novo na música. São sentidos que impulsionam transformações objetivas no gosto musical e que seguem configurando significados para compreender esta vivência.

Para Lia é todo um complexo contexto objetivo e subjetivo que a direciona a outras escolhas musicais, quando não se detém apenas nos *barulhos*, ou seja, no *heavy metal*. Novas escolhas que ajudam a marcar a sua transformação na busca de ser mais o que ela é de fato. Uma transformação conduzida por entender o que este estilo musical pode causar na pessoa, pela busca de compreender-se, de

arrumar-se e não mais estar *toda torta*, de buscar a dimensão da espiritualidade, de harmonia consigo mesma para poder desenvolver de uma forma adequada a profissão que escolheu e que daqui a algum tempo estará atuando:

“Acho que os anseios da minha alma, do que eu preciso, mais a necessidade do que eu vou ser daqui a um tempo, daqui um tempo eu não vou ser metaleira, eu vou estar ajudando, né? Vou estar, eu tenho esta tendência forte de estar ajudando as pessoas, então não posso estar ali toda torta, toda errada e querendo ajudar alguém, né? Calma aí, se ajuda primeiro, acho que é bem isso aí. Te conserta primeiro (...) presta atenção” (Lia, anexo 3).

Sentidos que impulsionam, vinculados a situações objetivas e a projetos futuros onde a música está incluída.

Lia também expandiu sua identidade musical, permitindo fazer parte dela cantoras como Loreena McKennitt, músicas celtas, árabes, música flamenca, que são utilizadas para a dança – um trabalho de movimento com o corpo que permite contato consigo, expressão do sentimento nos gestos, na dança, envolvendo-a como um todo, na busca do equilíbrio e da harmonia. Músicas que tragam pensamentos, mensagens, cantores que trabalhem com a letra de uma forma poética nas canções, assim como Zeca Baleiro. Lia passou *a procurar o que a música pode lhe trazer de útil, músicas que tragam alguma coisa para o crescimento, alguma coisa que faça crescer, que faça pensar, senão deixa de lado*. Mesmo que também escute *Beyonce*, *Cristina Aguilera* e *Sandy e Júnior*, tornando-se mais *pop* atualmente.

São escolhas musicais realizadas com consciência e marcadas com o sentimento de estarem mais de acordo com o que de fato eles são – da forma como compreendem-se - escolhas mobilizadas por seus sentidos, de pessoas em transformação.

6.9 Implicação com músicos e suas atividades musicais

Quando passaram a conhecer alguns músicos, seja do cenário brasileiro ou internacional, encontramos na narrativa dos jovens o início de uma relação de

implicação com estes músicos e sua música, como se fosse uma relação de contato pessoal, corporal, direto.

Beto, quando expandiu sua *identidade própria* na música, encontrou, por meio de um amigo, o blues do norte-americano *Stevie Ray Vaughan*. Para ele este músico lhe ofereceu mais que simples músicas para serem ouvidas e *curtidas*:

“Stevie Ray Vaughan foi uma grande inspiração minha, (...) fez eu pensar em ser músico sabe, foi o que me originou (...) foi meu estímulo na música...” (Beto, anexo 1).

É esta uma extrema implicação, na dimensão afetiva, na dimensão musical, implicação com o ser, ser pessoa, ser músico, que *lhe originou*. Ou seja, *lhe* permitiu fazer nascer uma nova possibilidade musical, uma nova possibilidade enquanto pessoa. Parece que Beto construiu um forte significado de sua relação com este *blueseiro*, um significado pessoal advindo de um sentido especial para ele.

“O Stevie Ray Vaughan e a música erudita foram os que me deram maior empolgação assim, que manifestou mais a música dentro de mim” (Beto, anexo 1).

É um significado conferido pelo sentido, um sentido que movia nele a emoção, a empolgação, sua vibração na música, um *outro significativo* que ressoou em sua subjetividade a vontade ser músico, alguém que realiza a atividade técnica da música mobilizado pela beleza, pela força do som, do ritmo, da melodia, e a música se manifesta ainda mais forte dentro dele. É *pura implicação...* consigo, com o fazer musical, com um músico que ele elege como significativo para si nesta trajetória. *Stevie Ray Vaughan* tornou-se, na vida de Beto, um outro significativo presente na música - música como produto de seu trabalho onde objetiva a sua subjetividade, deixando ali a sua marca, sua presença, da qual Beto se apropria de forma viva a partir de sua ação, e deste modo percebe a influência e a orientação que o *blueseiro* exerce nele – uma relação que se dá através da matéria e da dimensão musical.

Era a música o quê ele queria. Encontramos até uma contraposição entre o significado coletivo do blues ou do *ser blueseiro* e suas características de vida e o sentido que tinha este estilo musical e a atividade de músico para Beto:

“Só que eu faço um blues que é anti-condição de vida dos blueseiros né, que blueseiro é tomar álcool (...) Só que eu olhava sempre os blueseiros, (...) e não é isso que eu quero pra mim, é a música... até a letra eles falam de whisky e mulher, aí eu já pensei não, se é pra eu fazer uma letra de blues não vai ser letra de blues, vai ser outra letra e a música vai ser blues” (Beto, anexo 1).

Vive o blues com um sentido elegido *por* ele, *para* ele e não da forma como é, em geral, o significado coletivo partilhado por músicos acerca deste estilo musical. Isto demonstra também a possibilidade de escolha e de transformar para si a ação em relação ao blues, e ele tem consciência disto.

“...Foi por causa do Nirvana que eu comecei a tocar guitarra...”. Na narrativa de Lia ficamos sabendo que ela foi “impulsionada pela banda Nirvana a tocar guitarra”. Ou seja, tamanha era a implicação com os músicos e suas músicas que a partir de conhecer, gostar, cantar e viver estas músicas ela sentiu vontade de tocá-las e para isto precisava iniciar aulas de violão e guitarra. Não bastava apenas ouvi-las, precisava tocar, com seu fazer poder refazer, *re-criar* aquela música como algo que passava a fazer parte de si e de sua vida.

Lia traz as implicações com vários músicos e cantoras e suas canções, como podemos ver na parte destinada ao repertório de canções. No entanto, para ela um dos músicos mais significativos é Zeca Baleiro. Conta que aprendeu a gostar dele e de suas músicas a partir de um ex-namorado, que também era músico. *“Zeca Baleiro é uma coisa que eu gosto muito (...) gosto muito de cantar Zeca Baleiro”.* O que marca é a riqueza das coisas do Brasil que ele traz em suas músicas, da forma como trabalha com os ritmos, por ser engraçado, por seu jeito de ser, pelo seu timbre de voz. *“Zeca Baleiro é tudo assim, os violões que eu acho lindo, a voz dele, a mensagem que é engraçada, não é besteiro (...), pensa legal, traz uma mensagem, pensamento, é um poeta, né...”.*

Lia seleciona músicos e canções de acordo com sentidos enquanto pessoa e sentidos musicais que para ela são importantes. O timbre de voz, as mensagens, pensamentos, poesia, a história de vida dos músicos e da banda, são elementos que ela valoriza e cultiva para si, ações integradas em sua subjetividade, que também são objetivadas em sua atividade, no cantar e no escrever.

Todavia, percebemos que são implicações relacionadas ao momento atual de vida e da história de relação com a música, as que expomos e analisamos agora neste trabalho de pesquisa. Implicações que estão relacionadas com momentos dinâmicos, com trajetórias em movimento. Pois se tivéssemos realizado as entrevistas nos momentos das *fases de rock* ou de *som pesado* as implicações estariam mais fortes naqueles músicos e naqueles estilos musicais. Isto nos demonstra que os próprios significados são cambiáveis, estão em constante mudança, de acordo com os movimentos da história de relação com a música, de acordo com os diferentes momentos vividos e de acordo com as modificações no processo de constituir-se sujeito. *Diferentes tônicas, diferentes acentuações que podem cair em tempos diferentes do ritmo de acordo com o músico e sua paisagem sonora...e principalmente, de acordo com o ouvinte.*

6.10 Vivência da dimensão afetiva da música

Na narrativa de Beto uma música que se destaca é “*Ária da 4ª Corda*”, de John Sebastian Bach. “*Quando tu escuta esta música não tem como tu voltar atrás*”.

“Esta música vai lembrar de mim, assim da minha vida, que tu vives poucos momentos felizes, mas, esta música parece que é um desabafo, eu escuto assim e é um desabafo, tu escutas e tu ficas novo no final dela” (Beto, anexo 1).

A percepção da dimensão afetiva da música, ou seja, para ele a música escolhida lhe permite um momento subjetivo de poder desabafar, desabafar talvez quantas situações complicadas do cotidiano, problemas vividos dia-a-dia, emoções, e, durante sua escuta, retomar-se, refazer-se, re-compor-se, *estar novo* após ter um momento consigo, com suas emoções e sentimentos, ao ouvi-la. A busca do equilíbrio que também é possível por meio da arte - sabedoria antiga da qual os filósofos gregos já falavam. Beto percebe que: “*...a música atende mais o meu lado emocional*” (Beto, anexo 1).

Lia lembra que em meio a sua *fase do rock* começou a ouvir músicas mais *calminhas*:

“Daí foi entrando no meio do rock as músicas mais calminhas, daí eu fui me equilibrando, que eu sempre tive uma busca espiritual nas coisas, por isso que eu fui parando de ouvir estas músicas, apesar de gostar assim... daí eu comecei a ouvir bastante música clássica, muito Beethoven, Grieg, Liszt, Dvorák...”

“A Nona Sinfonia é muito linda, a Sonata ao Luar, acho que são duas músicas que eu tenho um sentimento muito forte...”

“De Grieg a ‘Peer Grynt, Amanhecer, sinto uma euforia, acho que é bem uma coisa que ele queria expressar na música, aquela coisa de sentimento puro da manhã, uma pureza, um estado de espírito que está levitando, e a outra que é bem batidona, a força, traz força, que ela é rápida e rasteira, vem-derruba-e-acaba, derruba não né, te joga pra cima”

“E do Liszt a Rapsódia Húngara que é maravilhosa, não sei o que ela me traz, acho que é por causa da técnica que ele tem, me traz a vontade de tocar aquela música que é uma música maldita... [risos]... é muito difícil, é complexa, o sentimento que traz é muito complexo”

“Mussorgsky (...) é muito forte, que tem vários sentimentos... dentro da música, é força, é interiorização, que tem momentos que ela está bem baixinha, delicadinha, alguma coisa de natureza, até pelo histórico, é um contexto de quadros... mas dá força, que quando eu tô meio derrubada eu gosto de ouvir... ‘Quadros de uma exposição’” (Lia, anexo 3).

Vygotsky (1990) pontua que “a base psicológica da arte musical reside precisamente em estender e aprofundar os sentimentos, em reelaborá-los de modo criador” (p. 24). Escutam-se na música, sentem suas emoções e sentimentos ressoarem nela, de modo que podem compreendê-los e reelaborá-los, enquanto reelaboram a si mesmos.

“Eu acho que ela tem o estado mais emocional mesmo, eu consigo me estabilizar emocionalmente (...) a pessoa pensa bem com a parte emocional equilibrada, psicológica talvez ... talvez a música me dá inspiração pra uma idéia, até uma idéia que não tem nada a ver com música, até pra bom senso, reflexão, a música é muito bom. Mas eu acho que a música mexe mais no lado emocional, com o passar dos tempos (...) na minha vida quando eu estava, digamos, triste, eu escutava e passava, ou quando eu tô muito feliz eu prefiro tocar do que escutar (...) eu também toco quando eu tô triste, é até legal também, sai bem profundo ...” (Beto, anexo 1).

“Quando eu tava nervosa eu ia no piano detonar, ou na bateria, eu acho que mexe muito, e descarrega um pouco quando você tá nervosa, ou quando você tá com saudades de alguém... eu relaciono muito, eu não sei se porque foi desde cedo, então qualquer coisinha eu lembro de alguma música que tocou e tal e eu acho isso legal, eu gosto muito” (Jaque, anexo2).

Além disso, os sentimentos entendidos também como informação (Heller, 1985), vinculados com a música, permitem experienciar por meio dela informações

acerca da realidade vivida, das situações, das relações, dos acontecimentos. Implicações que dizem respeito ao seu envolvimento nestas situações, e a busca de compreender este vivido.

“Também tem a parte da emoção que tu estabilizas pra pensar melhor sabe, que tu desabafas, e fica novo pra pensar melhor, que a emoção às vezes te faz pensar errado sabe, tu tá com raiva e pô, que vontade de dar um ... joga a mesa né, e daí eu acho que quando a pessoa tá calma pensa muito melhor, né. Fora ainda que a música te dá criatividade eu acho, pra pensar, pra ter uma idéia, eu prefiro pensar escutando música que no silêncio” (Beto, anexo 1).

Estendendo e aprofundando sentimentos, percebendo a implicação que a música permite desenvolver com a dimensão afetiva, relacionando música, pensamento e emoções, e passando a agir de modo mais integrado, isto é, poder integrar no fazer musical o agir, pensar e sentir (Heller, 1928). Objetivando a implicação subjetiva com a música de modo integrado, vivenciando a realidade humana emocionada por meio da relação com a música. Uma ação viva do ser humano na música, que expande também para os processos criativos.

De acordo com Maheirie (2001),

...O impacto causado pela música não é sentido somente na singularidade psicofísica do sujeito. Justamente por criar e despertar a afetividade, a música parece alterar a forma como o sujeito significa o mundo que o cerca. Quando se está “tomado” pela emoção de uma música, os objetos à nossa volta ganham sentido e, o que parecia ser indiferente, passa a ser vivido como “necessário”. Isto é, os objetos, entendidos enquanto “materialidade”, realidade física, passam a ficar repletos de sentido e marcados pela subjetividade humana. Neste instante, tudo ao redor parece dançar ao mesmo compasso da música, e esta organização sonora passa a dar musicalidade ao mundo como um todo (Maheirie, 2001, p. 148).

Dessa forma poderíamos dizer, a partir das narrativas destes jovens que a música equilibra, a música renova, permite o desabafo, pois eles mesmos, *mergulhados* na música, e a partir do impacto com ela, conferem esta possibilidade à música em seus momentos, se relacionam com ela desta forma.

Podemos perceber aí, mais uma vez, a utilização viva da música nas vivências objetivo-afetivas que suscitam emoções e sentimentos. Vygotsky (citado por Camargo; Lane, 1995) já falava que as emoções estão vinculadas as esferas do comportamento social, à vida social e inter-relacional do homem. A música, presente nesta dimensão social que integra a existência dos indivíduos, também

gera emoção, enquanto permite sentir, expressar e elaborar as próprias emoções e sentimentos, já a partir do impacto causado no todo de seu corpo. Então a música, permitindo articular emoção e pensamento, ou seja, dando serviço ao pensamento emocionado, permite que o indivíduo sinta e construa significados singulares a partir do que ele vive e possa, desta maneira, compreender e nomear os fatos, os acontecimentos objetivos nos quais está envolvido. Permite compreender suas ações e as emoções surgidas nelas.

6.11 Sensibilidade

Os jovens percebem que sua história de relação com a música contribuiu também para o desenvolvimento de sua sensibilidade.

“A música fez, eu, até como eu te disse, eu me sensibilizei” (Beto, anexo 1).

“Conseguir captar as coisas, as pessoas, é a sensibilidade mesmo, que a música tem isso, ela capta ou dá sensibilidade, demonstra a sensibilidade” (Lia, anexo 3).

“Acho que eu sou muito emotiva (...) pelo fato de sentir, quanto eu tô tocando ou falando de alguém eu sou muito sensível, e acho que a música me ajudou muito nessa parte, que é de pessoa pra pessoa” (Jaque, anexo 2).

Sensibilidade como uma percepção mais aprofundada de si e do mundo, que lhe permite compreender pelo sentir e então integrar as informações provenientes do sentimento à percepção racional. Sensibilidade que nasce da implicação com a música. Que nasce das implicações em meio a vivência da realidade humana emocionada. Que também denota a afetividade presente em suas posturas a partir da história de relação com a música.

Sensibilidade com a qual permit em *deixar a música agir* sobre eles, e desta forma olhar, escutar e entender a realidade objetiva. Dessa forma Maheirie (2003) nos diz que:

Ao escutarmos uma música podemos, por meio dela, tornar mais complexos os nossos saberes, definir melhor nossos pensamentos, dar maior precisão às nossas posições, trazer para o presente um objeto que está ausente, e, até mesmo criar objetos imaginários. Para o ouvinte, uma música pode despertar novas reflexões, com ou sem a mediação de imagens (...) É preciso deixar a música agir sobre nós para que qualquer um desses

aspectos possa se realizar, seja a partir do som e das letras, seja do movimento da dança e/ou do cenário onde os shows musicais acontecem (Maheirie, 2003, p. 151).

Beto vai além na percepção da sensibilidade que a música despertou nele, e compreende que a música

“Me sensibilizou ao mesmo tempo em que eu não fiquei também frágil, porque eu fiquei mais sensível, sabe? Me deixou também pra eu enfiar mais a cara, foi uma coisa assim que foi mais o lado emocional mesmo. Me ajudou muito” (Beto, anexo 1).

Sensibilidade que permite perceber pelo sentir, que torna forte, que incentiva para ser mais agente e protagonista de suas realidades. Sensibilidade que, paralelamente, indica a integração do sentir, pensar e agir na realidade objetiva (Heller, 1985).

6.12 Dança e Canto

Lia construiu uma relação com a música onde se voltou mais para a dança e para o canto, apesar de tocar instrumentos musicais tais como guitarra, violão e piano.

“Que eu tenho a ligação com a música assim é bastante com a dança, eu sempre gostei de dança”.

“Era mais pela dança, pela expressão do corpo que eu sempre tive forte. Significa muito, é como o canto pra mim, pra mim é a expressão maior, também é porque eu sei fazer melhor, é a música cantada e a dança, é a expressão, não sei, é a união do corpo e da alma pra mim, o canto pode estar expressando só um sentimento, mas a dança é um sentimento expresso de uma forma mais abrangente ou transmite mais (...) a força do sentimento, com a dança é mais forte, por isso eu gosto tanto da dança”.

“A dança me transformou bastante, foi com a dança que eu consegui tirar essa... descascar a cebola (...) foi uma nova fase”.

“Canto já há quatro anos (...) é a única coisa que eu não parei”.

“Hoje eu tô vindo mais por causa do canto, eu ouço muito o piano e voz, muito músicas de mulheres que cantam, cantam delicado, também gosto ainda de metais que têm vocal lírico que eu gosto muito, o que me chama atenção na música é sempre a voz, instrumentos, guitarra eu não presto muito atenção, agora na voz sim, é mais a expressão da voz que me chama”.

“Acho que uma forma de mostrar uma parte diferente de mim, que não se vê facilmente, do músico, do canto... é, botar pra fora aquilo que nem todo mundo vê, você pode conversar

comigo me achar muito intelectual, vê as coisas muito centrada na lógica, e de repente me vê dançando vê outro lado da alma que não consegue captar numa conversa, ou cantando e fala nossa! Que voz, que expressão! E que às vezes a gente não percebe né, só no conhecer a pessoa assim à parte, não sei, eu me vejo que eu ia estar a metade sem música, sem dança, só a metade...” (Lia, anexo 3).

Eu ia estar a metade sem música, sem dança, só a metade... A música, a dança e o canto foram integradas, apropriadas *em e por* Lia, de modo que passaram a ser constitutivas delas enquanto pessoa.

Maheirie (2001) salienta que o som e o movimento fazem parte do todo que é a dança.

Quando escutamos uma música e nos deixamos “mergulhar” no seu som, é como *corpo vivido* que estamos entrando nela. Nesta perspectiva e postura, eu sinto a música como um todo, e cada parte do corpo que sou se movimenta no seu ritmo, na sua harmonia, no seu arranjo. Espontaneamente, meus braços, tronco, pernas e cabeça se movimentam, deslizam na musicalidade que se faz presente e total. Neste momento, *sou aquela música*, me transformo naquilo que ela conduz, e a sua “imposição” se traduz em movimento: estou dançando (Maheirie, 2001, p. 50).

Lia vive a música na dança como *corpo vivido*, na totalidade de si. Em sua narrativa podemos perceber que ela *é aquela música*, em todos os momentos onde sente e vive esta integração, quando sente que estaria a metade sem a música e sem a dança. Na dança a música *lhe envolve por inteira*. De modo que poderíamos parafrasear Maheirie (2001) baseada em Levi-Strauss (1991), ao destacar as manifestações da música na pessoa, onde “ *eu vivo a música com o corpo que sou* e, nesta perspectiva, sou aquela música, pois sou cada batida, cada pulsar, com seus ‘tons’, ‘semitons’, intervalos, timbre, altura, etc” (Maheirie, 2001, p. 52).

A voz no canto *lhe atrai*. O timbre das vozes de cantores e cantoras que se constituem também em instrumentos (Maheirie, 2001). Timbres de vozes que são expressões totais de sentimentos, que são instrumentos – assim ela foi constituindo a sua voz o seu instrumento, com o canto, atividade musical com a qual ela não se desmotivou, não parou de estudar.

Maheirie (2001) destaca que “modelos de satisfação psíquica e emocional, a música mais constrói do que revela o sujeito, por meio das alianças afetivas que

se estruturam, tornando mais ricos nossos sentimentos (...) até para nós mesmos” (p. 53).

Lia construiu uma implicação com a música, a dança e o canto, de modo que ao vivê-los, está presente ali, na sua totalidade enquanto sujeito. Significação que carrega sua implicação, seu envolvimento com esta atividade artístico-expressiva e afetiva que passa a ser construtiva dela mesma.

6.13 Escolha da Atividade Musical e opção pela Musicoterapia

Outro ponto visível na narrativa dos três jovens sobre sua história de relação com a música é a escolha da música como atividade principal para eles, até agora. Lia canta na banda do namorado e continua desenvolvendo a dança, Jaque desde os quatorze anos começou a dar aulas de diversos instrumentos musicais, e caracteriza-se, de modo lúdico, como uma “*multi-uso*” na música, e Beto continua estudando violão clássico, desenvolvendo o lado de músico instrumentista. Além disso, estes três jovens optaram pela Musicoterapia como curso de graduação e iniciaram este ano seus estudos na Faculdade de Artes do Paraná, FAP-PR, em Curitiba.

Beto ressalta que *ele e seu terceiro irmão foram pro lado da profissão na música*. Para ele a música é:

“A minha atividade. E sabe, muita gente olha assim: vai ser músico... tipo, ‘ele vai arriscar tudo’, só que (...) a noiva do meu irmão se formou em Odontologia e não consegue emprego, imagina, Odontologia que é um emprego altamente rentável, né? E tu vês até no Rio de Janeiro, engenheiro civil tentando vaga de lixeiro, garí, né... Daí que eu pensei: ‘poxa, vou arriscar né...’” (Beto, anexo 1).

Jaque começou a dar aulas de violão, de teclado... depois veio o piano, a guitarra, o cavaquinho, a bateria e então foi conquistando o seu espaço, trabalhava em duas escolas de música antes de vir para Curitiba, tinha aproximadamente cinquenta e dois alunos.

“No ano de 2000 outra escola me convidou pra trabalhar também, eu já tinha uns quinze alunos, fui conquistando assim com o meu trabalho, muita molecada...” (Jaque, anexo 2).

Para Jaque a música também:

“É o meu trabalho, é agora que eu tô expandindo... as pessoas estão me reconhecendo”.

“Pra mim foi uma coisa muito boa quando eu comecei a dar aula, as minhas irmãs tiveram uma dificuldadezinha pra ter um emprego, pra arrumar um emprego e eu não, eu fui entrando em passos, acho que a música me ajudou em tudo (...) ajudou totalmente na carreira profissional, pessoal, acho que está presente em tudo. Não conseguiria, de forma alguma estar fora disso”.

“Eu gosto muito de tocar. É uma realização muito boa, porque tanta gente não faz isso, eu me sinto uma pessoa vitoriosa, de saber tocar um pouco de cada coisa (...) como eu comecei a dar aula muito cedo fiquei muito pela parte da didática, eu não pensei em mim como instrumentista (...) eu sempre fui mais pro lado de dar aula, de ensinar alguém, passar o que eu sei pra outra pessoa...” (Jaque, anexo 2).

Jaque realiza na música uma atividade que se estende a outras pessoas, crianças, adolescentes, jovens para os quais ela passou a fazer a mediação da atividade musical técnica-formal contemporaneamente permeada pela afetividade. Tornou-se, como uma possibilidade que sua própria história de relação com a música lhe permitiu, uma mediadora do fazer musical a outras pessoas, e objetiva sua relação com a música neste fazer.

Lia estuda canto a quatro anos e este ano começou a cantar na banda de *pop-rock* do namorado, na qual entrou para fazer *backing vocal*, diz que é a *“paqueta”* da banda. Ensaia com eles as músicas, e diz que nas músicas onde percebe que coloca mais o sentimento *“sua voz fica bem tesão...”*. Tem cuidados técnicos com sua voz, mas *gosta de cantar*, e *para cantar e ganhar uns trocos* vai junto deles se apresentar em bares na cidade de Curitiba.

Construíram uma história de relação com a música, onde passo a passo ela foi se construindo como atividade principal. Apropriaram-se do fazer musical transformando-o em algo, onde puderam materializar, objetivar e historicizar suas implicações com a música, um fazer técnico e afetivo pleno de seus sentidos. O novo significado que a música assume em suas narrativas é o de integrar suas atividades musicais. Fazeres técnicos, um trabalho, que também é prazeroso, que exige dedicação, estudo, conhecimento, onde podem se realizar, sentir satisfação, e crescerem nos aspectos pessoais e profissionais.

Segundo Maheirie (2001) “quando se vive o projeto na práxis cotidiana, não há espaço para o conformismo, a apatia e o tédio. Assim, o músico sintetiza

prazer e trabalho, unificando-os num único movimento, no desejo de criar um tempo próprio, não alienado, auto determinado...” (p. 84).

Desta forma, Maheirie (2001) baseada em Araújo (1992-93; 1994) traz a noção da atividade musical como “trabalho acústico”⁶⁶. Esta idéia garante a noção de “trabalho” para o fazer musical, transcendendo a visão tradicional de música apenas como fenômeno sonoro. O músico, no trabalho acústico, resgata conhecimentos técnicos que deve ter enquanto reelabora sentimentos e emoções (Maheirie, 2003).

A música, sob esta ótica, é capaz de cumprir a função de dar uma forma aos sentimentos, emoções, imaginação e reflexões, já que os transforma num todo organizado e inteligível, objetivado em sons que se articulam sobre os fragmentos de silêncio. A especificidade deste processo faz da música o produto de um trabalho altamente elaborado, no qual o conhecimento dos elementos acústicos se alia à criatividade com que o sujeito articula, processa e elabora os elementos da percepção, imaginação, e reflexão de maneira afetiva. Assim, a música como produto do trabalho acústico aparece repleta de sentido e pode ser qualificada e compreendida como uma linguagem de reflexão afetiva (Maheirie, 2003, p. 152).

Percebemos agora, que além da implicação com a atividade musical enquanto “trabalho acústico” que articula elaboração técnica com criatividade de maneira afetiva, começa a historicizar-se também para os jovens, o projeto de serem terapeutas, musicoterapeutas - trabalharem em prol da saúde e do crescimento do ser humano tendo a música como mediação de um processo terapêutico.

A vontade que um dia começou a estar presente neles, por *gostar muito de música* – algo que *amam* - e de *psicologia*, e poder relacioná-las, foi um dos grandes motivos que os levaram a optar pelo curso de graduação em Musicoterapia. Ainda nem sabiam bem o que era a Musicoterapia, passavam a ler mais sobre o assunto, mas já sabiam que relacionava *música e psicologia*. Muitas outras coisas se relacionam na Musicoterapia, mas de um modo geral, até excedendo o número de entrevistas desta pesquisa, já ouvimos muito esta frase nos discursos dos estudantes de Musicoterapia: relacionar *música e psicologia*...

⁶⁶ “Como trabalho acústico, a música está ligada aos contextos específicos em que tal trabalho está inserido, com suas condições objetivas e suas possibilidades para que os sujeitos concretos possam produzi-la. Desta maneira, a música se constitui como uma prática humana historicamente situada” (Maheirie, 2001, p. 45).

A vontade que se demonstra no “*sempre gostei muito de música e psicologia*”, este significado, que aparentemente os direciona a cursar Musicoterapia, é fruto também de toda a história de relação com a música, a qual podemos acompanhar nesta pesquisa. Esta vontade existe porque antes dela inúmeras situações e experiências foram vividas com a música, e que hoje os indicam a Musicoterapia, e eles a escolhem neste contexto objetivo, orientados pelos sentidos. Sentidos que estão atrás, acompanhando toda a história de relação com a música, atrás do pensamento, junto dos sentimentos, sentidos que são as origens de suas ações nesta história onde eles conferem à música a qualidade de objetividade subjetivada ⁶⁷.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Ao obrigar a música a exprimir significações pré-estabelecidas, alienamo-la, porque em si mesma, isolada de seu contexto, ela é uma arte não significante”.
(Sartre, 1972, citado por Maheirie, 2001, p. 46).

Neste trabalho nosso foco foi estudar os significados e sentidos expressos nas narrativas que os jovens constroem sobre sua história de relação com a música. Para isto centramos nossa análise no discurso narrativo de três jovens com idade entre 20 e 23 anos, estudantes do primeiro ano de Musicoterapia da Faculdade de Artes do Paraná, em Curitiba, enquanto articularam este discurso

⁶⁷ De acordo com Maheirie (2003).

narrativo as experiências musicais de sua história, destacando músicas, canções e os eventos que as contextualizaram. Compreendemos que seria a partir deste direcionamento que poderíamos estudar e destacar os significados e sentidos na história de relação com a música.

Percebemos que a música, enquanto atividade integrante de uma cultura, criada e re-criada pelo fazer reflexivo-afetivo do homem, está presente em contextos coletivos e também singulares. A música é vivida no contexto social, histórico, localizado no espaço e tempo, na dimensão coletiva onde pode receber significações que são compartilhadas socialmente. Dessa forma, existem vivências coletivas da música de determinados estilos em determinadas épocas, bandas e sonoridades específicas, que se destinam a diferentes faixas etárias e que muitas vezes, até por uma ordem de mercado, incitam o consumismo da própria música. No entanto, entendemos e queremos pontuar que a música está inserida nas atividades do homem, assumindo a característica de ser também um agente de cultura.

É neste contexto cultural mais amplo, onde também estão inseridos como sujeitos agentes constituídos e constituintes, que os jovens foram encontrar as músicas que, de acordo com cada momento histórico, entraram em suas vidas e fizeram parte de *partes de suas trilhas sonoras*. Em suas narrativas fomos percebendo que estas músicas foram sendo historicizadas, como histórias coletivas de uma época, de um espaço e tempo que articula e entrecruza as histórias singulares.

É na perspectiva social mais ampla, da paisagem sonora nacional e internacional, de momentos presentes ou passados – até de um passado bem remoto – que os jovens encontraram músicas e canções das quais se apropriaram e que começaram a integrar suas paisagens sonoras singulares. Músicas e sonoridades aprendidas junto aos pais, aos avós, aos tios, com os professores de música, com as músicas apresentadas pelos irmãos e pelos amigos. Um contexto sonoro foi configurando a identidade sonoro-musical de cada um dos jovens. Encontramos uma trama de relações, como um intercâmbio de trocas sonoras e

de significados coletivos partilhados – uma verdadeira teia, que se tece, se configura pelos movimentos destes outros significativos também em suas trajetórias singulares e de relação com a música, que em dado momento histórico, em dadas situações se objetivam nos contextos singulares de nossos jovens.

E aí eles conhecem Beethoven, eles conhecem músicos do rock, do *heavy metal* e até do *death metal*, conhecem a cultura musical *pop* nacional e internacional dos anos 80 e 90, conhecem canções infantis, conhecem *Nirvana*, *blueseiros*, a música popular brasileira, a música celta, e uma infinidade de estilos, bandas e músicos que integram sua vivência. E se implicam com eles...

A música, como produto de um contexto sócio-cultural, não tem significado em sua estrutura, conforme nos diz Maheirie (2001), mas recebe e absorve os significados de uma determinada cultura. Ela depende das relações estabelecidas entre os sujeitos e o sentido deles com a ordem sócio-cultural mais ampla, em um processo dialógico constante, para configurar suas significações. Significações construídas por sujeitos em relação.

Desse modo, entendemos que a música é um fenômeno que é, contemporaneamente, produto da construção da história objetiva humana, enquanto também participa da construção desta história, nos contextos culturais específicos.

Da rede de significados construídos no mundo social que configuram a significação coletiva da música, a paisagem sonora cultural mais ampla, é que os indivíduos em movimento e em relação vão receber, bem como selecionar as músicas e canções que integrarão suas histórias de relação com a própria música.

Nas vivências que envolvem situações concretas afetivas em suas histórias de constituição como sujeito, os jovens encontraram e vivenciaram a utilização viva da música. A partir destas situações históricas eles nos contaram histórias narrativas sobre suas canções preferidas. Histórias que contam sobre si e suas relações, seus movimentos, seus fatos e acontecimentos. Histórias permeadas pela emoção e pelo sentimento, enfim, histórias onde a música estava presente, era também uma personagem objetivada.

A partir destas histórias começamos a entrar em contato com os significados pessoais e os sentidos da música para os jovens. Significados e sentidos não mais separados, mas configurados como significados/sentidos acontecendo em um constante movimento dialético. Movimento dialético do qual fomos nos dando conta que na relação com a música o significado pessoal é constituído e construído pelo sentido. Sentido que integra a dimensão subjetiva, as emoções, sentimentos, desejos, vontades, interesses, motivações de um sujeito em constante relação com o contexto sócio-cultural.

Uma dimensão subjetiva que pode estar objetivada na música, onde encontramos o contexto histórico vivido de forma singular, do qual emerge os significados pessoais da música. No entanto, estes significados pessoais são mutáveis, cambiáveis, uma vez que o sujeito está em constante movimento em suas relações, com o mundo objetivo, e em seu próprio processo de constituição.

Significados que partem das vivências afetivas do sujeito, que demonstram a utilização viva da música, que se constroem, que mudam, que se desconstroem, que são re-criados. Porque também são movidos e constituídos pelos sentidos, ligados ao uso da música de modo idiossincrático.

Percebemos, então, que a resposta significativa para a música está presente de modo vivo nas histórias de relação com a música, na biografia ou autobiografia musical do sujeito, uma vez que é ali construída. Nos diversos movimentos das narrativas dos jovens confirmamos que a música tem significado para cada pessoa na medida em que se vincula à experiência vivida, passada ou presente, e quando proporciona trazer este vivido junto dos sentimentos e emoções à própria música, conferindo sentido a ela.

Fazendo uma transposição dos estudos do significado e sentido da palavra na psicologia sócio-histórica, por Vygotsky (1987) e Luria (1986), e na filosofia pós-moderna com Wittgenstein (1975), que se une à narrativa dos jovens sobre sua história de relação com a música, entendemos que o significado/sentido construído para a música está vinculado ao seu uso ao longo da trajetória de vida. É um significado em estreita ligação com as formas de vida, nos diversos contextos e atribuídos pelas pessoas e pelos grupos que vivenciam a relação com

a música em suas situações concretas. São significados locais, de acordo com a utilização pessoal e social da música, que o sujeito os confere, a partir de seus sentidos, de sua vivência e principalmente de suas implicações com a música. Não são significados únicos e rígidos, mas que têm possibilidade de mudar, pois a relação estabelecida com a música é mutável, acompanha o movimento do sujeito. A música torna-se, então, polissêmica e aberta no sentido de permitir uma relação dialética com o sujeito. Como a música está inserida em várias atividades que envolvem o sujeito, múltiplos significados podem decorrer destas interações.

A música, desta forma, foi apresentada e vivida pelos jovens desde cedo em suas vidas. A partir daí eles começaram a sentir-se implicados com ela. Esta implicação foi demonstrando, em cada momento, a significação para eles de sua realidade com a música, uma vez que ela informava que a música estava assumindo uma qualidade de ser constitutiva deles enquanto sujeitos. Então, a música, fazendo parte de suas histórias, onde constroem os significados/sentidos a ela, construía esta própria história, ou seja, os construía enquanto sujeitos. Fazendo parte destas histórias ela contribuiu para integrar os enredos e eles, construindo narrativas para sua história de relação com a música, viram-na também contar sobre eles e suas relações, a partir dos elementos base destas histórias que foram os significados e sentidos emergidos dos acontecimentos objetivos.

Na música os jovens buscaram a significação de suas emoções. A implicação com a música permitiu a vivência de uma realidade-humana emocionada. Uma vivência que integrou a emoção como constituinte do pensamento e da ação. Ou seja, enquanto sentiam e nomeavam as emoções da realidade vivida, a música se fez consciência de sua ação e movimento nestes contextos. Nela e com ela os jovens podiam ver e ouvir o que sentiam em meio a o que acontecia com eles, construir significados e compreender sua realidade.

Tanto que foram compreendendo a realidade de que a música era constitutiva deles enquanto sujeitos e escolheram desenvolver atividades voltadas a própria área musical. Ensinando a tocar, trabalhando com a voz cantada, trabalhando com a dança, desenvolvendo a atividade de músico instrumentista, a

música materializou-se também como a atividade principal deles, até este momento. Uma atividade que objetiva suas subjetividades e os faz presentes, onde empregam a marca de sua singularidade para a construção de uma realidade mais sensível.

Foi por meio das narrativas que desvelamos partes da subjetividade destes sujeitos e suas implicações com a música ⁶⁸. Narrativas repletas de eventos e memórias de situações vividas com ela. Não são histórias que trazem fatos que acontecem por acontecer em relação à música. São histórias que transbordam significados e sentidos de uma vida implicada com ela. Uma implicação dialética. Um processo de expansão do eu, que quanto mais cresce, desenvolve, expande, mais intensifica o próprio processo, ou seja, o sujeito enquanto desenvolve a si e sua atividade musical, desenvolve a música e a implicação com ela, e estas próprias ações que se expandem no meio social voltam e intensificam seu núcleo. Revelando que vivem seu projeto de implicação com a música na práxis cotidiana.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

AIGEN, K. Entrevista concedida ao musicoterapeuta André Brandalise. Em: **Revista Brasileira de Musicoterapia**, nº 03, ano III, Rio de Janeiro, 1997.

AMIR, D. Research in Music Therapy: Quantitative or Qualitative ? Em: **Nordic Journal of Music Therapy**, 2(2), Oslo, Noruega, 1993.

AUSTIN, D. Canções do Self: canto improvisado em Musicoterapia Analítica-Junguiana. Em: BARCELLOS, L. R. M. **Musicoterapia: transferência, contratransferência e resistência**. Rio de Janeiro: Enelivros, 1999.

BARCELLOS, L. R. M. Musicoterapia e cultura. Em: **Cadernos de Musicoterapia 1**. Rio de Janeiro: Enelivros, 1992.

⁶⁸ Sabemos que tentamos nos aproximar de uma realidade. Estamos cientes que nossa contribuição não esgotou este assunto, que muito ainda há para ser feito, conhecido e pesquisado na grande totalidade desta realidade.

BARCELLOS, L. R. M. **A importância da análise do tecido musical para a Musicoterapia**. Dissertação de Mestrado, Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1999.

BENENZON, R. O. **Manual de Musicoterapia**. Rio de Janeiro: Enelivros, 1985.

BERGER; LUCKMANN. **Construção social da realidade**. Petrópolis: Vozes, 1967.

BERTONI, L. M. Arte, indústria cultural e educação. Em: **Caderno Cedes**, v. 21, nº . 54, ago. Campinas, 2001.

BRITO, T. A. de. **Música na educação infantil**: propostas para a formação integral da criança. 2. ed. São Paulo: Peirópolis, 2003.

BRUSCIA, K. E. **Definindo Musicoterapia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.

CAMARGO, D. **As emoções no processo de aprendizagem**. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. PUC-SP, 1997.

CAMARGO, D.; CUNHA, R.; BULGACOV, Y. Interjogo de imaginação e emoção: estudo de um processo musicoterapêutico. **Revista Interação em Psicologia**, UFPR, 2003.

CAMARGO, D.; LANE, S. T. M. Contribuição de Vigotski para o estudo das emoções. In LANE, S.T.M.; SAWAIA, B. B. (orgs.). **Novas veredas da Psicologia Social**. São Paulo: Brasiliense, EDUC, 1995.

CAROLL, R. **Evidences Invisibles**. Paris: Seuil, 1987.

CARUSO, E.; ROSSI, P. Musica, sogno e creatività Nuove vie di approccio alla terapia con musica. Em: **Rivista Anthropol e Iatria**, anno 2, nº 6. Milano: Ferrari Editore, 1998.

CHAGAS, M. Ritmo, som, vida. Em: **Revista Energia e Cura**. Cento de estudos e práticas transomáticas. Petrópolis: Vozes, 1990.

CIAMPA, A. da C. A estória do Severino e a história da Severina. **Um ensaio de psicologia social**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CINTRA, F.; SAWAIA, B. B. A significação do glaucoma e a mediação dos significados de velhice na perspectiva vygostkiana: subsídios para a educação à saúde. **Revista Esc. Enf USP**, v. 34, n. 4, 339-46, 2000.

CUNHA, R. Inserindo a Musicoterapia numa linha de pesquisa. **Anais do IV Fórum Paranaense de Musicoterapia**. Abril. Curitiba, PR, 2002.

CUNHA, R. **Jovens no espaço interativo da Musicoterapia: o que objetivam por meio da linguagem musical**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, PR, 2002.

DEL BEN, L. **Ouvir-ver música: novos modos de vivenciar e falar sobre música**. Porto Alegre, RS, 2000.

FARNSWORTH, P. **The social psychology of music**. Iowa: The Iowa State University Press, 1969.

GAGGERO, G. Terapia musicale: alcune linee di sviluppo. Em: **Rivista Anthropos e Iatria**. Anno 2, nº 01. Milano: Ferrari Editore, 1998.

GASTON, E. T. **Music in therapy**. Barcelona: Paidós, 1982.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1989.

GREBE DE VICUÑA, M. E. Aspectos culturales de la Musicoterapia: algunas relaciones entre antropología, etnomusicología y musicoterapia. Em: **Revista Musical Chilena**, nº . 139-140, pp. 92-107, 1977.

HARRÉ, R.; BROCKMEIER, J. Narrativa: problemas e promessas de um paradigma alternativo. Em: **Psicologia: reflexão e crítica**, 16 (3), p. 525-535, Porto Alegre, 2003.

HELLER, A. **Teoria de los sentimientos**. México: Distribuciones Fontamara, 1980.

JENSEN, H. S. Música e saúde na sociedade pós-moderna. Em RUUD, E.(org.). **Música e saúde**. São Paulo: Summus, 1991.

JOVCHELOVITCH, S.; BAUER, M. Entrevista narrativa. Em: BAUER, M.; GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som. Um manual prático**. Petrópolis: Vozes, pp. 90-113, 2002.

LACERDA, O. **Teoria elementar da música**. 9. Ed. São Paulo: Ricordi, 1961.

LEINIG, C. **Tratado de Musicoterapia**. São Paulo: Sobral, 1977.

LURIA, A. O desenvolvimento do significado das palavras na ontogênese. Em: **Pensamento e linguagem: as últimas conferências de Luria**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1986.

MAHEIRIE, K. **“Sete mares numa ilha”**: a mediação do trabalho acústico na construção de identidade coletiva. Tese de doutoramento, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, Doutorado em Psicologia Social. São Paulo, 2001.

MAHEIRIE, K. Processo de criação no fazer musical: uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de Sartre e Vygotsky. Em: **Psicologia em Estudo**, v. 8, n. 02, p. 147-153, Maringá, 2003.

MARTIN, P. J. **Sounds and society**. Themes in the sociology of music. Manchester: Manchester University Press, 1995.

MEYER, L. B. **Emotion and meaning in music**. Chicago: The University of Chicago Press, 1956.

MILLECCO, L. A. **Iso coletivo cultural e Musicoterapia**. Trabalho de conclusão do curso de Formação de Musicoterapeuta. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 1977.

MILLECCO, R. P. **Ruídos da massificação na construção da identidade sonora cultural**. Monografia de Especialização em Musicoterapia, Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1996.

MILLECCO, R. P.; MILLECCO, L. A.; BRANDÃO, M. R. E. **É preciso cantar**. Musicoterapia, cantos e canções. Rio de Janeiro: Enelivros, 2001.

MISHLER, E. G. Narrativa e identidade: a mão dupla do tempo. In: LOPES, L.P.; BASTOS, L. C. **Identidade. Recortes multi e interdisciplinares**. Campinas: Mercado das Letras, 2002.

MORAES, J. G. V. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**. Vol. 20, nº 39, Unesp, São Paulo, 2000.

NESTROVSKI, A. **O livro da música**. Coleção Profissões. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NORDOFF; P.; ROBBINS, R. **Creative Music Therapy**. New York: The John Day Company, 1977.

NORDOFF; P.; ROBBINS, R. **Music Therapy in Special Education**. Saint Louis: Magnamusic-Baton, 1983.

NOVO, H. A. Quem tem medo das emoções? Alguns apontamentos para uma reflexão crítica sobre o lugar das emoções na psicologia social. Em: SOUZA, L.; FREITAS, M. de F. Q.; RODRIGUES, M. M. **Psicologia: reflexões (im)pertinentes**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998.

OLIVEIRA, M. K. **Vygotsky**. Aprendizado e desenvolvimento, um processo sócio-histórico. 4. ed. São Paulo: Scipione, 1998.

PINTO, T. de O. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. Em: **Revista de Antropologia**, v. 44, nº 1. São Paulo, 2001.

PIRES, M. C. C. M. Criação e cultura de massa: algumas considerações a partir da música dos DJs. Em: **Psicologia Clínica**, vol. 12, nº 2, pp. 83-96. Rio de Janeiro, 2000.

REIMER, B. **A philosophy of music education**. New Jersey: Prentice-Hall, 1970.

RIMÉ, B. Lê partage social dês émotions. Em: RIMÉ, B. ET SHERER, K. **Textes de base em psychologie: les émotions**. Neuchâtel-Paris: Delachaux&Niestlé, 1993.

RUUD, E. (org.). Música como um meio de comunicação. Perspectiva a partir da semiótica e da comunicação. Em RUUD, E. P. **Música e saúde**. São Paulo: Summus, pp. 167-173, 1991.

RUUD, E. **Caminhos da Musicoterapia**. São Paulo: Summus, 1990.

RUUD, E. **Music Therapy: improvisation, communication, and culture**. Gilsum: Barcelona Publishers, 1998.

SANTOS, M. A. C. Sobre sentidos e significados da música e a musicoterapia. Em: **Revista Brasileira de Musicoterapia**. Ano V, nº 6, p. 52-60, 2002.

SARTRE, J-P. **Esboço de uma teoria das emoções**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1938/1965.

SAWAIA, B. B. O sofrimento ético-político como categoria de análise da dialética exclusão/inclusão. Em: SAWAIA, B. (org.). **As artimanhas da exclusão**. Análise psicossocial e ética da desigualdade social. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

SILVA, J. M. da. **Musicoterapia: uma leitura psicanalítica**. Monografia de conclusão de curso, graduação em Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997.

STIGE, B. Perspectives on Meaning in Music Therapy. Em: **British Journal of Music Therapy** Vol. 12, no. 1, 1998.

STRATHERN, P. **Wittgenstein em 90 minutos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

SUMMER, L. **Guided imagey and music in the institutional setting**. Saint Louis: Magnamusic-Baton, 1988.

SUNDIN, B. A importância da música e de atividades estéticas no desenvolvimento geral da criança . Em RUUD, E. (org.). **Música e saúde**. São Paulo: Summus, 1991.

TOBAR, F.; YALOUR, M. **Como fazer teses em saúde pública**. Rio de Janeiro: Fiocruz Editora, 2001.

TOMATIS, A. A.; VILAIN, J. O ouvido à escuta da música. Em: RUUD, E. (org.). **Música e saúde**. São Paulo: Summus, 1991.

VOCABULÁRIO DA MÚSICA (sem dados sobre publicação).

VYGOTSKY, L. S. **La imaginación y la arte em la infância. Ensaio psicológico**. Madrid: Akal, 1990.

VYGOTSKY, L. S. **Pensamento e linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

VYGOTSKY, L. S. **Psicologia da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

WITTGENSTEIN, L. **Investigações filosóficas**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

ZANELLA, A. V. Aprendendo a tecer a renda que o tece: apropriação da atividade e constituição do sujeito na perspectiva histórico-cultural. Em: **Revista de Ciências Humanas**, edição especial temática, p. 145-158, 1999.

ZANELLA, A. V.; BALBINOT, G.; PEREIRA, R. S. A renda que enreda: analisando o processo de constituir-se rendeira. Em: **Revista Educação & Sociedade**, ano XXI, nº 71, julho, 2000.