



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA COGNITIVA

NATHALY MARIA FERREIRA NOVAES

**EXPERIÊNCIA MUSICAL COMO MEDIADORA SEMIÓTICA DA RELAÇÃO
ENTRE AFETO E REMEMORAÇÃO**

Recife
2021

NATHALY MARIA FERREIRA NOVAES

**EXPERIÊNCIA MUSICAL COMO MEDIADORA SEMIÓTICA DA RELAÇÃO
ENTRE AFETO E REMEMORAÇÃO**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Cognitiva da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de doutora em Psicologia Cognitiva. Área de concentração: Psicologia Cognitiva.

Orientadora: Prof^ª. Dr.^a. Sandra Patrícia Ataíde Ferreira
Coorientador: Prof. Dr. João Roberto Ratis Tenório Da Silva

Recife
2021

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria Janeide Pereira da Silva, CRB4-1262

N935e Novaes, Nathaly Maria Ferreira.
Experiência musical como mediadora semiótica da relação entre afeto e
memorização / Nathaly Maria Ferreira Novaes. – 2021.
218 f. : il. ; 30 cm.

Orientadora : Prof^ª. Dr^ª. Sandra Patrícia Ataíde Ferreira.
Coorientador : Prof. Dr. João Roberto Ratis Tenório da Silva.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa de Pós-Graduação em Psicologia Cognitiva, Recife, 2021.
Inclui referências e apêndices.

1. Psicologia cognitiva. 2. Afeto. 3. Música – Aspectos psicológicos. 4.
Morte súbita. 5. Semiótica. I. Ferreira, Sandra Patrícia Ataíde (Orientadora).
II. Silva, João Roberto Ratis Tenório da (Coorientador). III. Título.

150 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2022-086)

NATHALY MARIA FERREIRA NOVAES

**A EXPERIÊNCIA MUSICAL COMO MEDIADORA SEMIÓTICA DA RELAÇÃO
ENTRE AFETO E REMEMORAÇÃO**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Cognitiva da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Psicologia Cognitiva.

Aprovada em: 30/08/2021

BANCA EXAMINADORA

POR VÍDEOCONFERÊNCIA

Profa. Dra. Síntria Labres Lautert (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

POR VÍDEOCONFERÊNCIA

Profa. Dra. Ana Karina Moutinho Lima (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

POR VÍDEOCONFERÊNCIA

Prof. Dra. Tatiana Alves de Melo Valério (Examinadora Externa)
Instituto Federal de Pernambuco

POR VÍDEOCONFERÊNCIA

Profa. Dra. Luciane De Conti (Examinadora Externa)
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

POR VÍDEOCONFERÊNCIA

Profa. Emmanuelle Christine Chaves da Silva (Examinadora Externa)
Universidade Federal Rural de Pernambuco

Aos meus ancestrais que, sem perceberem,
ensinaram-me o amor pela arte com as suas vidas.
Aos que estão a reaprender o mundo sem os seus amores falecidos.
Especialmente àqueles que não tiveram a possibilidade de despedida.

AGRADECIMENTOS

Entregar uma tese de doutorado para a banca avaliadora numa semana em que o ministro da educação do Brasil disse que “universidade deveria ser para poucos”, potencializa o significado que a finalização desse ciclo tem para mim. Ao ouvi-lo questionei-me sobre: quem seriam esses “poucos”? Então, passou em minha mente um filme de toda a minha história acadêmica, a qual atravessou, atravessa e foi atravessada por tantas outras histórias de vida, não necessariamente acadêmicas.

Fico muito emocionada ao pensar que se desde os oito anos de idade nutri o sonho de entrar numa universidade pública, foi porque uma coletividade me ajudou a construir esse sonho. Teve quem lá traz sonhou que seus filhos fariam parte da parcela privilegiada de trabalhadores intelectuais, que não precisariam, assim como ele, ser mão de obra braçal. Teve também quem se uniu nesse propósito e se doou ao difícil trabalho de ser mãe e dona de casa para que os três filhos tivessem o suporte necessário para estudarem, serem o que quisessem e conquistarem a sua independência financeira, independente do gênero.

Assim, veio-me a questão, de quantos “Manoéis” e de quantas “Marias” são necessários para que uma outra Maria consiga assumir caminhos repetidamente deslegitimados, ao longo de gerações, quanto à possibilidade de acesso à universidade pública? E, mais ainda, de ousadamente cogitar e concretizar a chegada ao final de uma formação em doutorado também numa universidade pública?

Na minha história, dentre outras pessoas, foram necessários um Manoel e algumas Marias. Ele desejou ser engenheiro, mas deixou a escola aos oito anos de idade, depois de timidamente começar a juntar os sons das primeiras palavras que aprendeu a ler. Como filho mais velho, desde então, passou a assumir o papel de fazer o que fosse necessário para prover a renda familiar.

Quanto àquelas Marias, uma delas – a mãe daquele Manoel – nunca frequentou a escola, mas que diante do desejo aprendeu a ler com o irmão. Já a outra – que veio a se tornar esposa daquele Manoel – com trajetórias atribuladas entre os afazeres da roça, o dever de exercer a maternagem com os vários irmãos mais novos e muitas desaprovações sociais, conseguiu concluir o primeiro grau. “Não tem para que mulher estudar por tanto tempo se não vai ter profissão. Lugar de mulher é em casa.” – diziam para ela, que desejava ser professora.

Eles foram os muitos que, segundo ministro da educação, não “deveriam” estar numa universidade. E quem define, quem deve e quem não deve? Na história que contei acima, infelizmente não foram eles, Manoel e aquelas Marias, quem definiu. Mas eles fizeram parte

dos poucos que entenderam que transformação social acontece por meio do que ninguém pode nos tirar: o conhecimento. Assim, com um sonho distante e com muita determinação assertivamente decidiram que aquele seria o maior tesouro que poderiam dar aos filhos e, por meio desses, conseguiram chegar à universidade pública.

Diante disso, não faz sentido, para mim, finalizar o ciclo do doutorado sem destacar, para o mundo, o quão gigantes esses meus antepassados foram em suas trajetórias. A finalização desta tese carrega uma jornada de diversos reencontros entre nós, na vida e na morte. Dentre os maiores legados, com os quais eles me presentearam estão a resistência, o prazer por aprender e a dedicação ao que se faz.

Chegar até aqui simboliza reverência a esse legado e um grito de esperança para os que ouviram dizer que não deveriam estar onde queriam estar. Sim, PODEMOS!!! Mas nada do que vivi não teria sido possível, do mesmo modo, se eu não tivesse encontrado representatividade, nem referências inspiradoras, dentro e fora da minha família, que com elas eu acreditasse ser possível. A honra ao mérito individual se constitui com um coletivo nos bastidores.

Assim, faço um agradecimento especial ao meu pai Manoel Felisberto Ferreira e à minha avó paterna Maria Amara Ferreira. Essa duplinha há algum tempo reencontro em todas as noites de céu estrelado. Hoje eles são a liberdade da imensidão que lhes fazia jus e compõem a minha saudade oceano. Com as suas vidas, eles me abençoaram através de poesias do Sertão. Esses versos me ensinaram que vida se constrói com a imaginação de sonhos e com a transformação de lutos em força criativa para as lutas da vida. Sou muito privilegiada por ter vocês em mim.

À minha mãe, também agradeço por tanta doação para investimento de cuidado em diferentes searas. Obrigada por sempre ter acreditado, mesmo quando duvidei. Obrigada por vibrar com as nossas conquistas como sendo suas. Obrigada por, sem perceber, inquietar-me e me inspirar a romper ciclos que nos limitam em espaços e desejos, simplesmente por sermos mulheres. Sou muito grata por me abençoar com tanto. A senhora tem força gigante!

Aos meus irmãos, companheiros que o tempo, as diferenças e a distância física nunca foram limitantes, para mim, quanto ao reconhecimento das nossas possibilidades de parcerias e do elo que nos conecta para sempre, independente das circunstâncias. Tenho muito orgulho do que vocês se tornaram, ao mesmo tempo que sempre foram para mim faróis inspiradores em diferentes aspectos da vida. Obrigada pelas trocas nos tempos de bonança e nos tempos de tempestade.

Ao meu querido esposo, Filipe, por quem tenho inestimável gratidão pelo companheirismo que me presenteia todos os dias. Obrigada por me provocar e me inquietar,

bem como por tentar compreender os meus momentos de agudeza e de reclusão que foi necessária para a construção deste escrito. Obrigada por ser ouvido externo para o que fui construindo de estudo no doutorado. Obrigada por me amar sendo olhar e ato cuidadoso, especialmente nos contextos em que termino sendo muito pouco para mim e mais para as demandas que chegam. Amo o que me torno nas trocas com você e com os nossos gatos, os quais sem dúvidas foram esteio de alívio emocional e “apoio moral” em muitos momentos.

Agradeço também aos amigos de vida, mais antigos e mais recentes, que não me permitirei citar nomes sob o risco de deixar alguém escapar. Obrigada pelas trocas e pelas disponibilidades de apoio, inclusive aos que participaram dos passos iniciais deste estudo. Obrigada pelas escapulidas rápidas da rotina para os respiros necessários. Obrigada pelas torcidas, pelas celebrações, pelos risos e pelos choros juntos, pelos acalentos e provocações. Ou simplesmente pelos silêncios, que também me são tão necessários. Obrigada pela compreensão quanto aos afastamentos que precisei fazer nesse processo do doutorado.

Faço um agradecimento especial às minhas parcerias nos ambientes de trabalho pelos quais circulo. Não me atreverei também em citar os vários nomes sobre as trocas diárias que têm me atravessado de forma tão potente. Obrigada pelos momentos de afetos, de desabaços, de colo, de aprendizados e por tornarem meus dias mais leves. Quero ressaltar também o apoio disponibilizado pelos meus gestores. Destaco, portanto, as trocas com Dr. Fernando Figueira, Kylvia Martins, Dr. Rodrigo Carneiro, Stephanie Steremberg, Eliane Nóbrega, bem como Andrea Echeverria, Débora Foinquinos, além das coordenadoras de tutoria que cruzaram minha trajetória na Faculdade Pernambucana de Saúde durante o doutorado – Clarissa Barros, Débora Rocha, Tathyane Silva e Thalita Menezes. Agradeço demais os olhares que em diferentes momentos soaram sensíveis, acolhedores, calorosos, desafiadores, inspiradores e honrosos. Aprendo demais com vocês.

Aos mestres que marcaram a minha trajetória de estudante de modo singular e cujos atravessamentos reverberam em minhas práticas profissionais até hoje. Nunca esquecerei nomes como Valdenice, Joelma, Gustavo, Marcus, Laert, Ivens, Paulo, Lucinda, Telma, Zélia (in memoriam), Isabel Pedrosa, Karla Galvão, Mana, Pompéia, entre outros.

Do Programa de Psicologia Cognitiva, destaco as valiosas trocas com os professores Selma, Maria Lyra, Alina e Maurício. Faço um agradecimento especial à coordenação do PPG, representada por Síntria e Ana Karina, pela sensibilidade e apoio incomensurável face ao meu processo no doutorado. Obrigada por me ajudarem a enxergar e traçar novas possibilidades de futuro. Ao querido Timóteo Leitão, também demarco relevância na minha trajetória pelo PPG.

Ele que sempre foi muito solícito e paciente com as minhas demandas. Você é especial, Timóteo. Muito obrigada por tudo.

Aos professores Sandra e João, a minha profunda admiração e gratidão pelas trocas respeitadas, leves e de disponibilidade, principalmente nos tempos nebulosos. Vocês me deixaram sem palavras pela confiança que em mim depositaram e quanto ao momento muito significativo em que chegaram. Certa vez, li a seguinte frase: “Quem passa por tempestade aprende a ser chuva”. Estou aprendendo a ser chuva, mas fazer isso com vocês no contexto do doutorado tem potencializado eu me permitir a dançar na minha chuva, enquanto a tempestade vai se diluindo. Mais uma vez muito, muito obrigada por tanto aprendizado!

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão de bolsa durante o doutorado, a qual foi diferencial para a minha possibilidade de ingressar no referido empreendimento, no momento ocorrido. O presente trabalho foi realizado com apoio da CAPES – Código de Financiamento 001.

Aos participantes desta pesquisa, pela disponibilidade para se reunirem comigo e estarem abrindo o coração sobre experiências tão pessoais com temáticas que em diferentes momentos se mostraram delicadas e dolorosas no contexto de vida atual.

Por fim, faço o agradecimento mais especial de todos: A Deus. A Ele que me permitiu a vida, a manutenção da saúde, a construção de rede de apoio com tanta gente e o cuidado até de onde eu não esperei.

Saudades é véu que vela os olhos
E empalidece o sol
[...]
Saudades são resquícios de um sorriso...
[...]
Mas saudades são sempre tecidas
De uma esperança devagar...
Pois quem se foi em rudes despedidas
Há de um dia voltar...
(INCONTRI, 2014, p. 21)

RESUMO

A Psicologia da Música tem se debruçado sobre o papel da música nos processos psicológicos, dando destaque a ideia de que a afetividade tem importante papel. O estudo atual faz coro a esse empreendimento trazendo como originalidade o verso sobre a relação entre memória e afeto em situações musicais, trazendo a construção de significado como plano axiomático fundamental. Parte-se, aqui da premissa de que toda experiência humana, além de mediada por signos, é essencialmente afetiva. Composições musicais são corriqueiramente utilizadas para se facilitar o enfrentamento de situações de crises, dentre as quais está a experiência de perder ente querido face morte repentina. Um dos grandes desafios da pessoa enlutada a partir dessa situação está a busca por uma forma menos dolorosa de lembrar da pessoa falecida enquanto segue no fluxo da sua jornada da vida. Foi objetivo investigar como as experiências musicais podem mediar, semioticamente, a relação entre afeto e rememoração relativa a entes queridos falecidos de modo repentino. Assumi a música como experiência que pode funcionar como recurso simbólico que medeia processos de significação, organizando campos afetivos das vivências humanas. Adotei memória como reconstrução de significados mediada pela cultura. Nessa concepção, as pessoas lembram para significar experiências, apresentando diferentes características, tais como transformações, omissões, elaborações e importações. Busquei aqui dar atenção a uma lacuna teórica e empírica sobre como a afetividade antecede e acompanha a rememoração verbalizada. Propus explorar a relação entre memória e afeto mediada por música através dos conceitos esquematização e pleromatização, bem como retomando o modelo de mediação semiótica dos afetos, elaborados por Jaan Valsiner. Formulei uma pesquisa qualitativa, de cunho idiográfico, do tipo estudo de caso, com uma abordagem experimental inspirada, sobretudo, nos estudos de Frederic Bartlett. Foram realizadas tarefas com dois participantes, envolvendo externalizações dos afetos por meio de pintura e do verbo em entrevistas semiestruturadas. As experiências musicais se configuraram em situação sem escuta da composição musical e em sucessivas situações com escuta musical, ao longo de um total de cinco encontros, com uma semana de intervalo entre eles. Cada um deles foi registrado em videogravação para análise posterior que consistiu em: 1) caracterizar reconstruções mnemônicas emergentes em dois tipos de experiências musicais (sem escuta musical e com escuta musical), diante de modulações afetivas entre os diferentes níveis de organização semiótica por meio de esquematização e pleromatização; 2) analisar como o fluxo de sucessivas experiências musicais media semioticamente mudanças na forma como os participantes sentem e significam perdas de entes queridos por meio da lembrança. A análise demonstrou que a

reformulação do esquema mnemônico pode envolver significados com diferentes níveis de (hiper)generalização na busca por organizar e simplificar a complexidade afetiva das experiências. Foi observado também que a experiência musical expressou momentos de reflexão – ato de recordar e se voltar aos próprios esquemas – em um esforço dos participantes em construir significados a partir das experiências lembradas. A experiência musical apresentou função: catalítica de facilitar diálogos imaginários com a pessoa falecida, promovendo ou inibindo reconstruções de memórias, com atuação em nível hipergeneralizado da experiência afetiva; circunscritiva quanto ao sistema semântico da lembrança, estabelecendo as possibilidades e limites na experiência do presente de modo relativamente estável, mas que também se atualiza e integra novas experiências posteriores.

Palavras-chave: lembrança; afeto; música; morte repentina; mediação semiótica.

ABSTRACT

The Psychology of Music has been working on the role of music in psychological processes, highlighting the idea that affectivity has an important role. The current study echoes this project as bringing originality verse on the relationship between memory and affection in musical situations, bringing the construction of meaning as fundamental axiomatic plan. Here, we start from the premise that all human experience, in addition to being mediated by signs, is essentially affective. Among the challenges of the process of losing a loved one in the face of sudden death is the search for a less painful way to remember the deceased as you go through the flow of your life journey. Musical compositions are often used to facilitate coping with crisis situations, among which is the experience of losing a loved one in the face of sudden death. I adopted memory as reconstruction of meanings process mediated by culture. In this conception, people remember to mean experiences, with different characteristics, such as transformations, omissions, elaborations and imports. The objective was to investigate how musical experiences can semiotically mediate the relation of affect and remembering the loss of loved ones due to sudden death. I took music as an experience that can function as a symbolic resource that mediates processes of meaning, organizing affective fields of human experiences. I sought here to address a theoretical and empirical gap on how affectivity precedes and accompanies verbalized remembrance. I proposed to explore the relationship between memory and affect mediated by music through the concepts schematization and pleromatization, as well as returning to the model of semiotic mediation of affects, elaborated by Jaan Valsiner. Formulated a qualitative research, idiographic nature of a case study, with the inspired experimental approach, especially in studies of Frederic Bartlett. Tasks were performed with two participants, involving externalizations of affections through painting and the verb in semi-structured interviews. Musical experiences were shaped in a situation without listening to the musical composition and successive situations with music listening, over a total of five meetings, with a week interval between them. Each was recorded in video recording for later analysis which consisted of: 1) to characterize mnemonic reconstructions in two types of musical experiences (without musical listening and with musical listening), in the face of affective modulations emerging between the different levels of semiotic organization through schematization and pleromatization; 2) to analyze how the flow of successive musical experiences semiotically mediates changes in the way participants feel and signify losses of loved ones through remembrance. The analysis showed that the reformulation of the mnemonic scheme can involve meanings with different levels of (hyper)generalization in the search for

organizing and simplifying the affective complexity of the experiences. It was also observed that the musical experience expressed moments of reflection – the act of remembering and turning to their own schemes – in an effort by the participants to construct meanings from the remembered experiences. The musical experience had a catalytic function to facilitate imaginary dialogues with the deceased person, promoting or inhibiting reconstructions of memories, acting at a hypergeneralized level of affective experience, mobilizing new ways of perceiving and acting in the world; circumscriptive as to the semantic system of remembrance, establishing the possibilities and limits in the experience of the present in a relatively stable way, but which is updated and integrates new later experiences too.

Keywords: remembering; affect; song; sudden death; semiotic mediation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Esquematisação e Pleromatização	30
Figura 2 –	Diferentes níveis de mediação semiótica dos afetos na rememoração	80
Figura 3 –	O ciclo metodológico	89
Figura 4 –	Disposição espacial entre pesquisadora e participante na construção de dados	92
Figura 5 –	Sequência de encontros no processo de construção de dados	93
Figura 6 –	Pintura “Tudo Outra Vez” (Experiência Sem Escuta Musical de Maia)	114
Figura 7 –	Pintura “Alto do céu” (Experiência Sem Escuta Musical de Otto)	131
Figura 8 –	Pintura “Pai” (Experiência 1 Com Escuta Musical de Maia)	138
Figura 9 –	Pintura “Domingão” (Experiência 1 Com Escuta Musical de Otto)	156
Figura 10 –	Pintura “O sol” (Experiência 2 Com Escuta Musical de Maia)	169
Figura 11 –	Pintura “O pesar vem para todos”	172
Figura 12 –	Pintura “Lembrança viva” (Experiência 2 Com Escuta Musical de Otto)	179
Figura 13 –	Pintura “Campeonato Pernambucano 2020” (Experiência 3 Com Escuta Musical de Otto)	182
Figura 14 –	Pintura “Incerteza” (Experiência 4 Com Escuta Musical de Otto)	186

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 –	Tarefas experimentais para construção de dados	94
Quadro 2 –	Procedimentos de análise de dados	99
Quadro 3 –	Mediação semiótica da Experiência Sem Escuta Musical de Maia	114
Quadro 4 –	Signos mediadores da experiência de Maia com a morte de Joaquim externalizados através da Experiência Sem Escuta Musical	115
Quadro 5 –	Organização semiótica dos afetos na rememoração a partir da Experiência Sem Escuta Musical de Maia	119
Quadro 6 –	Organização semiótica dos afetos na rememoração a partir da Experiência Sem Escuta Música de Otto	134
Quadro 7 –	Organização semiótica dos afetos na rememoração a partir da Experiência 1 Com Escuta Musical de Maia	141
Quadro 8 –	Mudança na ordem dos eventos rememorados entre a Experiência Sem Escuta Musical e a Experiência Com Escuta Musical de Maia	148
Quadro 9 –	Narrativas de eventos rememorados em Experiência Sem Escuta Musical e Experiência Com Escuta Musical por Maia	151

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	20
1.1	RELAÇÃO ENTRE MÚSICA E PROCESSOS PSÍQUICOS	26
1.2	MÚSICA, MEMÓRIA E AFETO: PROBLEMATIZANDO O 'PODER' ESPECIAL DA MÚSICA EM UMA PERSPECTIVA CULTURAL	27
1.3	CAMINHO ADOTADO NO PRESENTE ESTUDO: A QUESTÃO FOCALIZADA	30
2	MÚSICA COMO EXPERIÊNCIA CULTURAL: CONTRIBUIÇÕES DA PSICOLOGIA CULTURAL DE DINÂMICA SEMIÓTICA PARA A PSICOLOGIA DA MÚSICA	34
2.1	EPISTEMOLOGIA DA PSICOLOGIA DA MÚSICA TRADICIONAL	35
2.2	AXIOMAS DA PSICOLOGIA CULTURAL DE DINÂMICA SEMIÓTICA (PCDS)	39
2.3	CONTRIBUIÇÕES DA PCDS PARA A PSICOLOGIA DA MÚSICA: FUNDAMENTOS DA MÚSICA COMO EXPERIÊNCIA CULTURAL	43
3	DE MEMÓRIAS AUTOBIOGRÁFICAS ÀS MEMÓRIAS VITAIS: UM ENFOQUE DESENVOLVIMENTAL SOBRE O PROCESSO DE LEMBRAR MEMÓRIAS DIFÍCEIS	48
3.1	MEMÓRIA AUTOBIOGRÁFICA NA PSICOLOGIA COGNITIVA TRADICIONAL: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES DO TRABALHO ENDEL TULVING E ALÉM	50
3.2	POTENCIALIDADES E LIMITAÇÕES DA MEMÓRIA AUTOBIOGRÁFICA: ALGUMAS REFLEXÕES	53
3.3	MEMÓRIAS VITAIS PARA ABORDAR MEMÓRIAS DE PERDAS DE ENTES QUERIDOS	56
4	INTERFACE ENTRE REMEMORAÇÃO E AFETO COMO PROCESSO SEMIÓTICO: UMA PROPOSTA TEÓRICA A PARTIR DE BARTLETT E VALSINER	60
4.1	MEMÓRIA E EMOÇÃO: ALGUNS MODELOS PSICOLÓGICOS	61
4.2	DO ARMAZENAMENTO À RECONSTRUÇÃO DE MEMÓRIAS: ALGUNS ASPECTOS HISTÓRICOS GERAIS	64

4.3	TEORIA DA REMEMORAÇÃO: BARTLET E ALÉM	68
4.3.1	O Processo de “voltar-se sobre aos próprios esquemas”	70
4.3.1.1	Dimensão relacional da rememoração	73
4.3.1.2	Dimensão de mediação semiótica da rememoração	74
4.3.1.3	Dimensão de construção de significados da rememoração	75
4.3.1.4	Dimensão afetiva da rememoração	76
4.4	REMEMORAÇÃO E AFETO: UMA PROPOSIÇÃO	78
5	O DESENHO METODOLÓGICO DO PRESENTE ESTUDO	83
5.1	METODOLOGIA IDIOGRÁFICA	83
5.2	ESTUDOS DE CASO	84
5.3	ESTUDO EXPERIMENTAL FOCALIZADO NO PROCESSO	85
5.4	CICLO METODOLÓGICO	87
5.5	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS DESTE ESTUDO	90
5.5.1	Local de recrutamento de participantes e de construção de dados	90
5.5.2	Participantes de Pesquisa	91
5.5.3	Procedimentos para a coleta de dados	92
5.5.4	Transcrição das videogravações	96
5.6	PROCEDIMENTO DE ANÁLISE DOS DADOS	96
6	ANÁLISE DOS DADOS: DOIS ESTUDOS DE CASO	100
6.1	EIXO 1 – CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE OS PARTICIPANTES	100
6.1.1	O Caso de Maia e <i>Tudo Outra Vez</i> (1979)	101
6.1.2	O caso de Otto e <i>Os Alquimistas Estão Chegando</i> (1974)	104
6.1.3	Síntese: Eixo 1	108
6.2	EIXO 2 – A RELAÇÃO ENTRE AFETO E RECONSTRUÇÃO DE MEMÓRIAS MEDIADA POR DOIS TIPOS DE EXPERIÊNCIAS MUSICAIS: SEM ESCUTA MUSICAL E COM ESCUTA MUSICAL	108
6.2.1	As experiências sem escuta musical	110
6.2.1.1	Organização semiótica dos afetos na experiência sem escuta musical: O caso de Maia	110
6.2.1.2	Rememoração na mediação semiótica dos afetos na Experiência Sem Escuta Musical: O caso de Maia	117

6.2.1.2.1	<i>Rememoração após o processo de pintar...</i>	121
6.2.1.3	Organização semiótica dos afetos na experiência sem escuta musical: O caso de Otto	128
6.2.1.4	Rememoração na mediação semiótica dos afetos na Experiência Sem Escuta Musical: O caso de Otto	132
6.2.1.4.1	<i>Rememoração após o processo de pintar...</i>	132
6.2.2	As experiências com escuta musical	135
6.2.2.1	Organização semiótica dos afetos na experiência com escuta musical: O caso de Maia	137
6.2.2.2	Rememoração na mediação semiótica dos afetos na Experiência 1 Com Escuta Musical: O caso de Maia	139
6.2.2.2.1	<i>Rememoração após o processo de pintar...</i>	144
6.2.2.3	Organização semiótica dos afetos no processo de pintar com escuta musical: O caso de Otto	154
6.2.2.4	Rememoração na mediação semiótica dos afetos na Experiência 1 Com Escuta Musical: O caso de Otto	158
6.2.2.4.1	<i>Rememoração após o processo de pintar...</i>	158
6.3	EIXO 3 – A MEDIAÇÃO DA RELAÇÃO AFETO-REMEMORAÇÃO PELA MÚSICA: UMA ANÁLISE DAS SUCESSIVAS EXPERIÊNCIAS DE ESCUTA MUSICAL COM MAIA E OTTO	162
6.3.1	Caso de Maia: uma exploração da experiência musical como processo catalisador	165
6.3.1.1	Na Experiência 1 Com Escuta Musical	166
6.3.1.2	Na Experiência 2 Com Escuta Musical	167
6.3.1.3	Na Experiência 3 Com Escuta Musical	170
6.3.2	Caso de Otto: uma exploração da experiência musical como processo circunscrito	174
6.3.2.1	Na Experiência 2 Com Escuta Musical	175
6.3.2.2	Na Experiência 3 Com Escuta Musical	180
6.3.2.3	Na Experiência 4 Com Escuta Musical	184
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	193
	REFERÊNCIAS	197

APÊNDICE A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO	212
APÊNDICE B – TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTO	215
APÊNDICE C – QUESTIONÁRIO DE BACKGROUND SOCIOCULTURAL	216
APÊNDICE D – TRILHA SONORA VITAL	217
APÊNDICE E – ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA	218

1 INTRODUÇÃO

...quando ouço música, eu me escuto através dela,
e, por uma inversão da relação entre alma e corpo,
a música vive em mim.
(LÉVI-STRAUSS)

O esforço por dar forma a um caminho de estudo sobre o fenômeno da experiência musical sob um olhar psicológico – que conceba o ser humano como um ser dialógico em constante processo – no meu percurso como pesquisadora, implicou em me deparar imaginativamente com um novelo de lã grande e emaranhado, com algumas pontas desalinhadamente soltas. A construção da tessitura dessa tese demandou que algumas dessas pontas fossem cuidadosamente puxadas, para seus fios serem desenrolados e alinhados. Entrelaçados e desmanchados, em alguns momentos, bem como dobrados e desdobrados, em outros.

O modo que para mim fez mais sentido de desembolar aqueles fios desordenados, enquanto tricotei um encadeamento possível de pontos que compõem o presente escrito, foi iniciando pela minha equalização com a epígrafe supracitada para refletir sobre o meu interesse no tema aqui em foco. Busco contextualizar o leitor quanto a alguns do(s) lugar(es) de onde parti e que de certo me guiaram na escolha dos fios e dos pontos dados na trama desta tese de doutorado.

Não se trata, porém, de um caminho com um começo nitidamente delimitado para mim. Ele talvez venha sendo incubado muito antes de eu sequer pensar em me posicionar no mundo como pesquisadora. Certamente, teve o seu surgimento articulado a pequenas e frequentes doses de alimento musical, que tive ao longo da vida, das quais faço saber algumas neste texto.

Desde a adolescência reconheço que por meio da música me componho, vejo-me e me recomponho. Através dela vejo e (re)conheço o outro também. Todavia, percebo que a aludida consciência, que só veio quando então adolescente, foi uma configuração tardia da forma que me sinto afetada pela música desde a tenra idade. Assim, a posição ‘eu, como Nathaly’ concebe que a música em mim é presente e ancestralidade. Com a música entro em contato com o que veio antes de mim, mas também com a forma que existo hoje, numa integração com o que imagino que posso vir a ser.

Durante muito tempo da minha vida a música esteve conectada, sobretudo, ao seio familiar. Foi com parentes - pessoas muito musicais, mesmo sem instrução formal na área -- que construí as primeiras sonoridades musicais do meu eu. No porão das minhas primeiras

memórias musicais de infância encontro a minha avó paterna, que aos seus 80 anos cantava músicas de quando ainda era adolescente. Músicas dos tempos do Zepellin que ela nunca esquecera.

Com voz já rouca, pelo desgaste que competiu ao tempo, Maria Amara cantava com um brilho nos olhos que me fazia vibrar, aos meus 5 ou 6 anos de idade, imaginando o balão voador, cujo nome engraçado eu aprendera com ela em uma daquelas canções. Assim, a música me fazia ir a um passado que eu nunca estivera, mas que se mostrava sempre presente nos meus encontros com a minha avó.

Nas minhas memórias musicais mais antigas também povoam as cantorias criativas da minha mãe. Com frequência, ela improvisava parte das letras das canções que cantava, por sempre esquecer trechos das letras das composições originais. Fazia essas improvisações enquanto cumpria com os seus afazeres domésticos, bem como para eu adormecer à noite. A música, aqui, era criatividade e acalento de que logo mais o sol brilharia novamente.

Com o meu pai, por sua vez, desde criança reconheci sintonia com o gosto por cantar, por parar para apreciar uma música. Com ele também presenciei o uso da música na condução de algumas das suas danças de reposicionamentos de si-mesmo em relação à vida. Em alguns dos seus processos de adoecimento, acompanhei vários momentos em que ele a utilizou como recurso para ajudá-lo a refletir sobre a sua existência e a seguir em frente. Através dela ele imaginou frestas de um futuro melhor que o presente. Aqui, vejo que a música potencializou a emergência e a integração de diferentes formas de existir em estéticas limítrofes de viver.

A música, além de ferramenta de tributo e de contato com o divino, para mim, ela também esteve e está no lugar de nutrição da alma, bem como de diversão, sozinha ou acompanhada. Tive ainda alguns contatos incipientes com teoria musical e com processo de aprendizado de alguns instrumentos, enquanto práticas de *hobbies* na adolescência e início da adultez. Talvez, por isso, eu não tenha levado tão a sério esses caminhos.

Há alguns anos, porém, a música tem retornado para um outro lugar na minha vida: como possibilidade de ferramenta de trabalho. Sou psicóloga, com experiência de atuação clínica e hospitalar. Por esse trilho tenho me convencido da seriedade com que a música atravessa o desenvolvimento humano, podendo ser um importante dispositivo terapêutico, de transformação e ampliação de consciência de si e do mundo ao redor.

Dentre vários outros momentos com a música, como psicóloga hospitalar, que eu poderia discorrer aqui, cito a oportunidade de experimentar diálogos com paciente em estado gravíssimo de adoecimento cardíaco, sem perspectiva de tratamento modificador da doença. Nesse contexto, a música foi elemento importante na conexão da pessoa consigo mesma, no

próprio processo de finitude e elaboração da expectativa de morte. Também pude compartilhar momentos com outros pacientes que usaram a música para lidar com as mudanças decorrentes do processo de transplante e construir uma nova posição de “eu, como transplantado”, enfrentando o luto pela perda do órgão que fora ou que estava para ser substituído.

Diante disso, no segundo semestre do doutorado no Programa de Psicologia Cognitiva, que foi contemporâneo a alguns desses processos como psicóloga hospitalar, assumi o desejo por estudar a relação entre música e processos de cognição humana. Eu havia finalizado o mestrado há alguns meses, durante o qual me envolvi com os estudos da memória no tribunal do júri e estava até o momento perspectivando enveredar por esse trilha também no doutorado.

A mudança de tema do Direito para a Música envolveu a manutenção da linha de estudo quanto a Psicologia Cultural de Dinâmica Semiótica (VALSINER, 2019), bem como quanto ao processo cognitivo de estudo: memória – tema tão profícuo na Psicologia Cognitiva (campo de estudo do programa de doutorado, no qual estou vinculada). Ao me debruçar nos estudos dessa área encontrei crescimento de publicações voltadas para facilitação da evocação de memórias por meio da música e que, no cerne dessa discussão, há a hipótese de que o afeto seja o principal responsável.

Vi, porém, que essa é uma questão ainda aberta para exploração pela complexidade que ela envolve. Esforços científicos têm se debruçado sobre a relação entre memória, música e afetividade, mas é reconhecido que há muito a apreender. Assim, o atual trabalho se funda na lacuna de investigação quanto ao processo cultural de significação envolvido naquele fenômeno. Dentre os estudos voltados para a dimensão simbólica dos afetos na experiência musical, é escasso o empreendimento de pesquisa sistemática envolvida na questão da rememoração numa circunscrição de mediação semiótica.

Nesse cenário surgiu a elaboração de um estudo piloto sobre como o processo de rememoração pode ser mediado por músicas que representem diferentes tipos de experiências afetivas para os participantes¹. Foi na construção de dados dessa pesquisa, que encontrei mais clareza sobre quais fios puxar no novelo e ir dando os primeiros pontos desta tese de doutorado. As memórias de entes queridos falecidos, que podem ser avassaladoras para a forma das pessoas se perceberem no mundo, mostram-se como um fio robusto para se analisar os entrelaces entre música, memória e afeto.

1 Tratou-se do projeto submetido na ocasião do doutorado sob o título de: Relações entre Construção de Significado da Música e Memórias Autobiográficas: Um Estudo Exploratório. A presente tese surge de um recorte da referida pesquisa.

Todos os participantes do estudo piloto, ao referirem músicas importantes para as suas histórias de vida, no processo de pesquisa, citaram pelo menos uma canção que em seus repertórios pessoais remetiam a memórias de entes queridos já falecidos. Intrigou-me a observação de que as experiências musicais relacionadas a entes queridos falecidos repentinamente (diferentemente de outras formas de experiências musicais exploradas na construção de dados desta pesquisa, mas que não foram trazidas à baila da discussão neste escrito²) apresentaram, em alguns momentos, inibição na organização dos afetos pelo verbo, mesmo se tratando de lutos iniciados há alguns anos.

A partir do olhar da Psicologia Cultural de Dinâmica Semiótica, que me permite compreender que o processo de elaboração de pesquisa é dialógico e semiótico, considero que a trajetória de construção do conhecimento, aqui em tela, deu-se enquanto me reconstruí na travessia do doutorado. A escrita da análise dos dados esteve atravessada por afetos pessoais envolvidos no enfrentamento do retorno de um câncer e do falecimento, poucos meses depois, do meu pai – em um tempo mais veloz que o esperado.

Como ser sistêmico que sou, assumo epistemologicamente que a minha posição como pesquisadora não esteve alheia a esse cenário de luto da minha experiência como filha, nem da minha posição como psicóloga atuante na linha de frente da pandemia Covid-19. Observei que me foi possível continuar a escrita desta tese à medida que consegui me abrir para mutualidade dialógica com as diversas histórias de luto que me atravessaram, dentre elas estavam as dos participantes da pesquisa, em suas dores, as quais em alguns momentos ressoaram as minhas também.

Assim, elas mobilizaram também o meu diálogo com o meu ente querido falecido, na minha dor, enquanto fui me reposicionando no mundo mediante as experiências do meu luto. Pela ampliação da minha autoconsciência nesse processo pude também ir reorganizando os pensamentos e concretizando as leituras analíticas, com os distanciamentos necessários para a escrita da análise dos dados.

Por esse trilha, composto em diversas vias, que se entrecruzaram, enlaçaram-se e se bifurcaram, em trocas inquietantes com aquelas várias alteridades, fui compondo a posição de ‘eu, como pesquisadora’ nesta tese de doutorado. Esta esteve em constante dança com outras

² Senti a necessidade de adotar essa decisão face a complexidade na qual me percebi envolvida na fase de análise de dados vs prazos temporais que fazem parte do processo de doutoramento vs desejo de um olhar mais verticalizado para os dados a serem circunscritos nesta tese. Os dados aqui não incluídos continuarão a serem objetos de investigação em publicações futuras, inclusive como complementação do que foi construído no presente produto acadêmico.

múltiplas facetas do meu eu: ‘eu, como Nathaly’, ‘eu, como psicóloga’, ‘eu, como filha enlutada’, ‘eu, como estudante’, entre tantas outras.

Nesse panorama, as interlocuções com os meus orientadores foram mediadores fundamentais para a concretização compassada dessa dança, que precisou do seu tempo para se resintonizar. Considero que dei mais um passo na integração de mim mesma, na construção do meu posicionamento como pesquisadora no campo da Psicologia, que está apenas começando.

Nessa jornada, muitas tramas teci, alguns pontos precisei desfazer para que outros mais espessos fossem entrelaçados e desse uma melhor sustentação ao trabalho em construção. Não foi um processo linear e está em inacabamento, assim como eu. Como uma tecelã, a minha condução na elaboração deste estudo foi realizada em processo, assim como fui em concomitância sendo pesquisadora em construção – e continuo a ser.

Essa dinâmica se deu no decorrer de toda pesquisa, até a conclusão deste escrito, inclusive com as considerações da banca acrescidas. Diante dessa reflexão inicial, peço licença ao(a) leitor(a) para continuar a escrita desta produção acadêmica-científica na primeira pessoa.

Demarco, assim, que as minhas reflexões teóricas sobre a música no Doutorado foram se alinhando pela constatação inicial de como é difícil imaginarmos um mundo sem música. Esta se faz presente em festas, cerimônias, nos trajetos entre lugares, enquanto as pessoas praticam atividades físicas ou exercem outras tarefas cotidianas (como estudar e trabalhar). Às vezes as pessoas sentem vontade e simplesmente começam a ouvir músicas através dos seus aparelhos eletrônicos, por estarem tristes, alegres, saudosas, apaixonadas, na intenção de mudar o humor atual ou porque apenas estão bebendo uma cerveja em um encontro com amigos.

Essa constatação da presença corriqueira da música na vida das pessoas já mobilizou importantes debates na ciência sobre o que as leva a buscarem por atividades musicais – ouvir e cantar, por exemplo. O que tem a música que atrai o ser humano? Por que as pessoas se interessam pela música? Essas são questões interessantes – embora não sejam o nosso foco investigativo aqui – pois é provável que o enlace da espécie humana com a música possua uma história longa e que, inclusive, seja considerado universal.

A musicalidade, a qual pode ser compreendida como a capacidade de reconhecer, criar, interpretar e usar a música no cotidiano, é uma qualidade humana reconhecida nos diversos povos do planeta (LOPES, 2006). Segundo Español (2014), a musicalidade se conecta com o passado filogenético da nossa espécie. Indícios arqueológicos remetem-no a presença da música na vida humana ainda nos tempos pré-históricos, ao mesmo tempo que não há registros, nem

evidências de sociedade que não tenha manifestação sociocultural reconhecida como musical (KRUMHANSL, 1992).

Essa constatação, igualmente, leva-nos a um outro ponto complexo – que farei o esforço de tecer alguns alinhavos teóricos mais adiante – e que parece ainda estar em abertura para exploração pela Psicologia da Música: o que é a música? Muitos autores, de diferentes campos de conhecimento, já circunscreveram algumas definições, mas parece que ela nunca se deixa ser encapsulada em palavras, no seu todo.

Nesse cenário, podemos afirmar que a busca por conceituar a música acontece assim como quando observamos um prisma, a depender de qual lugar nos situemos, enquanto o perspectivamos, uma cor diferente fica em evidência, enquanto o brilho das demais cores se ofusca. Não conseguimos abarcar todas as dimensões da música em um único conceito de modo preciso. Há autores que destacam que a pluralidade da música, implicada nos diversos meandros culturais em que se circunscreve, permite que ela assuma uma hiper abstração nos processos humanos, resistindo a definições conceituais precisas (IAZZETTA, 2001; LEINIG, 2009). Partindo dessa reflexão, não tenho a pretensão de arrematar o todo da complexidade conceitual que envolve o fenômeno música.

Naquela compreensão, contudo, vejo uma janela aberta para a proposta de circunscrevê-la com mais afinco a interface da sua dimensão cultural nos processos psicológicos. Tendo em vista os objetivos que descreverei mais adiante, aqui puxei fio cultura, que, ao mesmo tempo que se mostra tão relevante, dado o reconhecimento heterogêneo e universal das manifestações musicais, é ainda empreendido de modo nebuloso e lacunoso na Psicologia da Música, uma vez que esta tem tradição no positivismo, individualizante. Cenário este que por vezes potencializa dicotomias no modo perspectivar os fenômenos psicológicos – isolando os processos cognitivos entre si, bem como esses dos afetivos – e culturais nas experiências musicais, ao invés de elaborá-los de modo necessariamente integrado.

Com vistas na potência de dar um passo adiante, esta tese de doutorado contribui com um olhar mais dinâmico e sistêmico para campo da Psicologia da Música, no que tange ao objeto de estudo aqui em tela. Tive, aqui, o intuito de me debruçar sobre a música, situando-a como uma experiência cultural, sob a episteme da construção de significados, fundada nos axiomas da Psicologia Cultural de Dinâmica Semiótica (VALSINER, 2019).

Na referida lente, o ser humano se desenvolve e experimenta o mundo, necessariamente, em relações com outros que são sempre afetivas e envolvem significações, por meio da cultura – sendo esta perspectivada como processo semiótico (VALSINER, 2012). Trata-se de um viés teórico desenvolvimental que está interessado em saber como a cultura participa da constituição

e funcionamento dos processos psicológicos na vida cotidiana humana. Ambos, cultura e processos psicológicos são concebidos em uma perspectiva de separação inclusiva (VALSINER, 2007), isto é, necessariamente interdependentes. Para teorizações mais próximas da realidade, não há possibilidade de olhar para um sem considerar ativamente o outro, ou conceber esse apenas como um fator que pode influenciar o funcionamento daquele.

Mais à frente dedicarei um tempo maior para entrelaçar esse fio da constituição cultural das pessoas em suas experiências cotidianas. Contudo, o que teci até o momento dessa trama forma um rascunho suficiente para a circunscrição da problemática que dediquei esforço investigativo no presente escrito. Realizo, pois, uma dobradura agora nos alinhavos introduzidos, quanto ao interesse inexplicável do ser humano pela música, para acrescentar mais alguns pontos nessa discussão.

1.1 RELAÇÃO ENTRE MÚSICA E PROCESSOS PSÍQUICOS

O avanço globalizado da tecnologia parece ter permitido facilidades na contemporaneidade quanto ao ato de ouvir uma música em qualquer horário e em qualquer lugar, independente da origem social e cultural dos indivíduos. Essa não era a realidade de algumas décadas atrás. Portanto, na sociedade contemporânea é muito mais comum que a música faça parte de experiências humanas cotidianas.

Diante disso, estudiosos têm dado mais atenção ao fenômeno envolvido na observação de que, por vezes, as experiências de ouvir composições musicais deixam marcas nas histórias de vida pessoais, que podem ser lembradas com importante afetação, mesmo depois de muitos anos, até mesmo em pessoas acometidas por demências (JACOBSEN et al., 2015; KO; KIM, 2022). Surge, pois, mais uma questão nessa construção: A música possui poder especial sobre o modo como as pessoas lembram de experiências vividas?

O um possível impacto especial e inexplicável da música sobre constituição e funcionamento psíquico humano é um fenômeno amplamente destacado em diferentes momentos da história e em diversos campos de conhecimento. Já dizia Platão que o poder da música, diferentemente dos poemas e das cores, faz-se presente sobre o ser humano de modo particularmente imediato, indiscreto e veemente, penetrando no íntimo da alma e dela se apropriando de forma enérgica. Autores como Schopenhauer ressoa essa posição platônica, a qual destaca uma importante dimensão afetiva nas experiências musicais (MENEGASSO; ALMEIDA, 2021).

Na Psicanálise, temos como exemplo o próprio Freud (1914/1996, p.217), que também identificou a estreita intimidade entre a música e a afetividade humana, enquanto advertiu sobre o desafio que constitui estabelecê-la aos ditames da racionalidade, diferentemente das outras formas de arte:

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

Na citação acima, a música parece apresentar um diferenciado ‘poder’ de afetar as experiências humanas, com inexplicável ou difícil explicação. Diferentes estudos fazem coro a essa compreensão ao abordarem o estreito vínculo entre música e afetos definindo-a como a linguagem das emoções (COOKE, 1959), promotora de mudanças emocionais (JUSLIN; SLOBODA, 2010) e como forma dinâmica de emotividade (DOWLING; HARWOOD, 1986; HELMHOLTZ, 1863/1954; LANGER, 1951 cit. por LEVITIN, 2009). É reconhecido que diversas regiões cerebrais envolvidas com processos perceptivos e mudanças de humor são ativadas face estimulação musical (POPESCU; OTSUKA; IOANNIDES, 2004, SUTTON; LOWIS, 2008; WEBSET; WEIR, 2005; WEINBERGER, 2004).

Todavia, mostra-se ainda como um desafio para a Psicologia da Música a compreensão de como se daria o ‘poder’ da música pela via afetos, considerando a dinâmica relacional do desenvolvimento humano. Quais processos mobilizam a existência desse poder? Seria ele absoluto para todas as pessoas? Qual o papel das diferenças culturais das pessoas no processo da música afetar o funcionamento psíquico?

1.2 MÚSICA, MEMÓRIA E AFETO: PROBLEMATIZANDO O ‘PODER’ ESPECIAL DA MÚSICA EM UMA PERSPECTIVA CULTURAL

Autores clássicos trouxeram que o componente emocional da música é a sua essência e não o seu propósito (MEYER, 1956; NIETZSCHE, 1871/1993; LEVITIN, 2009). Pesquisadores, inclusive, defendem que é o seu caráter fortemente afetivo que potencializa funções psíquicas, dentre as quais está o funcionamento cognitivo (JUSLIN; SLOBODA, 2010). Emoções são vistas, assim, como o componente chave que habilita a música para

potencializar lembranças intensas (PROVERBIO et al., 2015; SCHULKIND; HENNIS; RUBIN, 1999).

Em outro dito, mostra-se disseminado na literatura que o ‘poder’ especial da música sobre o funcionamento mnemônico humano se deve aos afetos diferenciados que surgem nas atividades musicais. Esse fenômeno já foi objeto de pesquisa em diferentes contextos, como no âmbito da educação, em que durante alguns anos foi muito disseminada a compreensão de que as músicas clássicas – principalmente as de Mozart – tenderiam a promover efeitos cognitivos positivos no que tange ao desenvolvimento da inteligência (JAUSOVEC; HABE, 2005; PAVLYGINA et al., 2013).

Essa tese, conhecida como “efeito Mozart”, depois de um tempo foi questionada sob a observação de que o melhoramento de atividades cognitivas independia do estilo musical utilizado como estímulo (SCHELLENBERG et al., 2007). Desse modo, foi realizada a sugestão de que a influência positiva da música sobre o desempenho cognitivo – como a inteligência e a criatividade – estaria associada ao prazer, excitação, estados emocionais ou de humor que os participantes sentiam ao ouvi-la (SCHELLENBERG; HALLAM, 2005; TIEPPO; REIS; MIRAPALHETA, 2014).

Estudos recentes têm se voltado para essa tese, considerando as situações em que as pessoas lembram de experiências passadas importantes na história de vida ao ouvirem certas músicas (SALAKKA et al., 2021; SAKKA; SAARIKALLIO, 2020; AUBÉ; PERETZ; ARMONY, 2013; RICKARD; WONG; VELIK, 2012; MAKSIMAINEN; WIKGREN; EEROLA; SAARIKALLIO, 2018). Tal compreensão de “poder” musical, porém, parece atribuir algum tipo de protagonismo à música, ao invés de olhá-la na relação que a pessoa estabelece com o contexto, enquanto lembra de vivências passadas durante as experiências musicais.

Aqui sigo um alinhamento ontológico de ser humano como ser que é necessariamente na relação com outros atores sociais – a qual é subjetivamente mediada pela construção de significados (OLIVEIRA, 2016) – com axiomas da perspectiva da Psicologia Cultural de Dinâmica Semiótica (PCDS) (VALSINER, 2012, 2014, 2019). Nesse direcionamento, proponho focalizar a compreensão de que atividades musicais (ouvir, cantar, tocar) envolvem sempre dinâmicas relacionais com outros (outras pessoas imaginárias ou reais, animais, etc.), que geram demandas afetivas no presente, mediadas pela cultura (processo semiótico), a partir das quais as pessoas vão lembrando situações passadas de modo adaptativo no fluxo de vida.

Como afirmado por Bruner (1990), ao afirmar que as experiências musicais são atos de significação, os quais acontecem com trocas mediadas da pessoa com o ambiente. Não há,

portanto, uma relação simplesmente causal de estímulo-resposta, mas dialógicas e semioticamente mediadas. Assim, assumir o caminho de que atividades musicais se constituem como experiências culturais, na perspectiva da PCDS é concebê-las como processos de mediação semiótica.

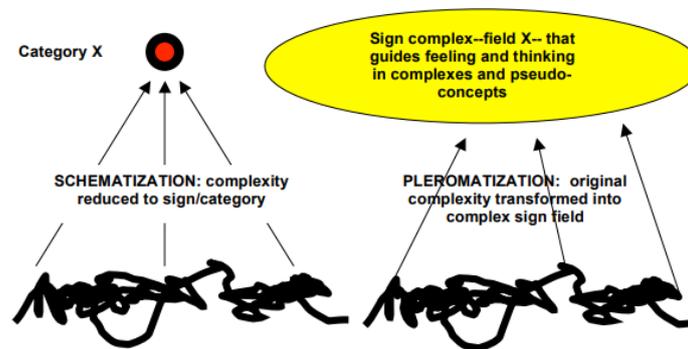
Na PCDS, a cultura e a linguagem são processos semióticos dinâmicos que medeiam sistemas da relação da pessoa consigo mesma, com os outros e com o ambiente em que se insere. Aquelas são, portanto, inerentes às funções psicológicas humanas, orientando e constituindo processos simultaneamente cognitivos e afetivos (VALSINER, 2012), através dos necessários usos e (re)combinações de signos para o surgimento de novos significados a cada experiência vivida. A esse fenômeno é dado o nome de mediação semiótica (CABELL, 2010; VALSINER, 2007; 2019).

Nessa concepção, os signos são ambíguos, hierarquicamente organizados, configurando-se em formas verbais e não verbais (BRANCO; VALSINER, 2010), além de serem dinamicamente transformáveis e transformadores, com a capacidade de regular uns aos outros, bem como a si mesmo (em processos autorregulatórios) (VALSINER, 2014; CABELL, 2010). Pela dinâmica da aludida organização semiótica as pessoas podem simplificar, com a significação, a complexidade das suas experiências que inicialmente podem ser sentidas como confusas e ambíguas.

Valsiner (2006) propõe que esse fenômeno se dá pela via de dois processos de forças opostas e paralelas: esquematização (uma sensação sentida como interna se torna representável em categorias simplificadas, tende a homogeneização semiótica) e pleromatização (um estado, coisa ou pessoa que atingiu sua plenitude, totalidade ou desenvolvimento máximo e, alta complexidade, tende a heterogeneização semiótica) (FIGURA 1). Na medida que os significados esquematizados vão se submetendo à abstração e generalização, outros signos mais complexos (hipergeneralizados³) são construídos pela pleromatização.

³ Eles orientam a conduta humana e se localizam no nível mais alto da hierarquia de regulação semiótica dos afetos no processo de significação (Branco & Valsiner, 2012).

Figura 1 – Esquematisação e Pleromatização



Fonte: Valsiner (2014, p. 240).

No caso da música, enquanto experiência humana, Valsiner (2014), sugere que essa organização semiótica dos afetos se dá primeiro pela via da pleromatização e, apenas depois, chega nos meandros da esquematização. Por isso, nesse fenômeno habita a dificuldade inicial para se tecer palavras na experiência musical, por esta se dar prioritariamente com mediação no campo dos signos hipergeneralizados.

1.3 CAMINHO ADOTADO NO PRESENTE ESTUDO: A QUESTÃO FOCALIZADA

No embalo do pensamento de Seeger (2008), assumo neste escrito que a música é mais que a composição e execução simultânea e sucessiva de sons e silêncios, em diferentes tempos e frequências, de acordo com técnicas específicas socialmente convencionalizadas. Com fundamento em Zittoun (2013; 2016), parto do pressuposto que a música é uma experiência humana que pode assumir papel mediador no processo das pessoas significarem e lidarem afetivamente com as suas experiências ao longo das suas trajetórias de vida.

Essa é uma compreensão especialmente interessante para se analisar a função terapêutica da experiência musical no enfrentamento de situações difíceis, a qual vem sendo cada vez mais reconhecida entre os pesquisadores em diferentes contextos (CUNHA; VOLPI, 2008; SEKI; GALHEIGO, 2010; GARCIA et al., 2017). Dentre essas situações, destaco aquelas em quando acontece enlutamento devido a morte de ente querido, de modo repentino. Esse é um cenário de grande mobilização afetiva que no processo de se adaptar ao mundo sem o ente falecido, a pessoa enlutada, no início de modo doloroso, recorrentemente lembra da situação da perda e da ausência da pessoa que morreu.

Desse modo, embora haja na psicologia tradicional o conceito de memória autobiográfica desenvolvido a partir do trabalho de Tulving (1972), aproximo-me aqui da elaboração teórica tecida por Brown e Reavey (2015), que definem as memórias afetivamente difíceis de lembrar como memórias vitais. Essas se caracterizam por demandarem um tempo não cronológico e um trabalho de construção de significados para serem integradas ao self, semelhante ao que ocorre quando um ente querido de grande referência pessoal – como por exemplo um familiar (pai, mãe, irmãos, avós, entre outros) – falece. Elas impactam diretamente o self, isto é, o modo da pessoa se perceber e se situar no mundo em diálogos com outros.

Essa perspectiva permite traçar um olhar mais dinâmico e sistêmico para a rememoração que acontece no processo de mediação semiótica organizadora dos afetos nas experiências musicais. O processo de integrar as memórias da perda ao modo da pessoa enlutada existir e se perceber no mundo, envolve uma dinâmica adaptativa, que encontra respaldo, dentre outros arcabouços teóricos, na concepção de memória reconstrutiva proposta por Bartlett (1932) para perspectivar o seu processo de mudança mediado pela cultura. Estudos recentes têm desenvolvido essa teoria, enfatizando que a dinâmica reconstrutiva do processo de lembrar é mediada semioticamente (WAGONER, 2012) e faz parte do processo de construção de significado das experiências humanas (SILVA, 2017).

Bartlett (1932), por meio de uma perspectiva cultural para a rememoração, também deu-nos pistas de que esse é um processo que acontece em adaptação a experiências afetivas, inicialmente pré-reflexivas. Busquei, aqui, desenvolver o olhar teórico acerca dessa integração entre rememoração e afetos pouco explorada pelo referido autor, considerando a mediação semiótica das experiências musicais, propondo uma elaboração com o modelo proposto por Valsiner (2012). Trata-se de uma construção que concebe os afetos como processos organizados semioticamente em diferentes níveis de abstração de significados, conforme vai ocorrendo a generalização do processo de significação, podendo ou não ocorrer sob possibilidade de mediação da palavra.

Como já mencionado, segundo o referido autor (VALSINER, 2014), nas experiências musicais o modo que as pessoas são afetadas se dá primeiro pela via da pleromatização (processo em que atuam os sentimentos, os valores, entre outros – elementos que não são passíveis de verbalização) – no qual as ações humanas são guiadas sem que as pessoas percebam em um primeiro momento – devido a rápida hipergeneralização. Nessa compreensão teórica, é por isso que o sentir musical é tão difícil de ser traduzido em palavras. Apenas com o esforço posterior, essa hiper abstração, de modo descendente, vai atingindo níveis mais

conscientes de generalização por meio da esquematização, na qual se torna possível recordar experiências passadas verbalmente.

Portanto, busquei explorar essa dinâmica, empiricamente, no contexto de memórias relativas a entes queridos falecidos, mediante dois estudos de casos de natureza idiográfica. O objetivo geral de investigar como a música media semioticamente a relação entre afeto e a forma das pessoas lembrarem de entes queridos falecidos foi circunscrito em três objetivos específicos:

1. Descrever processos de reformulações mnemônicas em duas situações: sem escuta musical e com escuta musical.
2. Caracterizar esquemas mnemônicos reformulados em ambas as experiências musicais (sem escuta musical e com escuta musical), considerando as modulações afetivas entre os diferentes níveis de organização semiótica na significação daquelas, pelas vias da esquematização e da pleromatização.
3. Analisar de quais modos o fluxo de sucessivas experiências musicais media semioticamente modificações na forma dos participantes sentirem e significarem perdas de entes queridos através da rememoração.

A realização deste estudo se justifica por apresentar relevância em pelo menos duas dimensões: teórica e social. No que diz respeito à contribuição teórica, vejo possibilidade de desdobramento interdisciplinar. Pode ser destacado, por exemplo, o estudo de processos cognitivos na Psicologia da Música. Mediante dois estudos de caso, fundamentados em dados empíricos experimentais com análise essencialmente qualitativa, a presente pesquisa dá visibilidade para a investigação psicológica em interface com a arte, temática ainda em formação no cenário brasileiro (ANDRIOLO, 2003).

A construção atual traz como diferencial o enfoque para a construção de significado como plano axiomático fundamental dos processos humanos, destacando as suas dinâmicas semióticas. A música também encontra aqui um reposicionamento teórico do lugar de mero estímulo acústico, que parece acompanhar a maioria dos estudos da área, para o de recurso simbólico modificador das mentes humanas e, dessa forma, facilitador de transformação das pessoas e do mundo.

Também pontuo contribuição teórica para o campo da Psicologia Cultural de Dinâmica Semiótica no que diz respeito ao estudo da rememoração. Aquele tem tecido contribuições sobre experiência musical, porém ainda é lacunosa a compreensão cultural da relação dessa com a rememoração pelos indivíduos. Igualmente, é dado aqui um passo em prol da ampliação do conceito de esquema mnemônico, presente na concepção construtiva de memória, que tem sido focalizado, sobretudo, em termos discursivos. Chamo atenção para uma lacuna na investigação da afetividade no processo de lembrar e o presente estudo buscou dar um passo nessa direção.

Uma outra relevância teórica é possível destacar no que diz respeito ao campo de estudo da Tanatologia, devido à interface com a temática do luto. Embora não tenha sido o enfoque analítico aqui, vejo como uma potência para elaboração de estudos futuros dentro do referido tema. Os caminhos aqui adotados facilitam o destaque para a discussão quanto a importância da arte no processo de ressignificação de perdas fortemente impactantes para os indivíduos, as quais podem ser traumáticas.

Na referida contribuição vejo também uma conexão com a importância social deste escrito, tendo em vista o próprio cenário da pandemia, em que a morte se mostrou bem presente, escancarada, de forma rápida, também inesperada em muitos casos, bem como restritiva no modo de vivenciar a agudeza da perda em rituais funerários. É um cenário que tem convocado a sociedade para reformular as experiências de despedidas e modos de pensar o luto. Nesse contexto, é potente alavancar a discussão da música como caminho terapêutico e transformador, pois como afirmado por Vygotsky (1999), a arte possui função de objetificar sentimentos e outras potencialidades humanas, propiciando reorganização psíquica.

Assim, na orquestração dos fios que também orientam e se deslocam no emaranhado do fenômeno aqui focalizado, sobrepondo-se e mapeando um campo de relações, disputas e experiências inevitavelmente afetivas e significativas, busquei construir um olhar para a interface entre a música, a memória e os afetos que supere a causalidade entre aspectos mecânicos, neurofisiológicos, bioquímicos no embasamento do funcionamento cognitivo e emocional ao se ouvir uma música.

2 MÚSICA COMO EXPERIÊNCIA CULTURAL: CONTRIBUIÇÕES DA PSICOLOGIA CULTURAL DE DINÂMICA SEMIÓTICA PARA A PSICOLOGIA DA MÚSICA

A Psicologia e a Musicologia, assim como outras ciências das humanidades e sociais, são inseparáveis de concepções de ser humano. Aquela interface encontrou terreno fértil, sobretudo, nas compreensões cognitivistas da música, as quais se dão dentro de um campo ideológico específico. A Psicologia da Música nasceu no século XIX com o interesse de explicar aspectos do vínculo da pessoa, enquanto sujeito cognoscente, com a música.

Nesse tempo ressoava, hegemonicamente, os moldes da ciência moderna, a qual se baseia no realismo metafísico, isto é, que assume as categorias e estruturas externas ao indivíduo sob uma verdade primeira, que independem das mentes conscientes que a assume (Hilary Putnam (1987, 1990)). Segundo Shifres (2017), como parte da ciência moderna, a Psicologia da Música se anuncia a partir de certos centros hegemônicos de produção de conhecimento.

Assim, ao assumir como pressupostos profundamente arraigados no senso comum, a saber, a natureza linguística do fato musical e o confinamento da música no campo do som, a Psicologia da Música circunscreve meandros categóricos para pensar e estudar os processos envolvidos na experiência musical. Em contrapartida deixa de fora outras singularidades daquele fenômeno que podem ser cruciais nos diversos contextos e que a cultura encontra importante lugar. Aquele campo de conhecimento hegemonicamente assumiu, assim, uma ontologia da música que a legitima como ciência moderna (SHIFRES, 2017).

Múltiplos aspectos teóricos e práticos foram construídos ao longo dos anos com o intuito de descrever a experiência musical, seu uso na vida cotidiana, suas condições psicogenéticas, aprendizado, além de vínculos com outras experiências artísticas e expressivas, com a cognição humana e os modos da prática musical nos contextos socioculturais.

Retorno a um olhar crítico para a epistemologia da Psicologia da Música na construção do conceito de experiência musical, a partir das contribuições de Shifres (2017), com vistas na construção da defesa de uma perspectiva psicológica cultural, que necessariamente implique a presença de um ser relacional que experimenta. Ao final elencarei algumas possíveis contribuições da Psicologia Cultural de Dinâmica Semiótica para a compreensão da música como experiência cultural, que pode assumir papel de mediador semiótico, no campo da Psicologia da Música.

2.1 EPISTEMOLOGIA DA PSICOLOGIA DA MÚSICA TRADICIONAL

A psicologia clássica da música é herdeira do pensamento musical letrado do Ocidente, consolidado durante o século XVII, no qual imperou a racionalidade europeia e da virada representacional do pensamento (OLSON, 1994). A desumanização do objeto música foi crucial para consolidar uma concepção de conhecimento instrumental e regulador (SANTOS, 2003).

Com a Revolução Cognitiva, nas últimas décadas do século XX, a Psicologia da Música ganhou mais espaço, com o desenvolvimento de estudos no campo da linguagem. O viés cognitivo daquela subárea psicológica circunscreveu seu objeto de estudo com postulados sobre a música definidos a partir da experiência do homem branco europeu ocidental moderno.

Mesmo com os diversos caminhos teóricos que foi compondo a Psicologia da Música ao longo dos anos, até os tempos de hoje é possível se observar que a concepção de experiência musical se refere ao impacto que um objeto no mundo impacta o um sujeito. A música assim é concebida como objeto que pode ser representado em notação musical ocidental e que é separado do sujeito que o vivencia ao ser por ele estimulado. Recorrentemente, nos estudos experimentais contemporâneos da área a música aparece como um estímulo que impacta processos emocionais e cognitivos (FORNARI, 2013).

Assim, o conhecimento do objeto música pelo ser humano se dá diretamente através dos sentidos ou envolvido em processos mentais: pensamento, memória, percepção, expectativa, etc. E enquanto objeto de estudo, a Psicologia da Música clássica tem buscado atender aos cânones da ciência moderna, a distância objeto-sujeito, articulando entre distância epistemológica e distância metodológica aceitável, tentando tirar de cena a subjetividade (SANTOS, 2014; SHIFRES, 2017).

Para o referido intento de ser posicionada como um objeto externo, que envolve uma complexidade fenomenológica, com um tratamento holístico da experiência no plano conceitual e pragmático desbravado desde o início da Grécia Antiga com a *mousiké*, a música depois precisou encontrar na Ciência propriedades físicas que pudessem ser mensuradas. Nesse cenário, a Teoria Musical Ocidental, especialmente no que tange à notação, indicou quais seriam as grandezas utilizadas para caracterizar a música nos estudos científicos em Psicologia (SHIFRES, 2017).

Nessa direção, a operacionalização de estudos sobre experiência musical dentro daquela área de conhecimento se dá tradicionalmente pela via de dois pressupostos teóricos, que também estão profundamente enraizados no senso comum. Em um deles está a compreensão

da música como linguagem. Shifres (2017) destaca que por essa via, na ciência cognitiva são privilegiados processos linguísticos, atribuindo três características essenciais da linguagem à música: discrição, composicionalidade gramatical e composicionalidade semântica.

Na condição de discrição, a música é uma combinação de unidades sonoras discretas conforme duas magnitudes do som: altura e duração (BROWN, 2000; MERKER, 2002). O tom musical, correspondente a um valor de altura e de duração, assume o lugar de unidade de informação, representacional-operativa, com a qual a mente opera através dos processos cognitivos envolvidos na experiência musical. É por esse fio condutor que a tradição cognitivo-estruturalista da Psicologia da Música se baseia, colocando o tom como entidade mínima objetificável para objetivar os problemas da experiência musical em seus estudos.

A atribuição da composicionalidade gramatical remete a compreensão da música como uma estrutura hierárquica de combinações do referidos elementos discretos em maior ou menor complexidade estrutural, isto é, em maior ou menor número de processos de combinação de sons em níveis hierárquicos, respectivamente. Na Psicologia da Música tradicional adepta dessa compreensão se assume que os processos cognitivos funcionam de modo mais complexo conforme a hierarquia estrutural de combinação de unidades sonoras discretas.

Shifres (2014) realizou uma microanálise da performance de um menino de dois anos na bateria, na qual acompanhou a execução de diferentes músicas cantadas por seus pais. Nesse contexto, a execução dos padrões rítmicos teoricamente mais complexos teve um ajustamento mais significativo do que a referente a padrões rítmicos mais simples. A partir desse estudo, Shifres (2017) questiona a compreensão de que os níveis hierárquicos das estruturas métricas de uma música, em si mesma, definem os recursos cognitivos utilizados, pois as estruturas rítmicas culturalmente mais familiares mostram-se mais estáveis nas experiências pessoais, sendo o ajuste de crianças na execução de diferentes padrões rítmicos independente da complexidade teórica. Em seus estudos ele tem encontrado evidências de que a experiência musical acontece em formas holísticas de processamento precursoras na ontogenia, opondo-se aos princípios da discrição e da composicionalidade gramatical.

Quanto à composicionalidade semântica, é dedicada a compreensão da construção do sentido do enunciado linguístico da música. Cada elemento da frase contribui com o seu próprio significado para o enunciado maior, ao qual compõe. Desse modo, o significado se trata da combinação dos significados individuais das unidades sonoras discretas. O significado musical, levantado na composicionalidade semântica, por sua vez, parece aludir à presença per si de um significado nas próprias unidades sonoras da música. Esse é um ponto deveras controverso na ciência.

O segundo pressuposto, largamente disseminado no senso comum, refere-se ao encapsulamento da experiência musical à experiência do som e à explicação reduzida quanto às suas implicações na cognição. Segundo Shifres (2017), esse olhar remove aspectos-chave da experiência musical alheias às práticas musicais ocidentais e os inclui na categoria geral do extramusical. Para o autor supracitado, nessa concepção a pessoa da experiência também é oprimida, o que dificulta uma exploração epistemológica de tais aspectos nas experiências musicais da pessoa.

Autores como De Jaegher e Di Paolo (2007), bem como Di Paolo (2016), têm debatido nesse sentido, ao colocarem que os comportamentos das pessoas nas experiências musicais resultantes do seu envolvimento com a música são evidências da significação que constroem ao experimentá-la. Estudos têm se distanciado da compreensão de que os conteúdos de um fato musical se configura numa combinação de seus componentes sonoros, constituídos de significados em si, que remetem à composição desses significados, gerando respostas análogas a eles nas experiências da pessoas.

Mcdermott et al (2016) destacaram que na experiência de uma música monofônica (sem simultaneidade de sons) pessoas que não tiveram contato com músicas da cultura ocidental hegemônica não apresentaram a sensação de prazer ao senso de consonância sonora, em detrimento da dissonância, como fazem as pessoas inseridas naquela cultura. O reconhecimento da aspereza, desarmonia e assincronia nas situações de dissonância não direcionou a experiência das pessoas que não tiveram contato com músicas da cultura ocidental hegemônica a um desprazer. Houve indiferença dessas à qualidade da dissonância, acontecendo, portanto, indícios de que os significados por eles construído na experiência das sonoridades dissonantes são diferentes das pessoas inseridas à cultura ocidental hegemônica.

Shifres (2017) destaca que não se pode considerar uma determinada realidade sonora sem considerar o contexto emocional e cognitivo em que ela ocorre, pois é desse que o significado emerge. Diferentemente de outras culturas, na visão ocidental o som e movimento do corpo, bem como a afetação e pensamento, são cientificamente separados da experiência de apreciar uma música. Contudo, como apontado por aquele autor, a experiência é uma totalidade, sendo a separação uma distorção do próprio fenômeno. Ou seja, o foco experiencial parece não estar de modo particular na variação do som ao longo do tempo, mas na experiência afetiva e expressivas com essa construída.

Desse modo o som é visto como um epifenômeno da experiência musical. As diferentes dimensões da experiência musical – afeto, pensamento, corpo, movimento – que independem do som em si é engendrado pelo ambiente sociocultural. Aspectos desse ponto tem sido

abordado por diferentes autores (TURINO, 2008; ROWELL, 2015, MORÁN, 2011), dos é colocado que o som é um epifenômeno do encontro social. Isto é, a experiência não depende tanto das particularidades do som e suas relações em si, mas do encontro social com os detalhes dos vínculos intersubjetivos, por exemplo entre os que acontecem com relação ao músico e seu contexto – mais do que em relação ao produto sonoro em si.

Considerando-se que a música não é neutra, mas contextual, é possível inclusive considerar o musical como algo que pode se dar alheio a qualquer organização sonora efetiva no ambiente. O músico John Cage fez uma provocação sobre a supremacia do som na experiência musical presente na vanguarda musical ocidental, por meio da sua obra 4'33". A musicista surda Evelyn Glennie (1993) também aborda sobre a experiência musical que se dá de modo prescindível do som, bem como para além da audição, mas também por meio do visual, do tátil, do cinético.

Esse caminho tem sido explorado em estudos mais recentes ao mostrarem preeminência das diferentes modalidades sensoriais sobre o som, demarcando o caráter multimodal da experiência musical (ANZIL, 1017; PHILLIPS-SILVER; TRAINOR, 2007; SANCHEZ ET AL., 2009; SHIFRES, 2008). Trata-se de compreensão de música que se distanciam dos modelos assumidos nas pesquisas da Psicologia da Música tradicional, baseada na premissa do input auditivo.

De acordo com Shifres (2017), o caminho pelo *input* auditivo fundado na notação musical da tradição ocidental pode deixar de fora várias experiências que são consideradas musicais em outras partes do mundo. A pretensão de superioridade da ciência moderna impõe categorias de pensamento sobre fenômenos sociais que se distanciam das experiências de vida em outros contextos, embora essa hegemonia se disfarce com frequência na forma de preocupação social e multiculturalismo.

O tom como unidade operacional não é categoria natural (BURCET, 2014). A sua percepção se dá pela ação da cultura. Conforme essa pesquisa, foi observado que pessoas não alfabetizadas musicalmente são menos propensas a usar o *pitch* como unidade de pensamento musical, podendo usar outras magnitudes do som não consideradas pela teoria clássica para configurar a unidade operativa (como o volume, qualidade do som, entre outras).

Assim, não se pode explicar experiência musical sem considerar as formas de se construir significados pelas pessoas (DE JAEGHER; DI PAOLO, 2007). Nesse sentido, a própria experiência musical pode abrir porta para a exploração de outras epistemologias, a fim de dar conta do conhecimento musical na vida das pessoas, seres que sentem prazer e que sofrem em contextos socioculturais diferentes.

Conforme argumentado por Bruner (1990), a relação entre o ser humano e a música, longe de ser apenas na lógica estímulo-resposta, ela se dá como processo em atos de significação na cultura. Indo em direção a esse caminho, no presente estudo, proponho olhar para a experiência musical pela episteme da construção de significados configurada nos axiomas da Psicologia Cultural de Dinâmica Semiótica.

2.2 AXIOMAS DA PSICOLOGIA CULTURAL DE DINÂMICA SEMIÓTICA (PCDS)

A partir da retomada dos dois pressupostos referidos no tópico anterior – música como linguagem e música como som – pudemos observar que Shifres (2017) teceu algumas reflexões que ainda destacam, na atualidade, a palidez dos processos culturais nas concepções clássicas de música na Psicologia da Música, ao se interessar pelas experiências humanas. Ao se perspectivar a música como ferramenta social e dispositivo cultural, é notória a sua contribuição para construção social dos afetos, carregando uma rede de significados construídos individual e coletivamente (ILARI, 2006; SLOBODA; O'NEILL, 2001). A Psicologia Cultural de dinâmica Semiótica se mostra como lupa interessante para aprofundarmos o olhar teórico sobre os referidos aspectos.

A Psicologia Cultural (BRUNER, 1990; VALSINER, 1995) se encontra em um terreno fronteiriço, no qual se tencionam reformulações de diversas áreas – tais como Antropologia, Sociologia, Linguística, Biologia, entre outras. Trata-se, portanto, de um campo polifônico que se distancia da compreensão de que se pode construir conhecimento representante de uma realidade dada, como “metafísica da presença” (FIGUEIREDO, 2002). Pelo contrário, ele parte do princípio de que o conhecimento é construído historicamente, processo que de forma inevitável se entrelaça com aspectos do campo cultural dos indivíduos.

Conforme Markus e Hamedani (2007), a Psicologia Cultural é uma maneira de compreensão e prática que assume a ideia de que mente e cultura são inseparáveis, pois se constituem, mutuamente. Apesar da centralidade da cultura na compreensão da mente humana, a Psicologia Cultural não se mostra como um terreno homogêneo. Isso se deve, provavelmente, ao lugar variante da cultura nas questões do privado e do partilhado quanto aos conhecimentos, ações e objetos. A articulação entre o pessoal e o coletivo possibilita a emergência da novidade no desenvolvimento humano.

Dentre os possíveis vieses teóricos do campo da Psicologia Cultural está a Psicologia Cultural Semiótica (ZITTOUN; MIRZA; PERRET-CLERMONT, 2007). A escolha desta, aqui, para discutir experiência musical, baseia-se na concepção de que os seres humanos são

simbólicos e constroem os seus mundos de modo relacional (VALSINER, 2012; 2014). As pessoas organizam, regulam e significam sentimentos, pensamentos e ações através do uso e da criação de signos. Assim, trata-se de uma perspectiva que oferta um conjunto de ferramentas que possibilitam a compreensão dos processos semióticos subjacentes à experiência de ouvir, cantar, compor ou tocar uma música. A questão fundamental da perspectiva cultural gira em torno de como a cultura está presente no sentir, pensar e agir humanos (SIMÃO; PONTES, 2016).

Nesse sentido, está implicado, aqui, um distanciamento das noções de sujeito – que pressupõe uma posição ativa face um objeto passivo de conhecimento (CORNEJO, 2015) – e de indivíduo – que carrega consigo a ideia de ego individual, no qual a consciência da propriedade de si é alcançada mediante processo autorreflexivo, sendo, o indivíduo, o mesmo ser pensante em diferentes lugares (GUIMARÃES, 2013). Na noção de pessoa, aqui referida, há, portanto, espaço para um olhar sobre processos de subjetivação de organismo ativo, que se dá mediado por um campo cultural (BOESCH, 1991).

Dessa incursão faz parte o cenário problematizador da psicologia construtivista quanto ao determinismo biológico ou sociológico sobre a constituição da pessoa. Na aludida abordagem há enfoque nas formas que as funções psicológicas emergem das relações pessoa-mundo, as quais, segundo Valsiner (1994), são organizadoras das experiências humanas. Sobre as aludidas relações pessoa-mundo é importante demarcar a posição aqui assumida a partir da estratégica metaconceitual de separação inclusiva elaborada por Valsiner (2007).

Diferentemente dos vieses dualistas da relação ser humano-mundo, que tomam a pessoa como entidade separada do ambiente, mas que nesse está inclusa (o indivíduo existe dentro de um ambiente), aquele autor inaugura no campo da Psicologia Cultural uma perspectiva em que a separação entre a pessoa e o ambiente é o pano de fundo sobre o qual o seu relacionamento pode ser investigado. Há, portanto, o resgate da autonomia do ser humano que se circunscreve imerso nas contingências de um aparato social.

Através da abordagem co-construcionista de separação inclusiva, Valsiner (1997, 2000) busca trazer a singularidade do sujeito de modo simultâneo a sua condição não dissociada das relações sociais e culturais que o cercam. Em outras palavras, a proposta na perspectiva co-construtivista do desenvolvimento humano, fundamentada na dinâmica de separação inclusiva (VALSINER, 2007), objetiva explicar os processos que estão envolvidos na construção da cultura pessoal sob a orientação canalizada pela cultura coletiva.

Para Valsiner (2007; 2012) a cultura coletiva implica significados compartilhados socialmente, normas e práticas da vida cotidiana em um complexo heterogêneo, que consiste

em estruturas semipermanentes no ambiente ou aspectos transitórios dos encontros de uma pessoa com outras. Mergulhados, atravessados e em diálogo com esse complexo, as pessoas constroem seus sistemas semióticos idiossincráticos de símbolos, práticas e objetos pessoais que constituem a cultura pessoal.

Nessa perspectiva, embora as culturas pessoais emergjam com base na cultura coletiva, elas não refletem, necessariamente, as formas exatas dessa. Sendo função da cultura pessoal a organização dos mundos interpessoais para o fornecimento de um senso singular quanto aos encontros com o mundo, a construção de compreensão de mundo realizada pela pessoa vai além da cultura coletiva, pois se dá de forma idiossincrática.

Assim, o posicionamento pessoal pode levar a esforços para mudar alguns aspectos da cultura coletiva, a partir de contextos imediatos da vida. Concomitantemente, uma forma da cultura coletiva pode ser usada para expressar desejos pessoais, os quais tornam parte do mundo coletivo-cultural, reorganizado por outros, ao mesmo tempo que participa da transformação da cultura pessoal desses outros indivíduos. Em outras palavras, há uma relação bidirecional entre cultura coletiva e cultura pessoal.

Uma inovação na cultura pessoal, quando externalizada, implica em potencial transformação da cultura coletiva. As culturas pessoais são sempre perspectivadas em transcendência às estruturas da cultura coletiva, pelo caminho construtivo da externalização. Esta fornece a base para introdução das novidades da pessoa na cultura coletiva.

Em síntese, na medida que o indivíduo vai interagindo com o ambiente, vai internalizando conhecimentos e formas de agir e estar no mundo, processo que permite o desenvolvimento das funções psicológicas superiores. Contudo, esse não é um processo passivo de “fora” para “dentro”, pois na internalização os materiais semióticos externos são sintetizados no domínio intrapsíquico. Ou seja, essa síntese ganha uma nova forma, enquanto a pessoa realiza trocas com o ambiente.

Segundo Valsiner (2007), a internalização se trata de um processo construtivo, pois o sujeito não internaliza materiais semióticos tais quais estão no mundo exterior. No contato do ser humano com os materiais semióticos, esses já são modificados, mesmo que estejamos apenas percebendo-o. Esse movimento diz respeito a como o indivíduo constrói significados sobre as suas experiências.

Nessas trocas existe também o movimento de “dentro” para “fora”, no qual o material subjetivo da cultura pessoal internalizado é analisado e transposto para o exterior, podendo ocorrer uma modificação do ambiente externo e funcionando como uma nova síntese desse material (VALSINER, 2012). Por meio da externalização podemos acessar as significações

personais acerca do material semiótico internalizado, bem como valores e crenças que a direcionam.

Nesse sentido, o sujeito não vem primeiro, nem as relações socioculturais (COSTA; LYRA, 2002). Sujeito e cultura estão em estado de desenvolvimento constante, mutuamente dinâmico, de modo que ambos não podem ser vistos separadamente, como nas estruturas conceituais que dão abertura para leituras causais lineares da relação pessoa-ambiente. Há a perspectivização do sujeito, que em processo incontestável de imersão e relação com o mundo, existe como realidade axiomática. Ou seja, é no posicionamento do indivíduo no mundo que se demarca a diferenciação entre a pessoa e a cultura.

A separação entre ambos não é artificial, pois as características particulares podem ser perspectivadas em contextos de compartilhamentos e identificadas no desenvolvimento de sistema aberto (BRANCO; VALSINER, 2010). O enfoque analítico, nesse contexto, volta-se, portanto, para a compreensão de onde se localiza o sujeito no emaranhado de relações sociais (COSTA; LYRA, 2002). Isso significa que os elementos inclusivamente separados permitem uma análise sistêmica da mente, pois eles fazem parte de um todo, unidos em proporções mais gerais, que transcendem a soma desses elementos – configurando, portanto, uma perspectivização integrativa do psiquismo.

Nesse cenário, as significações se configuram em constantes reconstruções e negociações entre cultura pessoal e cultura coletiva (VALSINER, 2000), dado o caráter de interdependência entre o sujeito e o ambiente sociocultural demarcada pelo processo bidirecional de transmissão cultural (VALSINER, 1994). Aqui está demarcada uma importante diferença das concepções tradicionais da Psicologia Cognitiva, que focaliza a psiquê como dotada de funções internas, que ocorrem sobretudo dentro da cabeça do sujeito. Nelas a cultura é concebida, em segundo plano, como uma entidade externa à mente, sendo abordada, metodologicamente, como uma variável independente, um fator causal.

A cultura, concebida aqui como processo semiótico, não é uma entidade, mas parte inerente das funções psicológicas humanas (VALSINER, 2012). Nessa concepção, a pessoa se distancia e cria, por meio da mediação semiótica, em relação ao contexto no aqui-e-agora, trata-se de uma experiência reflexiva, que é cognitiva e afetiva, simultaneamente, permitindo que o sistema psicológico considere contextos do passado, imagine possibilidades do futuro e assuma perspectiva como se fosse outras pessoas (empatia).

O complexo de pressuposições teóricas a respeito dos processos humanos de subjetivação na tensão entre cultura pessoal e cultura coletiva, aqui assumido, encontra raízes filosóficas no dialogismo. Neste é considerada a condição relacional entre a pessoa e o

ambiente, bem como da pessoa consigo mesma, em suas construções de conhecimento com o mundo. Essa condição relacional busca ir além da epistemologia da racionalidade instrumental e abre olhar para os espaços de negociação que as pessoas realizam para existir e construir suas realidades construtivamente (Marsico, 2018; Valsiner, 2014).

2.3 CONTRIBUIÇÕES DA PCDS PARA A PSICOLOGIA DA MÚSICA: FUNDAMENTOS DA MÚSICA COMO EXPERIÊNCIA CULTURAL

Segundo Blacking (2007), a propagação das ondas sonoras (materialidade da música) não é suficiente para uma composição ser entendida como música, pois é necessário um significado que se constitui num caldo social. Este é necessariamente contextual, dentro de definições culturais específicas (HERNDON; MCLEOD, 1980). Num olhar antropológico para a música, Merriam (1964, p. 27) afirma que ela é um meio de interação social que através dos sons organizados possibilita uma forma simbólica de comunicação na relação indivíduo-grupo social em que se insere. DeNora (2001) constrói contribuição sociológica que segue nessa direção, ao afirmar que a música, enquanto tecnologia social, fornece uma estrutura para a organização da agência social, um quadro de como as pessoas percebem potenciais vias de conduta.

Assim, a música não é apenas um meio de transmissão de significados ou de comunicação não verbal, mas ela pode ser uma espécie de “força” que conduz as pessoas em diferentes aspectos: na composição dos seus corpos, na construção dos seu “eu”, em como elas experimentam a passagem do tempo, como se sentem sobre si mesmas, bem como sobre os outros indivíduos e sobre as suas experiências, podendo inclusive implicar na incitação de modos de conduta (DENORA, 2001). Em outras palavras, é possível afirmar que a música modifica mentes na sua relação com o seu humano, o que remete ao conceito de recurso simbólico discutido por Zittoun (2013).

A música, enquanto produto criativo de alguém, pode ser perspectivada como um objeto simbólico criado não como um registro das emoções do artista, mas como resultado da elaboração simbólica de sentimentos do compositor, num esforço sedutor do autor de se dirigir ao interlocutor, canalizando a sua atenção (GUIMARÃES, 2010). Nesse sentido, a arte não é apenas imitação da realidade social, mas sobretudo intervenção intencional sobre ela.

O objeto artístico possui uma independência relativa, pois mesmo diante da sua estrutura, que denota certas características fixas da composição e de significados

compartilhados socialmente a seu respeito, os sentimentos evocados no interlocutor em direção ao autor permanecem abertos às múltiplas significações. A partir de Guimarães (2010), assumo aqui que o poder da música de sedimentar fluxos intersubjetivos dos sentimentos se localiza mais na sua natureza aberta a diversas interpretações ao longo do tempo, por uma mesma pessoa ou por pessoas diferentes, do que na sua beleza. Essa compreensão dá espaço para análise da mediação semiótico-afetiva no processo de uma pessoa interpretar uma mesma música com diferentes significados no fluxo da sua experiência.

Segundo o referido autor, o som musicalizado comporta um si-mesmo, a interioridade externalizada de um autor e é na condição da musicalidade humana de quem sente e interpreta as suas propriedades, que ele pode ser vivenciado por outrem (interlocutores ouvintes) em alguma dimensão da composição artística. Musicalizar um som diz respeito à capacidade humana de semiotizá-lo e torná-lo significativo para a cultura pessoal, pelo processo de externalização no fluxo dinâmico da vida.

Nesse processo, a música acolhe a expressão de uma idiossincrasia do criador, sendo para este arte, ao “colocar os sentimentos em relações sonoras determinadas e retirar a expressão natural de sua selvageria, de seu irromper rude e moderá-la” (HEGEL, 2002, p. 290), mas também é dispositivo semiótico pela singularidade e potencialidade transformadora que ela ganha no mundo, a partir da sua capacidade de externalização viva, de representação e transformação de propriedades como seu conteúdo – as quais podem ser uma ideia, uma coisa, um lugar, um sentimento, uma ação, etc. – para alguém.

No caso do interlocutor, um som artisticamente elaborado só é sentido como experiência musical ao ganhar expressão em sua vida, ao se permitir ser afetado pela sonoridade que é determinado na relação com outros sons do ambiente. Se não for assim, o som incorpora-se à paisagem sonora cotidiana a qual não se torna potencialidade semiótica se não for vivenciada de forma intencional (ZITTOUN, 2016). Diante disso, mostra-se como artefato cultural disponível no ambiente, mas que não necessariamente adquire *status* de recurso semiótico (signo) para a singularidade do sujeito.

Portanto, em um outro nível de perspectivação, diferente daquela que toma a música como mero estímulo sonoro, é possível afirmar que a obra musical é uma experiência cultural dotada de significações coletivas em um determinado contexto. Ela sempre nasce em um contexto específico, com potencial mobilização de experiências humanas que pode modificar àquele. A música enquanto composição fica disponível no contexto para potenciais transações coletivas e pessoais de uma sociedade, como enunciados socialmente circulantes. Desse modo,

a música se mostra sempre engajada e atravessada por uma teia semiótica que sustenta as suas formas de experimentação pelos sujeitos em nível coletivo e individual.

Adotando a proposta de Zittoun (2013), o artefato musical pode se configurar, singularmente, como recurso no processo de ser usado pelas pessoas em seus atos no mundo, nas suas trajetórias desenvolvimentais de vidas individuais. A noção de “recurso” adotado pela autora, enfatiza algo que é parte de um processo indicado na expressividade que um artefato musical adquire na vida de alguém, em um uso que é dotado de objetivo.

Nessa perspectiva, a música pode se tornar recurso simbólico que regula as condutas humanas, o que é possível pelo processo de internalização-externalização, na medida que os indivíduos vão se desenvolvendo e se relacionando em experiências corpóreas com as ferramentais culturais compartilhadas no coletivo. Enquanto recurso simbólico, a música é aqui situada como signo por sempre remeter a um outro elemento (pessoas, objetos, animais, lugares, etc.) ao mesmo tempo que é criado e funciona, virtualmente, nas mentes humanas para transformar ao mundo e a si mesmas no fluxo do tempo irreversível.

Como afirmado por Zittoun (2013), mesmo que essa não seja a sua função primária, uma música pode fornecer novas maneiras de se entender o mundo, levando uma pessoa a redefinir suas trajetórias futuras. Nesse sentido, a música, como qualquer outro elemento cultural, desvia do seu lugar validado socialmente inicial.

Portanto, ao invés de se tratar de um fenômeno estímulo-resposta, a obra musical corresponde a um processo semiótico-cultural, que envolve estruturas significativas caracterizadas pela intencionalidade (ALLESCH, 2016). Intencionalidade, no sentido de Brentano (1973), diz respeito aos atos intuitivos que atribuem aos atos mentais orientações que muitas vezes não se deixam reconhecer como significados verbais, mas como totalidades afetivas, motoras, qualificando-se pré-intelectualmente.

O uso da música como recurso simbólico no enfrentamento de perdas, pode envolver o ato de escutar uma obra musical. Esta ação se configura como experiência afetiva em meandros culturais (ZITTOUN, 2016). Um som ouvido se torna música ou experiência musical quando há um envolvimento ativo para escutá-lo por parte do sujeito. Ou seja, não há música sem sujeito. Esta compreensão assenta-se em três argumentações principais, abordadas por Zittoun (2016): acontece em rituais de efeito limiar, processos de subjetivação e corporeidade, além de ser temporal.

Primeiro, escutar música é um tipo específico de experiência, no qual há uma espécie de disjunção em relação ao fluxo de experiência atual, mediante um efeito limiar, que permite engajamento afetivo demarcado por ritualizações de entrada (por exemplo, a percepção da

mudança de iluminação e renúncia temporária de juízos para receber a produção dos músicos em um concerto ou simplesmente colocar os fones de ouvido em um local preferido para ouvir música) e fechamento (por exemplo, as salvas de palmas ao final da apresentação de um concerto) da experimentação.

Esses rituais de efeito limiar são poderosos na condução das experiências, a qual geralmente é desprovida de reflexividade em um primeiro momento. Tratam-se de ações que envolvem a decisão do sujeito direcionar a sua atenção para uma experiência estética. Isto pode acontecer também em uma situação que alguém decide ficar absorvido pelo sentir da sinfonia dos sons das ruas da cidade ou da euforia dos pássaros cantando no amanhecer do dia, como se fossem músicas, enquanto se enfraquece o processo de racionalização nessas experiências. A música, nesse caso, diferente de ser meramente uma produção sonora dada, envolve uma construção do próprio indivíduo que a sente em interação com as sonoridades ambientais de modo pré-reflexivo.

Desse modo, o ritual de ouvir uma música e nele se sentir afetado de algum modo é um processo cultural de significação semioticamente mediado. Valsiner (2016) sugere que ele acontece inicialmente com rápida hipergeneralização que atinge campos altamente abstratos da experiência afetiva, em que signos verbais não conseguem alcançar, mesmo quando diante de esforços. Esse nível de organização semiótica dos afetos dá pistas do porquê as pessoas sentem-se tomadas, emocionalmente, sem conseguirem encontrar explicações para tal situação, bem como do porquê a música ajuda a regular experiências no fluxo de vida, como recurso simbólico.

Segundo, enquanto experiência cultural, a música ocorre no meio do caminho entre a realidade material dos sons ecoados de instrumentos – ou quaisquer outros objetos – e a experiência interna da pessoa. Zittoun (2016) argumenta que a música envolve elementos socioculturais, numa realidade compartilhada, mas ela é experimentada graças os processos de subjetivação – tais como sonhos, memórias e fantasias – e habilidades corporificadas, como a preparação e antecipação para entrar na condição de contemplação de um concerto.

Terceiro ponto, a música é uma experiência que acontece em um momento específico no fluxo do tempo: é antecipado, possui duração e desdobramentos posteriores, tendo, portanto, potencialidade transformadora de processos psicológicos. Como afirmado por Bergson (2006), a duração é um progresso contínuo que corrói o porvir da experiência, que acompanha a pessoa na sua totalidade no agora.

É possível afirmar que na experiência musical há uma disjunção temporária do fluxo da experiência do agora, mas expande a sua consciência no momento imediatamente seguinte

através da sua integração ao fluir incessante da trajetória de vida. Nesse processo o ser se constitui no presente pela condensação do que é percebido como passado através da reconstrução de memórias, denotando reposicionamentos do eu, que direciona o movimento de voltar-se sobre os próprios esquemas na experiência musical.

Assim como as palavras e as ações, os sons mobilizam o desencadeamento de mecanismos psicofisiológicos. O sentir na audição de um artefato musical, porém, ultrapassa a duração da sua performance e inclusive pode atingir a sua plenitude posteriormente. Quando ocorre o silenciamento dos sons, o indivíduo ainda permanece saturado pela música, como vítima de uma invasão no seu ser, tornando-se o local da música.

Nesse processo são enfatizadas conjunções da experiência corpórea na audição musical: domínio semiótico, estrutura real e compositiva da música, a sua inscrição em um enquadre sociocultural e a circunscrição da experiência de ouvir durante e após a performance sonora. Provavelmente, mais do que qualquer outro meio semiótico, a música possibilita sintonização profundamente encarnada e gera experiências proprioceptivas no ser humano. Por exemplo, a vibração de um tambor comunica com os movimentos dos órgãos internos ao corpo, bem como a pele e os ouvidos, amplificando vibrações e percebendo modificações da pressão do ar nas superfícies. Desse modo, a sonoridade parece ter uma ancoragem específica de caráter afetivo e profundamente corpórea, cuja compreensão pode explicar a universalidade da música na humanidade.

Nesse cenário, Zittoun (2016) pontua que se faz necessária a busca por compreensão dos processos envolvidos na emergência dos afetos imbricados na audição de uma música. Diante do exposto, a referida autora afirma que esse enfoque exige atenção para os processos do sentir e do significar nesses sons corporificados e seus aspectos interpretativos do que se percebe como real (ZITTOUN, 2016), dentre os quais considero que está a rememoração (processo de lembrar).

3 DE MEMÓRIAS AUTOBIOGRÁFICAS ÀS MEMÓRIAS VITAIS: UM ENFOQUE DESENVOLVIMENTAL SOBRE O PROCESSO DE LEMBRAR MEMÓRIAS DIFÍCEIS

Remembering past events is a universally familiar experience. It fetiva a uniquely humano one. As far as we know, members of no other species possess quite the same ability to experience again now, in a diferente situation and perhaps in a diferente form, happenings from the past, and know the the experience refers to na event the occurred in another time and in another place. Other members of the animal kingdom can learn, benefit from experience, acquire the ability to adjust and adapt, to solve problems and make decisions, but they cannot travel back into the past in their own minds. (TULVING, 1983/1985, p. 1).

Tulving (1983/1985) remonta, na citação acima, à especialidade do ser humano de lembrar eventos vividos, realizando uma “viagem no tempo” e tendo consciência da sua posição no tempo do presente como situação diferente da experiência lembrada. Por meio das aludidas memórias uma pessoa consegue se definir e se situar no mundo, além de transformar a si e ao ambiente em que se insere. A capacidade de lembrar experiências pessoais passadas permite que o ser humano tenha a sensação de continuidade e de exclusividade da vida em relação às demais pessoas.

A relevância da memória para o sujeito cognoscente, não é recente, possui um reconhecimento desde os tempos da Grécia Antiga. Os filósofos olhavam para os fenômenos da memória como uma janela das suas próprias mentes, especulando sobre o seu funcionamento. Conforme Tulving (1983/1985), questionamentos filosóficos sobre como a memória humana funciona também foram norteadores das concepções adotadas pela ciência, com práticas de pesquisa em seus mais diversos campos.

Segundo o aludido autor, fisiologistas e neurocientistas têm se ocupado com a busca pela compreensão dos processos neurais e a função de centros cerebrais subjacentes às memórias. Conforme Mori (2009; 2010) e Wagoner (2011; 2012), psicólogos, por sua vez, têm frequentemente mapeado processos mnemônicos por meio de vários experimentos em que o desempenho de memória tem sido medido sob condições controladas e com ideias emprestadas da filosofia, bem como outras áreas de conhecimento, tentando formular teorias da memória.

Estudos psicológicos cognitivistas recentes formulam que a memória é propriedade do processamento de praticamente todos os sistemas psicológicos (GREENBERG; RUBIN, 2003). A sólida tradição dos estudos da memória na Psicologia, desde o início da sua história, revela o referido valor da memória assumido pelos estudiosos, todavia, ela não se deu de forma homogênea. Gauer e Gomes (2006) fizeram uma retomada das formulações da memória em diversos momentos históricos do pensamento psicológico e destacaram a presença de dois polos contemplados recentemente nas pautas da Psicologia Cognitiva: memória como experiência de recordar e memória como desempenho de aprendizagem. Os autores supracitados pontuam que, ao longo da história da Psicologia, a primeira pauta teve menos investimentos, em detrimento da segunda.

Esse inclusive foi um cenário identificado por Endel Tulving (1983/1985), que o motivou a investir seus esforços, ainda na década de 1970, para compreender os mecanismos da experiência de recordar. Ele acreditava na investigação da memória como um caminho para a compreensão de muitas outras manifestações da mente e defendia que a ciência psicológica havia negligenciado esse caminho. Segundo o referido autor, ao se colocar mais como uma ciência do comportamento do que uma ciência da mente, a Psicologia se voltou mais para os estudos de aprendizagem e respostas, perdendo o interesse pela rememoração de experiências. Assim como pensavam os antigos filósofos, ele acreditava que pela via da memória seria possível apreender outros processos da vida mental humana.

Face o reconhecimento da tamanha importância das memórias de experiências passadas para construção do reconhecimento de si e da possibilidade de situar no tempo e no espaço, Tulving (1983/1985) começou a sistematizar os estudos sobre aludida especificidade mnemônica. Esta passou a ser recorrentemente chamada de memória autobiográfica, no campo da Psicologia Cognitiva, pelo teor do seu conteúdo e funcionalidade existencial para as pessoas no cotidiano.

Diante da forma individualizante e casuística que os estudos da memória autobiográficas em situações musicais tendem a apresentar no campo da Psicologia Cognitiva, a presente seção objetiva tecer uma compreensão crítica sobre o constructo da “memória autobiográfica” (TULVING, 1983/1985). Esta vem historicamente percorrendo uma construção sistemática de importantes desdobramentos, no campo da Psicologia Cognitiva desde a década de 70.

Como normalmente memória autobiográfica é concebida como fruto do projeto de pesquisa de Endel Tulving (1983/1985), tornou-se uma trilha importante no presente capítulo a descrição dos pressupostos teóricos em que se assenta a tessitura do referido construto. Destaco que apesar das críticas de Tulving à compreensão metafórica de armazenamento, em suas

elaborações e nas de quem o segue, encontro a confluência para o cenário mais geral dos modelos explicativos da memória, assentados na metáfora platônica de armazenamento, dominante na Psicologia Cognitiva Experimental.

A partir de um breve olhar crítico sobre as potencialidades e limitações concernentes a aludida forma de abordagem dos processos mnemônicos pessoais, lanço mão da concepção de memória vital proposta por Brown e Reavey (2015), para estar se desenvolvendo um olhar

3.1 MEMÓRIA AUTOBIOGRÁFICA NA PSICOLOGIA COGNITIVA TRADICIONAL: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES DO TRABALHO ENDEL TULVING E ALÉM

Don't listen to authorities. Find out what the problem is, get the facts, and make up your own mind. Use the scientific method to work things out. The scientific method can solve many problems. Experiment. Trust your feelings and try out various things. (Endel Tulving)

Sob advertência da citação acima, neste tópico busco fazer um retorno ao conceito de memória autobiográfica, que tem adquirido força na literatura científica nas últimas décadas. Nesse processo, é objetivo elencar seus pressupostos e desenvolvimento daquele construto no campo da Psicologia Cognitiva. O aludido caminho permite uma breve visita crítica às reflexões teóricas de Endel Tulving, um importante autor nos estudos da memória na ciência psicológica tradicional. As construções daquele teórico inspiraram a formulação do conceito de memória autobiográfica e tem fundamentado a maioria das pesquisas na área atualmente.

Tulving (1972), constatando pouca exploração da Psicologia quanto a discussões filosóficas antigas sobre a memória de eventos vividos, debruçou-se sobre este tema. Nessa época já era considerado evidente, entre os pesquisadores da Psicologia Cognitiva, a compreensão de que a memória não se trata de um sistema unitário, sendo este dividido em memória sensorial, memória de curto prazo e memória de longo prazo, conforme proposto pelo modelo de multi-armazenamento de Atkinson e Shiffrin (1968). Tulving (1972) parecia reconhecer essa divisão, em termos de tipos de memória, dedicando os seus estudos à de longo prazo, tornando-se mais conhecido no mundo acadêmico pelo conceito de memória de episódica.

Ele propôs a distinção básica entre dois tipos de memória de longo prazo – episódica e semântica. A memória episódica, em sua concepção, diz respeito às experiências únicas, concretas e históricas pessoais, datadas no passado de quem lembra. A memória semântica, por

sua vez, refere-se a um conhecimento abstrato e atemporal, que independe da identidade e do passado pessoal, sobre o mundo que o sujeito compartilha com os outros (TULVING, 1983/1985).

Contudo, diferentemente do que se pensava na época, ele hipotetizou que a memória de longo prazo proposicional não é um sistema unitário, mas dividido em memória semântica e memória episódica. Na perspectiva do teórico supracitado, ambas funcionam separadamente, mas possuem uma estreita interação entre si e com outros sistemas no processo de lembrar (TULVING, 1983/1985), sendo depois adicionalmente sustentado que a memória episódica é uma evolução da memória semântica (TULVING, 2002).

Desse modo, Tulving (1972) destacou a ênfase dada pelos pesquisadores a vertente da memória como aprendizagem, que popularizou a metáfora do armazenamento. Esta foi por ele criticada. Na sua opinião o processo de lembrar difere de retirar algo metodicamente armazenado em algum lugar, ao mesmo tempo que não é determinado apenas pelo traço de memória da experiência, pois, embora este seja um co-determinante importante, o autor supracitado defendia que a atualização contextual do traço é igualmente importante.

Nesse sentido, não há algo como “a memória”, uma vez que haveria diferentes formas de lembrar. Diante disso, considerando que a memória se trata de processos complexos, Tulving (1983/1985) parte do pressuposto de que é necessário compreendê-la em domínios menores. Essa perspectiva aborda a defesa da importância do desenvolvimento de uma taxonomia da memória, construindo um sistema de classificação que nos permitam dividir o fenômeno da memória em unidades menores relacionadas. Isto é, a partir do entendimento das manifestações dos componentes dessas unidades, é possível a construção de teorias mais ambiciosas e compreensivas da memória mediante a integração das teorias particulares, à medida que isso se mostra viável.

Essa forma de se debruçar sobre os fenômenos psicológicos complexos possui raiz em filosofia elementarista e é um pensamento largamente difundido na ciência psicológica tradicional, cenário que pode ser demonstrado pela preocupação ainda atual com a taxonomia das memórias existe de forma predominante entre os pesquisadores da área. É deveras disseminada a compreensão de que a memória não é um sistema unitário, pois, como afirmado por Papalia et al. (2001), os diferentes tipos de memória possuem formas de codificação distintas. Nas palavras de Kandel e Squire (2001, p. 127) ela é “composta por múltiplos sistemas com diferentes lógicas e neuroanatomias”.

Observa-se que embora a divisão de memória episódica e memória semântica não tenha sido tão aceita no início (PARKIN, 1997), no decorrer dos anos é possível encontrar

pesquisadores se debruçando sobre esse ponto. Tulving influenciou crescente volume de estudos nos últimos 50 anos na área. As últimas décadas tem sido arena de mudanças quanto aos interesses dos pesquisadores, no que diz respeito à memória como experiência de recordar.

Uma das principais reverberações do trabalho de Tulving (1972) foi a criação do termo memória autobiográfica, para especificar aquelas memórias de experiências pessoais passadas que possuem grande relevância para a história do sujeito e constituições do seu senso de eu. A memória autobiográfica trata-se de processo cuja compreensão está em construção no campo da Psicologia Cognitiva.

A partir das elaborações de alguns autores, é possível dizer que a memória autobiográfica é tradicionalmente compreendida como um processo que envolve recordação consciente de uma experiência pessoalmente vivida ou testemunhada, de grande relevância para a história e constituição psicológica individual, acompanhada pelo senso de re-experiência do evento original, bem como pela crença de que o episódio de fato ocorreu (GAUER; GOMES, 2006).

Trata-se de uma noção que nasceu dos conceitos de memória episódica e memória semântica de Tulving, para designar especificamente aquelas memórias de experiências pessoais de grande valor afetivo para a história do indivíduo. Porém, ainda há muitas controvérsias entre os autores a respeito do seu funcionamento, assim como muitas formas de defini-la e organizá-la em longas taxonomias de tipos de memórias. Apesar de vários esforços em direção à circunscrição das peculiaridades da memória autobiográfica a partir das construções de Tulving, ainda não há consenso quanto a sua definição entre os pesquisadores da área. Enquanto há estudos que consideram a memória autobiográfica como categoria específica da memória episódica (KOPELMAN; KAPUR, 2001), em outros há a defesa de diferenças entre os dois sistemas (GREENBERG; RUBIN, 2003; CONWAY, 1990).

Na tentativa superar críticas quanto à divisão inicial de Tulving (1972), Cohen e Squire (1980) propõe um outra taxonomia que é deveras utilizada atualmente. Eles introduziram o conceito de memória declarativa para incluir ambos os conhecimentos semânticos e episódicos e o conceito de memória não declarativa que se assemelha a compreensão de memória procedimental de Tulving (1985). Essa nova proposta de categorização de memória defende que há uma separação no funcionamento da memória declarativa e não declarativa, inclusive em nível de estruturas neuronais.

A memória declarativa é considerada mais rápida e especializada para aprendizagem experimental, bem como para a formação de associações arbitrárias entre estímulos, envolvendo a capacidade de recordar, conscientemente, fatos recentes e acontecimentos. A

memória não declarativa, por sua vez, diz respeito ao modo como a ação humana pode mudar sem ser preciso se apoiar em nenhum conteúdo mnemônico consciente (SQUIRE, 1995).

Há ainda a nomenclatura de memória implícita e explícita, cunhada por outros autores (GRAF; SCHACTER, 1985; SCHACTER, 1987). Esses conceitos dizem respeito, sobretudo, a experiência psicológica durante a situação de recuperação de informações, mais do que para referirem sistemas de memória (CARNEIRO, 2008). Segundo Kolb e Whishaw (2003), a memória implícita seria uma forma inconsciente mnemônica, envolvendo a habilidade de realizar ações comportamentais aprendidas por meio de certo tempo de esforço e sem evocação intencional ou consciente da memória. Segundo autores (NELSON, 1995; NEWCOMBE & FOX, 1994, IN PAPALIA ET AL., 2001; SCHACTER & MOSCOVITCH, 1984), trata-se de um tipo de memória acionada antes das estruturas cerebrais da memória explícitas estarem formadas, envolvendo processos mais básicos que estas.

A memória explícita, portanto, envolve formas de recordação consciente e intencional de experiências anteriores (KOLB; WHISHAW, 2003), tratando-se daquelas lembranças que as pessoas sabem que possuem (KOLB; WHISHAW, 1996). Elas são passíveis de testagem mediante tarefas de evocação mnemônica livre e guiada. Nesse sentido, alguns autores defendem que a memória semântica e a episódica são subsistemas da memória explícita (SCHACTER; WAGNER; BUCKNER, 2000).

3.2 POTENCIALIDADES E LIMITAÇÕES DA MEMÓRIA AUTOBIOGRÁFICA: ALGUMAS REFLEXÕES

Uma importante contribuição teórica de Tulving está na identificação de que no momento de lembrar o contexto tem um papel importante na combinação do que está armazenado com as atividades cognitivas ocorrentes no momento da recuperação. Este é um posicionamento diferenciado nos estudos da memória da Psicologia Cognitiva, que predominantemente estão inseridos na busca por compreensão do desempenho de aprendizagem.

Essa observação coaduna com o campo argumentativo apresentado pelo aludido teórico, ao tecer críticas à metáfora de armazenamento no estudo da memória, bem como à tendência de conceber a esta apenas como um traço que a pessoa acessa quando necessário. Para Tulving, há atualização contextual do que é lembrado, a qual possivelmente modifica as lembranças no momento de resgatá-las. Contudo, apesar do seu esforço reflexivo de crítica ao uso da metáfora de armazenamento no estudo da memória, a linguagem que Tulving utiliza, em suas

elaborações, dá pistas uma dificuldade de rompimento com as construções clássicas na apreensão do aludido fenômeno na Psicologia. Essa observação encontra respaldo na postura elementarista de dividir a memória em fenômenos menores que gerou um sistema taxonômico da memória. Nesse cenário se tem uma compreensão de que a partir do entendimento e integração das manifestações dos componentes dessas unidades, é possível a construção de teorias amplas da memória.

Em Tulving é possível se conhecer uma iniciativa louvável de sistematização dos estudos da memória focalizada na experiência de lembrar, não apenas no âmbito da aprendizagem. Nele também observo ensaio para uma compreensão flexível, que busca levantar a discussão na inevitável relevância do contexto do ato de lembrar, mas na prática metodológica e de formulação teórica ainda se assenta em epistemológicas que coadunam com perspectivas elementaristas, que fortalecem enfoques internalistas (prioritariamente “dentro da cabeça”) e dicotômicos dos processos psicológicos.

As aludidas construções teóricas são problemáticas para uma tecitura sistêmica e holística da vida mental humana, que busque dar conta da complexidade em que esta se mostra. Elas vêm ganhando novas roupagens na biologização dos processos psicológicos e na noção de processamento de informação computacional, numa tendência a apresentar uma caracterização estanque da memória, reverberando a concepção de traço, descontextualizada do significado, o que se mostra ser contrastante com o seu caráter altamente variável.

Conforme apontado por Wagoner (2012), por um lado, as metáforas têm a função de revelar algo sobre o fenômeno científico e pode levar a algum uso prático. No caso das metáforas de armazenamento da memória é clássica a sua contribuição, por exemplo, para o aprimoramento de métodos de aprendizagem mecânica nas escolas. Por outro lado, cada metáfora também esconde algo. No caso das metáforas de armazenamento há a limitação de expressar as dimensões temporal, cultural e contextual, o que é deveras desvantajoso para o avanço científico quanto à natureza construtiva dos objetos científicos.

Nesse cenário, o reconhecimento da dimensão mutável da memória por Tulving (1972) parece se dispersar em escolhas teórico-metodológicas, que na maioria das vezes reforçam problemas teóricos clássicos da subjetividade para a Psicologia. Consequentemente, há uma inibição do aprofundamento teórico que elabore a integração do ambiente cultural no processo de lembrar experiências passadas, enquanto se promove o recorrente estabelecimento da metáfora de armazenamento dos estudos posteriores da memória autobiográfica que o próprio autor fez o esforço de questionar.

Trata-se de uma arena discursiva que embora se reconheça a vivacidade flexível da memória, a linguagem recorrentemente utilizada para descrevê-la leva a caminhos metodológicos que terminam enfatizando a sua rigidez e desconexão com outros processos mentais culturalmente constituídos e situados. Os comentários que aqui faço coadunam com observações tecidas por Bartlett (1932) acerca dos estudos da memória a ele contemporâneos, no início do século XX.

O aludido teórico advertiu sobre a impossibilidade de compreender um processo mental de alto nível de complexidade, focalizando-se apenas nele, como se fosse possível isolá-lo dos demais processos do funcionamento mental. Nos estudos experimentais, nos moldes clássicos da Psicologia, é comum a persistência na ideia de memória como uma faculdade, estudando-a sem ir além dos seus limites. Como comentado por Bartlett (1932, p. 187):

Nós pegamos um processo como reconhecimento, ou memória, e desenhamos um linha ao redor dele para dizer que, por exemplo, há reconhecimento quando, um objeto sendo reapresentado, nós sentimos ou julgamos ou conhecemos por alguma discriminável peculiaridade dos processos que ocorrem dentro da fronteira que desenhamos. Isso, como todos os meus estudos tendenciosamente mostram, é um procedimento totalmente ilegítimo.

A ideia de processo mental como faculdade alimenta construções teóricas e metodológicas simplistas do psiquismo. Não se pode dizer que alguém lembra porque tem uma faculdade específica para fazê-lo. Bartlett (1932) parte do princípio de que processos como perceber, lembrar, reconhecer são funções psicológicas que compõem um processo mais amplo de cognição significativa da realidade.

Concebo que o reconhecimento de Tulving quanto às atualizações dos conhecimentos prévios com os processos cognitivos, ocorrentes no momento da emergência das memórias sobre aqueles, mostra-se como uma abertura para a construção de uma perspectiva de memória autobiográfica que dê notoriedade ao caráter sistêmico da vida mental, como apontado para Bartlett (1932). Inclusive, abre portas para inclusão da subjetividade na compreensão dos processos mnemônicos.

Porém, os próprios pressupostos teórico em que o referido construto é assentado na Psicologia Cognitiva Experimental denotam furos nos aludidos projetos. Os objetos científicos se constituem no campo da ciência conforme as metáforas utilizadas para descrevê-los, por isso a importância da escolha de modos de refleti-los com o uso de metáforas vivas.

De acordo com Wagoner (2012), a alternativa de metáfora temporal de memória como “construção”, posposta por Bartlett (1932) à concepção de armazenamento, lança luz sobre a

sua natureza contextualizada, culturalmente inclusiva, semiótica, relacional e criativa, que vem sendo desenvolvida com a ajuda de vários pensadores da Psicologia. Por essa via, Brown e Reavey (2015) se interessaram por explorar como o passado flui no presente e é formado pelas múltiplas relações com elementos humanos e não humanos nas experiências cotidianas. Recorreram mais especificamente àqueles passados dolorosos, que são difíceis de lembrar, que incomodam afetivamente a forma das pessoas se perceberem no mundo, e, portanto, aqueles têm grande potência de transformação do *self*. A essas memórias eles deram o nome de memórias vitais, ponto que abordarei no próximo tópico.

3.3 MEMÓRIAS VITAIS PARA ABORDAR MEMÓRIAS DE PERDAS DE ENTES QUERIDOS

Brown e Reavey (2015), reconhecendo a importância do Outro no processo de lembrar na vida cotidiana, aspecto já abordado outrora por diversos autores – como Frederick Bartlett, Maurice Halbwachs, Henri Bergson, entre outros – propõem-se a analisar diferentes modos pelos quais a memória emerge através das relações com outros, tanto em termos afetivos, contextual, no decorrer do fluxo da experiência. Para isso eles olham para uma forma particular de lembrar, que chamam de memórias vitais, as quais se referem àquelas que são fundamentais ao senso de quem as pessoas são ou se veem.

As memórias vitais se tratam de memórias difíceis, irreversíveis que criam profundas marcas existenciais no fluxo das experiências humanas. Nem sempre as memórias de passados difíceis têm enredo, personagens claros ou atribuições avaliativas estáveis. Podem, inclusive, ser muito confusas, inconstantes e mutáveis nas ocasiões que são lembradas. Tais memórias são constantemente reconstruídas no cruzamento de múltiplas narrativas socioculturais, que também ressoam e rompem umas às outras de várias formas. Aquelas são recuperadas, compartilhadas e contestadas por razões diversas e em contextos diferentes.

Desse modo, aqueles autores olham para diferentes modos pelos quais as pessoas moldam e são moldadas pelo seu passado, pois esse nunca deixa de participar do presente de alguma maneira. Para explorar melhor essa ideia, Brown e Reavey (2015) aproximam-se de um olhar sociocultural para as memórias autobiográficas, argumentando que o diferencial da noção das memórias vitais está na compreensão de que essas últimas – embora sejam um tipo específico de memórias autobiográficas – têm uma intensidade e vivacidade afetiva significativa e se referem a questões de interesse de longo prazo, funcionando como pontos de apoio em passados pessoais embutidos em contextos sociais, afetivos, espaciais e materiais, não

apenas “dentro da cabeça”. Os conteúdos que tendem a ser lembrados são os que têm significado para as pessoas, enquanto seres sociais.

Para Brown e Reavey (2015) para se analisar como a memória se estende para o mundo, para “além do crânio”, é necessário considerar a relação entre a configuração local (o que e onde está agora) e o modo mais global pelo qual as pessoas pensam sobre si mesmas, enquanto lembram do passado. Eles assim assumem uma abordagem estendida da memória em atividades que ocorrem relações tempo-espaco particulares, além de ações interdependentes de pessoas, coisas, mentes e corpos. Na vida das pessoas, os cenários “marcam” e “permitem” possibilidades de ações passadas, presentes e futuras, num processo gerido pelo afeto.

Por meio de um trabalho, que envolveu o processo de rememoração de diferentes pessoas comuns acerca de eventos que são angustiantes ou difíceis de administrar no presente, os aludidos autores buscaram compreender práticas e estratégias que as pessoas desenvolveram e adotaram para rememorem memórias vitais. Não estiveram preocupados em identificar a precisão ou erro das memórias que estavam sendo reconstruídas. O seu enfoque foi a exploração das questões éticas e afetivas difíceis que surgem no esforço por gerenciar e lidar com significados de experiências passadas, principalmente quando essas têm relevância na vida social.

A partir do estudo de diferentes situações sociais do cotidiano, Brown e Reavey (2015) destacam três aspectos importantes na busca por caracterizar o processo de lembrar as memórias vitais. O primeiro se trata “fluxo da experiência”. Em estudo com pais adotivos foi identificado que para significar o passado e realizar um futuro é necessário engajar-se em um trabalho imaginativo, inventando imagens que ampliassem e traduzissem as lacunas no passado ou a turbulência a jusante. Trata-se de uma reestruturação engenhosa do espaço de vida, num fluxo, que de algum modo aconteceu com todos os outros contextos analisados no referido trabalho. Pensar a experiência por esse caminho sugere que o passado nunca acabou, nem terminou em nenhum sentido direto.

Mesmo quando as pessoas optam por não enfrentar o passado o fluxo da experiência continua a conectá-las ao que aconteceu antes em diferentes situações. As coisas que acontecem, muitas vezes de modo inevitável, gira o encaminhamento do fluxo para certas direções, que se estruturam com forças sociais e históricas, bem como biológicas. Nesse caminho as pessoas vão construindo, muitas vezes com esforço e inventividade, as suas estratégias de enfrentamento, visando adaptação.

O segundo aspecto abordado sobre o processo de lembrar memórias vitais refere-se ao ponto de que não há um verdadeiro “dentro” e “fora”. Quando uma memória autobiográfica é

lembrada não é tão simples afirmar o que é completamente pessoal e o que é da participação de outros, tanto no que se refere ao evento em si e ao significado do mesmo. Conforme os autores, não é viável no processo mnemônico dividir o pessoal do público, o indivíduo do ambiente.

A experiência é construída no engajamento que as pessoas mantêm com as outras e com as superfícies materiais do mundo e ela segue se expandindo através da rememoração, que permite o aumento das formas que a pessoa é afetada relacionalmente e posta em prática. Lembrar desestabiliza o presente através da abertura de planos de ação que se comprimem no presente mediante o esforço para resolver demandas atuais.

A compreensão que lembrar depende de como as pessoas são inseridas relacionalmente em um determinado cenário implica dizer que a rememoração se dá por meio de arranjos específicos de pessoas e materiais, que juntos constituem relações temporais e espaciais particulares. Nesse sentido, os objetos não apenas pistas para incentivar processos cognitivos, mas são um dos meios relacionais, como mediadores, pelos quais o passado pode ser dobrado no presente. O deslocamento de objetos do passado traz com eles uma teia de relacionamentos.

No processo de lembrar experiências passadas, as pessoas não apenas pensam sobre elas, mas também somos por elas tocados afetivamente. As relações que as pessoas estabelecem as atraem para sentimentos sobre pessoas e eventos passados que podem ser ambíguos e desafiadores. O afeto tende ao indeterminado, eles tem um caráter de envolvimento antecipatório na experiência humana. Estende-se e expande o senso do que as pessoas podem fazer face uma demanda.

Diante disso, faz sentido preocupar-se com o como as pessoas se envolvem com múltiplas versões cruzadas do seu passado em função do seu envolvimento com diferentes contextos e práticas, com padrões e técnicas divergentes para estabelecer questões de precisão, verdade e ética, mais do que se voltar para o nível de precisão uma descrição de lembranças.

Como destacam Brown e Reavey (2015), muito do que somos, em termos psicológicos, é o resultado emergente das relações com as quais nos engajamos e isso sobrevém a quaisquer qualidades cognitivas. O horizonte ético, que é a base sobre a qual fazemos julgamentos contingentes sobre o que lembrar e o que esquecer, tende a ser fundado no que coletivamente pode transformar e desdobrar nossas vidas, em qualquer direção que possa levar.

Essa perspectiva é interessante para se pensar como memórias de perdas, como as referentes a mortes de familiares ou entes queridos – que podem ser avassaladoras para o modo das pessoas estarem seguindo o fluxo de experiência na vida, gerando importante desorganização no modo de se perspectivarem no mundo – são reconstruídas e afetivamente gerenciadas no decorrer do tempo em busca de uma reorganização existencial do ser, através

de experiências mediadas por músicas. Essa dinâmica nos convida a uma reflexão mais cuidadosa sobre como se dá a relação entre memória e afeto no plano da construção de significados, a qual, com base nos fundamentos da Psicologia Cultural de dinâmica Semiótica, medeia e é mediada pelas relações eu-outros-mundo e recursos semióticos (signos) (VALSINER, 2019).

4 INTERFACE ENTRE REMEMORAÇÃO E AFETO COMO PROCESSO SEMIÓTICO: UMA PROPOSTA TEÓRICA A PARTIR DE BARTLETT E VALSINER

Embora a memória seja um dos objetos de estudo mais clássicos da Psicologia Cognitiva, por muito tempo a investigação científica da sua relação com a afetividade esteve prejudicada. As questões do estudo científico da relação entre memória e afeto retoma o panorama da discussão quanto à relação entre cognição e afeto, a qual já foi brevemente abordada no capítulo anterior.

Os pensamentos filosóficos dualistas que situaram emoção e cognição em polos opostos deslegitimaram aquela temática como objeto das ciências da mente por muitos anos (DAMÁSIO, 1996). Esse cenário tem mudado com o surgimento de outros paradigmas que defendem concepções mais integralistas de emoção e cognição como domínios complementares (DALGLEISH, 2004), conforme as propostas pelas perspectivas construtivistas.

Como herança desse histórico, é apontado por Philippot e Schaefer (2001) que a memória recebeu pouca ênfase na história das teorias da emoção. Já no campo das teorias da memória as emoções têm cada vez ganho mais espaço, mas ainda há uma tendência a ser perspectivada de forma fragmentada. Autores as posicionam com frequência como variável ou fator interno ao indivíduo, que interfere ou não no processo de lembrar (STORANDT, GRANT, GORDON, 1978; CHARLES, MATHER, CARSTENSEN, 2003; GABRIELSSON; 2002; GREENE; BAHRI; SOTO, 2010; PROVERBIO; NASI; ARCARI; BENEDETTO; GUARDAMAGNA; GAZZOLA; ZANI, 2015; BAIRD, et al., 2018), predominando, assim, uma relação causal linear.

Alguns pesquisadores destacam que há consenso sobre o fato de memórias de experimentações afetivas passadas modularem emoções nas situações do presente (CUTHBERT; VRANA; BRADLEY, 1991). Todavia, há outros que pontuam ainda não ser claro o papel da memória no impulsionamento e regulação emocional (PHILIPPOT; SCHAEFER, 2001).

Este capítulo objetiva tecer sobre o posicionamento adotado na presente tese de doutorado acerca da relação entre memória e afeto, buscando dar uma contribuição para área com uma perspectiva dialógica e cultural. Para tanto, realizo, primeiro, um levantamento dos principais modelos psicológicos que objetivaram tecer proposições acerca do fenômeno memória-afeto, para uma melhor compreensão crítica do panorama teórico apresentado na literatura sobre a temática. Destaco algumas limitações neles encontradas para o estudo de alguns fenômenos.

Na sequência, proponho uma extensão teórica das contribuições de Frederic Bartlett sobre memória construtiva. Para isso, situo o contexto teórico em que esse autor elaborou suas proposições sobre o assunto, realizando contrapontos com o trabalho clássico de Ebbinghaus. Posteriormente, teço sobre alguns conceitos fundamentais da teoria da rememoração de Bartlett (1932) para, por fim, tecer um olhar sobre a relação memória-afeto. Elaboro esse ponto em articulação com contribuições teóricas de Valsiner (2006, 2012) a respeito da mediação semiótica dos afetos no processo de construção de significados.

4.1 MEMÓRIA E EMOÇÃO: ALGUNS MODELOS PSICOLÓGICOS

Segundo Philippot e Schaefer (2001), a primeira pesquisadora a mencionar explicitamente a memória em seu modelo de emoção foi Magda B. Arnold. Ela defendeu, em crítica a teorias anteriores (CANNON, 1927; JAMES, 1884), que a ativação emocional não segue uma lógica meramente mecânica de estímulo-resposta, pois a experiência emocional precisa da memória como base avaliativa (ARNOLD, 1970b). Isto é, tudo o que é experimentado desperta as lembranças não apenas referentes a situações semelhantes experimentadas no passado, mas também de afetos correspondentes.

Conforme Arnold (1970a, p. 174), ao interpretarmos uma experiência: “nós nos lembramos do que aconteceu conosco no passado, como isso nos afetou e o que fizemos sobre isso. Então, imaginamos como isso nos afetará dessa vez e estimamos se será prejudicial”. Nesse amálgama de memórias, expectativas e informações provenientes da experiência corpórea atual é construída uma avaliação preliminar de “ruim” ou “bom”, que direciona o sujeito para perto ou para longe do objeto avaliado. Assim, nessa perspectiva é dado papel central à memória emocional na atribuição automática e implícita do significado emocional de uma experiência.

Mais tarde, Mandler (1980; 1984) também desenvolveu ideias semelhantes, integrando a memória como elemento relevante. Nessa segunda concepção, a emoção é desencadeada quando a pessoa se depara com uma ruptura na organização do pensamento e do comportamento em curso. Trata-se de uma situação que desencadeia atividade do sistema nervoso autônomo, o qual é visto como uma estrutura que alerta o organismo quanto aos eventos importantes no ambiente, principalmente aqueles em as ações adaptativas desenvolvidas e bem organizadas falham ou não podem ser concluídas.

A emoção, nesse contexto, surge com uma avaliação, em paralelo, sobre a situação e sobre a possível causa da excitação. O material com o qual a pessoa conta para desenvolver

esse esforço avaliativo é a rede complexa de experiências passadas, sistemas de crenças e expectativas. Desse modo, a análise avaliativa é significativa e se refere não apenas à ação, mas também às idiossincrasias representativas do sujeito e memórias. É então estabelecida uma relação importante entre a fisiologia e o significado, face à resposta fisiológica que destaca os eventos interrompidos, marcando-os na memória como acompanhados pela atividade, os quais posteriormente funcionaram como gatilhos.

Todavia, nem Arnold, nem Mandler teorizaram sobre os processos de memória envolvidos no esforço avaliativo emocional das experiências, para além de demonstrarem que memórias autobiográficas de situações semelhantes estiveram presentes e dando sentido à experiência atual. O início da década de 80, do século passado, ainda foi marcado por escassos investimentos acerca das especificidades dos processos de memória que podem ser instrumentais nos fenômenos emocionais. Segundo Philippot e Schaefer (2001), fazia-se predominante a intuição de que as memórias de experiências passadas funcionavam como “banco de dados” para a avaliação das situações emocionais em curso, contudo, não foram submetidas pesquisas empíricas que pudessem demonstrá-la.

Alguns modelos psicológicos interessados por compreender a estrutura da memória emocional foram construídos, seguindo a evolução dos modelos gerais de memória na Psicologia Cognitiva. Um deles foi o modelo de rede semântica associativa de Bower (1981). Nesse modelo a memória é constituída por um conjunto de nós conectados de forma associativa. Os nós seriam conceitos ou eventos que se vinculam por associações específicas formando proposições. Assim, uma situação é lembrada quando a proposição ou conjunto de proposições que o constituem são ativadas.

Nessa concepção, cada emoção básica é representada por um nó na rede de memória. No caso das emoções mais complexas, há uma ativação simultânea de vários nós de emoções básicas. Para Bower (1981), quando um nó de emoção é ativado os nós conectados também o são. Por exemplo, face à ativação do nó da raiva, os nós correspondentes à pressão sanguínea elevada, punhos cerrados, entre outros são ativados, conforme a representação proposicional dos eventos durante os quais a emoção foi experimentada anteriormente. Trata-se de um modelo que busca explicar como a emoção é representada e como os eventos emocionais são armazenados na memória.

Um outro modelo psicológico focado na relação entre memória e emoção, que se destaca é o modelo de bioinformação de Lang. Trata-se de uma elaboração que apresenta semelhanças com a construção de Bower. A sua estrutura geral também está baseada numa rede semântica associativa. Ao invés de nós, Lang (1979; 1984) enfatiza redes semânticas que unem diferentes

tipos de proposições: estímulo (define características do estímulo eliciador da emoção, tal como evento, contexto ou situação), resposta (são todas as reações desencadeadas a partir do contato com os eliciadores da emoção – envolvendo códigos semânticos e somatomotor) e significado (atribuição de implicações dos elementos da representação emocional para o indivíduo). Nessa concepção, a emoção é mera ativação de tais estruturas semânticas associativas da memória.

Um terceiro modelo foi configurado, sendo chamado de modelo de processamento hierárquico de Leventhal. Como um complemento à ideia de Lang, o postulado central de Leventhal (1984) é que as emoções do adulto são reações comportamentais complexas e processos cognitivos organizados hierarquicamente em três níveis de abstração: sensorio-motor, esquemático e conceitual. O primeiro nível (sensorio-motor) é o processador básico de comportamento emocional, no qual estão inclusos programas de expressão motora que são ativados de forma involuntária.

No nível esquemático estão inclusas as representações dos vários componentes emocionais durante as situações episódicas, combinando sentimentos, reações expressivas e respostas viscerais. Ele corresponde às memórias de reações emocionais condicionadas (LEVENTHAL; MOSBACH, 1983). O nível de processamento conceitual, por sua vez, se constitui por dois componentes: um armazena informações de experiências passadas e o outro gera realização voluntária dos atos emocionais. As memórias conceituais são formadas quando as pessoas são capazes de refletir e comunicar sobre a sua experiência emocional, tratando-se, portanto, de um nível de processamento mais abstrato (LEVENTHAL, 1984a).

Um quarto modelo, denominado de Subsistemas Cognitivos Integrados, concebe a cognição como rede de subsistemas, sendo cada um especializado no processamento de um determinado tipo de informação: subsistemas que processam as informações sensoriais e o estado do corpo, subsistema que identifica os objetos processados pelo sistema sub-sensorial, subsistema que organiza o comportamento voluntário, subsistema proposição e subsistema implicacional. Nessa arquitetura, os processos emocionais podem ser organizados por representações esquemáticas constituídas pela abstração de eventos emocionais semelhantes vivenciados pela pessoa em sua história de vida, integrando aspectos perceptivos, semânticos e sensoriais.

Como é possível observar, todos esses modelos compartilham uma explicação cognitiva comum de emoção como propriedade emergente da ativação de processos de memória. Uma limitação que é apontada na literatura sobre esses modelos é o seu caráter geral e abstrato, sendo difíceis de testagem empírica. De fato, foram raros os estudos empíricos voltados para tais elaborações. Outra questão levantada por alguns autores é a desconsideração do possível papel

das memórias autobiográficas (que se referem a experiências passadas pessoais e apresentam teor estruturante para o eu) nos processos emocionais.

Observo que nas construções teóricas abordadas predominam perspectivas fragmentadas dos processos na relação entre memória e afeto, sendo este na maioria das vezes circunscrito em termos de “emoção”. Esta trata de categorias pontuais da vida afetiva humana mais ampla e complexa, o que termina por limitar o olhar para o fenômeno da afetividade no processo de lembrar. Além disso, não apresentam elaborações sobre a natureza necessariamente relacional da mente humana. Assim, terminam por cativar perspectivas que não acolhem evidências dos dinamismos dos processos de afetividade e memória enquanto parte da construção de significado envolvida nas experiências humanas.

Na busca por compreensão do esforço das pessoas ressignificarem seus mundos face à perda de um ente querido por morte, é necessário um olhar que preze pelo processo dinâmico que se desencadeia na relação memória-afeto. Assim, opto aqui pela construção de um estudo que remonta à concepção de memória reconstrutiva (BARTLETT, 1932), pois ela se mostra como caminho promissor para interpretação de processos semióticos e dialógicos presentes na reformulação de memórias do outro falecido, enquanto acontece transformação dos vínculos pós-morte.

4.2 DO ARMAZENAMENTO À RECONSTRUÇÃO DE MEMÓRIAS: ALGUNS ASPECTOS HISTÓRICOS GERAIS

O modo que os pesquisadores da Psicologia Cognitiva abordam a memória é influenciado por especulações conceituais filosóficas que remontam aos tempos da Grécia Antiga. Filósofos como Platão e Aristóteles teceram elaborações sobre o funcionamento mnemônico humano, utilizando-se de metáforas. A mais conhecida comporta a compreensão da memória como local de inscrição e retenção, semelhante a um bloco de cera, no qual histórias eram nele registradas mediante incisões com uma espécie de lâmina já há vários séculos (WAGONER, 2011; SILVA, 2018). O bloco de cera não é tão fluido como a água que não se pode reter, nem tão duro quanto o ferro que não é possível marcar. O que fica impresso na cera é a lembrança e o conhecimento retidos, enquanto o que se apaga é esquecido ou ignorado (PLATÃO, trad. 2001).

Segundo Draaisma (2005), o uso de metáforas é caminho recorrentemente utilizado, até a contemporaneidade, para lidar com a complexidade da memória, buscando por lidar com os seus dinamismos: “Desde as placas de cera de Platão aos computadores da nossa era, a

linguagem relativa à memória se expressa por intermédio das metáforas” (p. 22). Segundo o autor supracitado, a memória descrita como lugar já recorreu, historicamente, a diversas metáforas espaciais no campo científico, como espaços de armazenagem (para dados: arquivos de informática e bibliotecas; para bens: adegas e armazéns; para animais: pombos e aviários), paisagens (cavernas, grutas, minas), prédios (palácios, labirintos, mosteiros), partes do corpo (barriga, ventre, coração, estômago). As metáforas espaciais da memória foram adquirindo novas roupagens com o passar do tempo, a depender da ênfase dada, que dialoga também com questões culturais e sociais, além das preocupações e formação dos seus criadores.

Tradicionalmente, no campo científico, a memória está situada no rol das funções mentais constituintes da cognição humana (STEREMBERG, 2009), no qual claramente repercute a metáfora espacial. Em perspectiva deveras válida atualmente na Psicologia e na Psiquiatria, Dalgalarrondo (2008) afirma que a memória, enquanto processo cognitivo, é atividade altamente diferenciada do sistema nervoso que permite à pessoa a capacidade de registrar ou codificar (dados sensoriais são transformados em uma forma de representações mentais), manter ou conservar (as informações codificadas são retidas) e evocar (há o uso ou recuperação das lembranças armazenadas) as experiências, fatos e informações aprendidas no passado.

Nessa concepção, é considerada a possibilidade de acesso acurado das lembranças, face a um bom armazenamento de informações na fase de conservação das informações fielmente codificadas, assim como a depender de interferências internas ou externas ao sujeito no momento de lembrar. Esse modelo de memória foi construído, sobretudo, a partir de inúmeros estudos componentes de uma tradição da Psicologia Experimental iniciada com Ebbinghaus (1885).

O referido autor propagou no âmbito científico a ideia de memória como local de inscrição, utilizando-se de um experimento de memorização realizado consigo mesmo através de listas de sílabas sem sentido, para investigar quanto tempo demorava o aprendizado do referido material. Por essa via, Ebbinghaus (1885) encontrou a construção de: uma curva de recordação ao longo do tempo com a repetição das recordações; da ocorrência de recordação em função da posição, sendo o início e o final da lista mais facilmente recordados; de uma curva de aprendizagem em que quanto mais dias de treinamento com a repetição mnemônica das sílabas menor era o tempo que demorava para lembrar da lista.

Trata-se de uma perspectiva teórica que se circunscreve sob o paradigma da teoria do traço, na qual se tem a ideia de memória como um local onde as informações são armazenadas ou gravadas, as quais podem ser recuperadas de forma “pura” sempre que quiser. A afetividade

é tomada nesse cenário em segundo plano, como variável, como interferência que contribui ou atrapalha, e não como processo necessariamente intrínseco ao lembrar. O uso de palavras sem sentido circunscreve esse posicionamento de Ebbinghaus (1885) como tentativa de captar a cognição de modo isolado, além de uma ênfase na memória como uma faculdade mental, enquanto uma qualidade interna da pessoa (WAGONER, 2013).

Contemporaneamente às elaborações do referido autor, Bartlett (1932), com postura crítica à teoria do traço que concebe a memória como uma faculdade mental isolada, faz o esforço de posicionar seu olhar para a totalidade do organismo envolvido, ativamente, com o seu ambiente. Conforme afirmado por Rosa (1996), a carreira de pesquisador de Bartlett foi moldada pela utilização de métodos psicológicos com vistas a lidar com questões antropológicas referentes à convencionalização de materiais culturais, quando o sujeito transforma objetos estranhos em familiares à medida que deles se apropriam, modificam e se adaptam.

Nessa concepção, como afirmado por Wagoner (2013), a mente, mais que algo interno ao indivíduo, é perspectivada também para “fora da cabeça”, ou seja, situada nas transações em curso da pessoa com o contexto em que se insere. Lembrar se mostra como atividade situada que reúne múltiplos e diferentes processos. Portanto, mente e memória, assim como memória e afetividade, não são vistas como entidades separadas, mas como conjunto de processos que contribuem para adaptação do ser ao que surge no ambiente.

O trabalho de Bartlett (1932) em alguma medida acompanhou a linha de pensamento de tantos outros, que se desenvolveram, na sua época, em uma perspectiva funcionalista, como Dewey, Mead, Vigostski, Baldwin, etc. Esses autores estavam em movimento reagente à tendência de separar a mente dicotomicamente em relação ao mundo, numa descrição simplista em termos de conteúdos internos.

Eles tinham o interesse nas condições sob as quais determinada resposta psicológica ou comportamental ocorre, mais do que na resposta em si. Há, portanto, a rejeição às abordagens que focalizam as reações apenas em um caráter determinista de algum estímulo externo e artificialmente separada do contexto mais amplo de ação.

Por essa via, a questão de capacidade ou precisão da memória fica atrelada à questão de como a lembrança contribui para a atuação funcional da pessoa no ambiente em que se insere. Como afirmado por Bartlett (1932, p. 16):

Chamada “literal” ou precisa, a recordação é uma construção artificial da poltrona, ou do laboratório. Mesmo se pudesse ser garantido, na grande maioria dos casos seria biologicamente prejudicial. A vida é um jogo contínuo de adaptação entre mudanças

de resposta e ambiente variado. Apenas em alguns casos – e principalmente na produção de uma civilização cuidadosamente protegida – poderia a retenção inalterada dos efeitos da experiência ser tudo menos um obstáculo.

Nos últimos 50 anos, a noção de que a memória humana é maleável tem se difundido significativamente na Psicologia Cognitiva. É observado, todavia, que a aludida maleabilidade continua sendo frequentemente explicada pela metáfora de armazenamento de informações através das ideias de acurácia e distorção. Essas seriam consequências de interferências de fatores externos (como os elementos socioculturais) e internos (como os afetos), os quais podem mudar o curso de funcionamento do processo de lembrar, bem como acarretar alterações significativas e duradouras do conteúdo lembrado sem que a pessoa que lembra necessariamente perceba tais mudanças, como é o caso das chamadas falsas memórias (STEIN, 2010; LOFTUS, 1979).

Nessa concepção se acredita, normalmente, que os fatores internos ou externos, ao interferirem no processo de lembrar, podem implicar alterações nos conteúdos mnemônicos. Como exemplo, no caso da emoção como fator interno implicado na memória é comum considerá-la em termos de ativação e de valências negativas (desagradável), positiva (agradável) e neutra (indiferente), nas quais aquela pode atuar, respectivamente, atrapalhando/distorcendo, melhorando com maior acurácia e não interferindo na evocação de lembranças. Parece ser estabelecida, portanto, uma relação causal entre o processamento da memória e a emoção.

No construtivismo há a pressuposição de que é impossível o conhecimento direto da realidade, pois a pessoa só consegue acessar a sua experiência da realidade e de forma mediada (DURAN, 2004). Nesse sentido, o critério de validação do conhecimento muda do enfoque na busca por correspondências representativas da realidade, como cópias do mundo real, para uma validação pautada na “consistência interna, intersubjetivamente compartilhável e que torna viável o alcance de resultados almejados por aquele que visa o conhecimento” (GUIMARÃES, 2017, p. 43). Assim, é deslocado o enfoque na identificação de memórias verdadeiras e memórias falsas ou distorcidas.

Se essas classificações de memórias (verdadeiras, falsas ou distorcidas) não encontram lugar de relevância na concepção de memória como construção, nesta também é restrito o espaço para a metáfora de local de armazenamento. Sai de cena a ênfase na compreensão de que a pessoa guarda memórias em um departamento na mente e as resgata sempre que necessário de forma acurada ou distorcida, vívida ou fraca, por interferência de fatores outros.

Na suposição de uma circunscrição sistêmica da memória, essa nunca existe de forma pura, isolada como uma entidade ou faculdade mental.

4.3 TEORIA DA REMEMORAÇÃO: BARTLETT E ALÉM

Para Bartlett (1932), na tentativa de remoção completa do significado dos estímulos na atividade de lembrar, tal como Ebbinghaus (1885) fez, são criadas condições totalmente artificiais com pouco potencial de generalização para a vida cotidiana, além de negligenciar a imaginação e a emoção. Desse modo, aquele teórico construiu o seu programa de pesquisa experimental em torno da tese de que o processo de lembrar ser um “esforço para significação”.

Em suma, essa abordagem da memória elaborada inicialmente por Bartlett (1932) na Psicologia e desenvolvida posteriormente por outros autores se assenta em várias suposições sobre a mente, dentre as quais é possível citar quatro, conforme Wagoner (2012). Primeiro, há o reconhecimento das múltiplas bases da cognição, nas quais estão o social, o psicológico e o funcionamento biológico (SAITO, 2000) em uma composição integrada da mente.

Segundo, a mente é compreendida como um processo ativo, o que levou a Bartlett (1932) a optar pelo uso de gerúndios de verbos mentais, como por exemplo “*relembrança*” (“*remembering*”) ao invés de “*memória*” (“*memory*”), para enfatizar processos psicológicos em andamento sobressaindo-se em relação aos aspectos estáticos. O processo ativo mental nessa concepção não se dá como resposta mecânica às entradas sensoriais dos estímulos, como uma máquina, mas envolve um “esforço para significação”, o qual envolve propósitos pessoais no mundo, por meio dos quais o ser humano age.

Terceiro, a mente é vista como uma unidade, numa operação como totalidade, e não como um quantitativo de faculdades separadas. Bartlett acreditava que é infrutífero buscar por distinções nítidas entre perceber, reconhecer, lembrar, imaginar e pensar (EDWARDS; MIDDLETON, 1987). Em sua perspectiva, esses processos se diferenciam em graus e não em tipos. Por fim, quarto, as ações humanas sempre envolvem sentimento e atitude. Por atitude é compreendido o todo do organismo, da forma holística que este sente em suas relações com o ambiente, através das quais partes diferentes entram em foco.

Desse modo, a precisão mnemônica está subordinada a como um organismo usa o seu passado nas transações contemporâneas com o ambiente. As pessoas lembram da essência de um evento com lacunas de alguns detalhes, o que permite o seu uso de forma flexível para lidar com as incertezas e mudanças do fluxo das experiências cotidianas.

Nesse cenário, o conceito de esquema elaborado por Bartlett (1932) se mostra com importante potência heurística nos estudos das memórias de experiências passadas. Ele utiliza o aludido conceito para teorizar e abordar o processo flexível de usar o passado para se adaptar ao ambiente atual e se preparar para o futuro. O autor constrói uma elaboração para esquema no sentido de uma operação “em massa”, “ativa” e “em desenvolvimento”:

Provavelmente seria melhor falar de “padrões ativos em desenvolvimento”; mas a palavra “padrão” também, sendo agora muito ampla e diversamente empregado, tem suas próprias dificuldades; e isso, como “esquema”, sugere uma maior articulação de detalhes do que normalmente encontrada. Acho que provavelmente o termo “cenário organizado” se aproxima mais de perto e claramente da noção necessária. (BARTLETT, 1932, p. 201).

Como pontuado por Wagoner (2013), nos primeiros experimentos de imaginação e percepção, Bartlett destacou que qualquer resposta psicológica envolve o processo de “esforço para significação”, o qual é uma tendência ativa da pessoa a conectar determinado material a um “cenário” ou “esquema”. Trata-se de uma concepção que se aproxima da ideia de intencionalidade de Brentano (1973), segundo o qual os atos mentais funcionam sempre apontando para além de si mesmos – toda ação humana envolve um direcionamento para algo – ou da ideia de Gestalt das relações de figura-fundo.

O termo “configuração”, por sua vez, remete a um contexto autogerado para ação e experiência que se desenvolve com a ocorrência do evento. Bartlett (1932) o usa frequentemente em suas análises da tendência grupal de trabalhar com qualquer elemento estranho com os seus “padrões culturais” (convenções socioculturais), os quais são plásticos na medida que se adaptam e se ajustam ao novo material, ao mesmo tempo que permanecem relativamente estáveis no tempo.

Diante disso, Wagoner (2013) coloca que os padrões culturais estão para o grupo como os esquemas estão para a pessoa. Em ambos os níveis um “cenário organizado” flexível é imposto ao material com o qual a pessoa entra em contato, modificando-o e estabelecendo uma relativa estabilidade, pois dificulta mudanças drásticas adicionais (COLLINS, 2006). O esquema é visto como operando na transação em desenvolvimento entre organismo e ambiente, não se tratando, portanto, de fenômeno puramente cognitivo (representacional).

A concepção de esquema de Bartlett (1932) está concebida em uma metáfora temporal de processos de significação mais amplos – os quais podem ser interpretados como atualização de esquemas mnemônicos. Há uma sequência serial de uma organização indivisível que pode dizer respeito a posturas corporais, ao fluxo ritmado dos números de telefone, por exemplo, em nível

mais baixo de resposta orgânica. Assim como a experiências conectadas por interesse comum, como arte, ciência, literatura, entre outros, em nível superior.

A resposta orgânica é possível por se tornar parte de um conjunto organizado de reações passadas que são ativadas e que se desenvolvem no tempo. Trata-se, portanto, de uma existência dual: ao mesmo tempo que uma ação é gerada do passado de um organismo, articula as demandas da situação atual deste. Por conseguinte, o passado é transportado em massa e flexivelmente adaptável às novas características da situação presente.

Todavia, o conceito de esquema não explica por si mesmo o processo do lembrar, em termos de uma atividade humana emergente. Ele explica como o passado se manifesta na não-reflexão da pessoa afetivamente engajada com o mundo. Para que as lacunas das memórias sejam preenchidas, o organismo precisa se voltar sobre os próprios esquemas e reconstruí-los. Mediante processo autorreflexivo, o organismo rompe seu fluxo contínuo de atividade no mundo, evocando esquemas que não estão presentes numa promoção de ampliação da ação fora do aqui-e-agora, como “objetos de sua reação” no presente (BARTLETT, 1932, p. 202).

4.3.1 O Processo de “voltar-se sobre aos próprios esquemas”

Bartlett (1932) destacou a observação de que os participantes adotaram uma postura autorreflexiva para tentar cobrir lacunas de memória e a esse processo ele chamou de voltar-se sobre os próprios esquemas. Nesse momento é evidenciada a combinação de vários grupos de esquemas através dos momentos que transformações, importações, omissões, mudança na ordem dos eventos e elaborações (com uma forte relação com a cultura dos participantes) foram identificados no material rememorado.

Essas características foram observadas e articuladas na tese teórica de que as pessoas lembram para significar, através de uma série de experimentos conduzida pelo pesquisador a respeito da percepção, imaginação e memória. Em seus experimentos sobre memória foram desenvolvidos três métodos: método da descrição, método da reprodução repetida e método da reprodução em série.

No método de reprodução repetida, objetivo foi identificar as influências que direcionavam a forma da memorização, investigando a natureza progressiva dessas transformações, além de catalogar os tipos de mudanças ocorrentes com o material lembrado pelas pessoas ao longo tempo (BARTLETT, 1932). Tratou-se de um experimento, no qual foram usados diferentes tipos de materiais, textos argumentativos e histórias, sendo o uso do

conto folclórico norte-americano chamado *The War of the Ghost* o procedimento mais conhecido.

Bartlett (1932) forneceu a referida história aos participantes da pesquisa que eram estudantes universitários ingleses. Tal escolha foi justificada por: não se tratar de um material familiar a esses favoreceria a ocorrência de modificações das informações durante a rememoração; ao apresentar alguns trechos desconexos, o conto poderia facilitar a emergência dos processos de memória envolvidos na forma que os estudantes lidariam com tais lacunas para dar um sentido mais amplo à história; por o conto aparentemente despertar imagens visuais vívidas em alguns participantes, seria possível observar como elas influenciaria a rememoração.

A execução do experimento Método da reprodução repetida consistiu nos seguintes procedimentos: 1) Cada participante leu duas vezes o conto “The War of the Ghosts”, em velocidade que lhe era normal; 2). Depois se solicitava que, sem lê-la novamente, eles a reproduzisse sucessivamente, em intervalos que variaram gradualmente de 15 minutos a alguns anos depois em relação ao momento das leituras iniciais. Essas reproduções foram registradas em um papel.

Dentre os resultados relatados pelo autor, mediante a análise de estudos de caso, esteve as observações de que: o conto se tornou consideravelmente curto, sendo recorrentes as omissões; a linguagem utilizada pelos participantes se diferenciou da que consta na história original, mediante a utilização de termos mais contemporâneos à realidade cultural dos participantes; palavras desconhecidas ou pouco familiares foram desconhecidas por termos mais comuns; a construção de imagens visuais facilitaram a rememoração; houve uma tendência a racionalizar a história, na qual o conto sofreu transformações para se tornar mais compreensível ao participante.

Silva (2018) destacou que nos dados de Bartlett (1932) é possível observar como a construção de significados se torna relevante durante a rememoração. Novos significados são construídos emergem quando a racionalização é externalizada para lidar com lacunas de sentido do material para a pessoa que lembra desse. Bartlett (1932) pontua que esse é um processo natural, estão a pessoa normalmente alienada da ocorrência das transformações da história.

No que diz respeito ao Método de reprodução em série está a reprodução de determinado material, em que um participante B utilizou a reprodução de uma participante A, o participante C utilizou da reprodução do B, e assim sucessivamente, como acontece na brincadeira popular do telefone sem fio. Nesse experimento foi utilizado material escrito (o mesmo conto) e um material pictográfico (imagens simples aleatórias).

Assim como ocorrido no experimento descrito anteriormente, Bartlett (1932) identificou omissões, racionalizações, transformações e mudança na ordem dos eventos no decorrer das lembranças. No que se refere ao material pictográfico, algumas características surgiram para além do que foi observado nas reproduções do conto: tendência a transformar elementos desconhecidos em formas convencionais, mais familiares, o que foi analogamente comparado à racionalização identificada no material escrito; ocorrência das transformações das imagens para formas convencionais mediante as recorrentes elaborações, nas quais foram criados e inseridos novos elementos na imagem, não existentes no material anterior; simplificação (a imagem original perde alguns detalhes não convencionais), nomeação (a nomeação das imagens servia de suporte na lembrança, influenciando na simplificação, elaboração e convencionalização, com uma tendência nos participantes em lembrar não a partir da imagem original, mas tomando como ponto de partida as formas convencionais de um “rótulo” atribuído à figura) e persistência de detalhes (enquanto detalhes não convencionais se perderam ao longo das reproduções, os novos detalhes elaborados persistiam até o fim do experimento, não sendo mais reelaborados).

Wagoner (2010) afirma que esses experimentos de Bartlett deram uma grande contribuição teórica e metodológica à Psicologia Experimental. No que se refere ao método, a contribuição está na proposta de análise qualitativa em que se obtém dos participantes uma reprodução completa de narrativas e imagens para que se compreenda o processo de lembrança como um todo.

No que diz respeito à contribuição teórica, foi pontuado o papel do repertório cultural das pessoas no direcionamento do pensamento e, portanto, na construção das lembranças pelo processo de convencionalização. A introdução dessa noção no estudo da memória humana foi uma das principais contribuições de Bartlett (1932). Segundo B. Naiff e L. Naiff (2010) por meio daquele processo na lembrança:

(...) um sistema cultural ou um de seus elementos (um texto, imagem, uma ideia) é transformado quando ele é transferido de um grupo para o outro, até tomar uma forma distinta, estável e aceita pelo grupo receptor em função de seu ajuste às técnicas e convenções estabelecidas desde há muito tempo dentro do grupo. A lembrança vai se adaptando às convenções (usos, costumes, valores, estereótipos) do grupo que as constitui. Como um dos resultados da convencionalização, produzem-se esquecimentos que contribuem para permitir que o recordado seja coerente com os estereótipos e com os valores locais existentes (p. 2010).

Ainda de acordo com B. Naiff e L. Naiff (2010), na perspectiva de Bartlett, existem três processos básicos que participam dessa dinâmica: a assimilação social (os diferentes aspectos do material rememorado são diretamente adotados, se já corresponderem a um elemento cultural do grupo); a simplificação e elaboração (os detalhes são retirados ou muito simplificados da forma central de representação do objetivo); construção social (nele o material é assimilado como um novo elemento cultural e torna-se familiar ao indivíduo pela reconstrução de esquemas, na qual adquire nova forma que lhe permite integrar novos elementos).

De um modo geral, dos estudos de Bartlett (1932) sobre o processo de rememoração, é possível identificar algumas dimensões do processo de “voltar-se sobre os próprios esquemas”:

4.3.1.1 Dimensão relacional da rememoração

A todo momento as pessoas estão compartilhando histórias com outros. O que é lembrado por um agente social, portanto, é profundamente talhado pelo que é compartilhado com outros, sendo as memórias, assim, forjadas por processos sociais – linguagem, rituais, práticas comemorativas etc. Nessa compreensão a memória individual se trata sempre da “memória de um passado intersubjetivo, do tempo passado vivenciado em relação a outras pessoas” (MISZTAL, 2003, p. 6).

Conforme defendido por Middleton e Brown (2006), um diferencial de Bartlett nesse sentido está no reconhecimento da relevância de estudar como a experiência é colocada em palavras e o significado dos símbolos convencionais na atividade consciente de lembrar, considerando a função do discurso conversacional. Bartlett (1932, p. 96) chama atenção para essa dimensão quando aborda sobre a precisão de memória na reprodução:

As ações e reproduções da vida cotidiana acontecem de maneira fluida e são incidentais às nossas principais preocupações. Discutimos com outras pessoas o que vimos, para que elas possam avaliar ou criticar nossas impressões comparando-as com as suas. Geralmente não há um esforço direcionado e laborioso para assegurar a exatidão. Nós entremeamos a interpretação com descrição, intercalamos coisas que não estavam originalmente presentes, transformamos sem esforço e sem consciência disso.

Edwards e Middleton (1987) destacam a importância do discurso na rememoração, a qual, para os autores, não é explicitada por Bartlett (1932) apesar do seu uso em diversos procedimentos de pesquisa. Nesses se fazem presentes vários relatos e citações dos participantes, bem como a conversação entre eles, além deles com o pesquisador, embora o processo discursivo não tenha sido focalizado na análise dos dados.

Fazendo coro a esta compreensão, encontramos os trabalhos posteriores, como os de Middleton e Brown (2005), que destaca a recordação conversacional como aspecto fundamental da conduta humana em ambientes organizados socio culturalmente, além do estudo de Wagoner e Gillespie (2013) que focaliza a influência do discurso na rememoração entre pares de participantes de pesquisa.

Esses últimos autores, a partir de uma replicação adaptada de um dos experimentos de Bartlett, buscaram insights sobre os mediadores socioculturais discursivos que facilitam a reconstrução de memórias. O aludido estudo partiu da compreensão de que a conversa é uma janela para observar os processos cognitivos, sociais e culturais, para identificar os processos subjacentes às transformações das lembranças nas rememorações ao longo do tempo.

Brown e Reavey (2015) destacaram a importância da relação na rememoração, mesmo daquelas mais pessoais, como as chamadas memórias autobiográficas:

Os relacionamentos são fundamentais para as atividades memoriais. Nós não existimos como unidades atomizadas de memória; recordamos com outros, por outros e para outros. Nos lembramos no contexto de relacionamentos com outras pessoas, como coletivos e nos esquecemos ativamente por esses mesmos meios.

Mori (2008;2009;2010) teceu comparativos entre reconstruções de memórias acerca de eventos vividos de modo presencial e através do relato de terceiro. Tratou-se de estudo experimental em que foi simulado interrogatório sobre aquelas formas de experiências. Nesse estudo foi possível observar como na conversação as memórias vão se organizando no decorrer dos encontros, em termos de relatos das movimentações e trocas com o ambiente realizadas pelos participantes nos eventos relatados.

4.3.1.2 Dimensão de mediação semiótica da rememoração

Estudo recente dá uma contribuição direta sobre a dimensão mediada da rememoração, realizando uma extensão dos estudos de Bartlett (1932), buscando abordar os chamados mediadores socioculturais no processo discursivo da rememoração na conversação entre duas pessoas (WAGONER; GILLESPIE, 2014). Nesse sentido, mediador sociocultural diz respeito à forma que os recursos culturais (objetos, discursos, normas, livros, práticas, significados) são utilizados pela cognição nas atividades cotidianas (Vygotsky, 1987), como uma espécie de bengalas em que as pessoas se apoiam para facilitar o processo de lembrar.

Wagoner e Gillespie (2014) destacam que Bartlett (1932) sinaliza a coerência narrativa, o autoquestionamento e a imageria (“*imagery*”) como elementos cruciais no direcionamento da rememoração. Diversos autores depois dele exploraram outros recursos como modelos narrativos (Wertsch, 2002), gestos (McNeill, 1996), repetição (Rubin, 1996), questionamento (Linell, 2009) e deferimento do outro (Edwards & Middleton, 1987). Diante disso, Wagoner e Gillespie (2014) buscaram identificar empiricamente esses mediadores socioculturais replicando o Método de Reprodução Repetida, no qual as pessoas rememoram em intervalos de tempo progressivo um texto (“*War of the Ghost*”, tal como Bartlett) lido duas vezes apenas no primeiro encontro.

Wagoner e Gillespie (2014) destacaram que Bartlett (1932) enfatizou a capacidade humana de se voltar sobre os próprios esquemas e reconstruí-los durante a rememoração na semiose do fluxo de vida, porém ele não explicou como esse processo acontece. Na busca por respostas para essa questão, aqueles chegaram à compreensão de que a atividade de se voltar sobre os próprios esquemas é uma mudança de perspectiva autorreflexiva. Nela as pessoas agem, avaliam os seus próprios atos e os do outro com quem dialoga na rememoração. A autorreflexão no processo de lembrar pode ser indicado por marcadores culturais que medeiam o processo discursivo como “mas”, “porém”, assim como por hesitações, por exemplo, “eu acho”, “talvez” e “não estou certo”.

4.3.1.3 Dimensão de construção de significados da rememoração

Diante disso, Silva (2018) propôs que a externalização é processo que se dá a partir da rememoração facilitada por mediadores socioculturais. O modo pelo qual a pessoa externaliza suas experiências passadas quando diante de um novo desafio pode desencadear a construção de novos significados sobre o conteúdo discursado.

Segundo Silva (2018), na transposição para o mundo externo, ocorrente pela externalização uma nova síntese é criada, a qual está relacionada a como a pessoa rememora elementos do seu ambiente (objetos, eventos, conceitos etc.), internalizados em momento anterior. O referido pesquisador aborda essa proposição a partir de estudo empírico no campo da educação, no qual foi observado o processo de aprendizagem de um conceito científico.

A formulação teórica apresentada por Silva (2018) parte da premissa de que rememoração é processo de construção de significado, pois novos elementos são agregados na medida que os conteúdos são lembrados. Essa ideia já vinha sendo trabalhada por outros

autores, como Bartlett (1932), conforme já abordado, além de Valsiner (2007; 2012) e Wagoner (2011).

Bartlett (1932) coloca a rememoração como processo adaptativo às demandas do presente, sendo ele sempre parte de um processo de significação mais amplo. As pessoas rememoram no esforço de conectarem materiais, com os quais entram em contato, a outros elementos que não se fazem presentes no momento da experiência. Ou seja, uma espécie de associação significativa, que torna possível tornar o desconhecido familiar. O processo de construção de significados, por essa perspectiva está atrelado ao diversos momentos de modificações de memórias durante a rememoração.

Valsiner (2012) destaca que a memória está sempre para o futuro, pois as pessoas retomam lembranças de experiências passadas para lidar com as próximas experiências, direcionando o fluxo da vida em determinada direção. Por isso, mesmo quando se trata de conteúdos mnemônicos claros, a rememoração desses fatos passados não apresenta elementos tal qual como eles foram experimentados. Desse modo, a memória está sempre a reatualizar sentimentos e pensamentos no fluxo da vida, sendo mediadora não apenas entre o passado e o presente, mas também do futuro – o vir-a-ser.

4.3.1.4 Dimensão afetiva da rememoração

Mesmo que este não tenha sido o seu enfoque analítico, Bartlett (1932) mencionou que o processo do lembrar é marcado ativamente por processos afetivos, face à demanda complexa de adaptação funcional de um organismo às exigências das experiências do presente, que acontecem momento a momento. O referido autor, com o propósito de analisar as complexidades da adaptação funcional de um organismo ao seu ambiente, mediante o processo de rememoração, lança mão de quatro conceitos: significância reativa, atitude, imagem e esquema.

A “significância reativa” se trata de um processo em nível pré-consciente, que pode estar presente apenas em configuração puramente fisiológica da experiência, em relação aos elementos com os quais o organismo entra em contato em suas transações com o ambiente. Parece se tratar de uma primeira impactação que pode ser sentida como um desconforto, ou uma sensação boa frente ao material, mas que ainda não é verbalizável, difusa e nem se encontra no campo da consciência. Todavia, Bartlett (1932) também aborda a significância reativa como abrangente do momento preliminar em que a pessoa, ou organismo, torna-se imediatamente consciente do material. Nesse caso, o lidar reativo é significativo.

A aludida experimentação inicial prepara o palco para a organização do material sentido em configurações específicas, de modo que qualquer detalhe em um cenário conduz a algum outro detalhe. Na preparação desse palco está a configuração de um outro nível de organização afetiva, que Bartlett (1932) chama de “atitude”. Esta é arena em que a pessoa é capaz de fazer formulações verbais afetivas, mesmo que vagas e pouco diferenciadas endereçadas ao material sentido.

Em grande parte, trata-se de uma questão de sentimento. Essas formulações situam-se no campo da linguagem verbal e são externalizadas como impressões gerais do todo, possuindo função fundamental de direcionar a base, estrutura ou configuração dos conteúdos específicos. Para o autor, sem essa dinâmica as memórias não poderiam ser lembradas de forma persistente.

Diante disso, é importante destacar que, em detrimento da compreensão de “atitude”, largamente difundida na Psicologia contemporânea, como avaliações internas sobre um objeto, que podem ser medidas em escala linear, para Bartlett (1932), aquele termo remete à situação como um todo e o aludido fenômeno funciona para orientar a pessoa que a experimenta.

Por exemplo, o referido autor descreveu que os participantes de suas pesquisas atribuíram significados genéricos para a totalidade do material – o texto “A Guerra dos Fantasmas” – como “aventureira”, “não inglesa”, entre outros. Esses significados que remetem a uma impressão inicial de cada pessoa se mostraram como reguladores de um modo holístico de se relacionar e lembrar o material.

Por fim, há o que Bartlett (1932) chama de imagens. Essas emergem de duas ou mais tendências conflitantes no fluxo da ação que geram uma ruptura, implicando em descontinuidades. As imagens têm a função de fornecer um meio pelo qual a pessoa possa prosseguir atuando no ambiente social de forma segura, mesmo em meio às descontinuidades, que são marcadas por ambiguidades. As imagens particularizam a experiência e contrabalançam o caráter generalizante dos esquemas. Por exemplo, uma história que é lembrada repetidamente, torna-se com narrativa genérica, porém alguns detalhes particulares dela ainda são lembrados.

Nesses três processos está circunscrita a natureza adaptável dos organismos às demandas do presente. Eles são operantes nas relações não-reflexivas do organismo com o ambiente que são encontradas tanto em humanos como em outros animais, mediante a construção de esquemas. Os esquemas, como já discutido anteriormente, foram formulados por Bartlett (1932) como uma extensão do trabalho de Head (1920) e destaca a capacidade humana de organizar holisticamente a percepção e a ação, passada e presente, em um fluxo contínuo.

3.4 REMEMORAÇÃO E AFETO: UMA PROPOSIÇÃO

Bartlett (1932) identifica as pessoas se voltam sobre aos próprios esquemas no esforço para significar lacunas de experiências. O autor supracitado pontuou algumas dessas situações em que surgiu nos seus dados de pesquisa: falta de harmonia nos eventos memorados; mudança repentina e inesperada em uma situação habitual; choque de testemunho sobre certos eventos praticamente significativos – discordância entre a memoração de duas ou mais pessoas; rápido aumento de alguma imagem sensorial definitiva que conflita com o que quer que seja feito ou percebido no momento. Essa observação pode ser articulada com a ideia de experiência inquietante (SIMÃO, 2003; 2004). Nas experiências inquietantes as expectativas são feridas, instigando, afetiva e cognitivamente, o ator social que a vivencia e o outro que com este dialoga, verbalmente ou não.

No jogo relacional eu-outros, a alteridade inquieta o eu e o mobiliza para uma eventual possibilidade de elaboração do inquietante (SIMÃO, 2002a) em uma dada situação, mediante a construção de novos significados. Nesse sentido, no encontro tensional, lacunoso e desarmônico do eu com a alteridade ocorre a mobilização de retorno para os próprios esquemas, usando informações internalizadas em momentos prévios da vida – e, portanto, são-lhes familiares – para tornar conhecido, menos estranho ou assustador o que é estrangeiro. Esse processo de familiarização, é chamado por Bartlett (1932) de convencionalização.

A experiência que inicialmente se mostra como experiência afetiva difusa e confusa, vai ganhando formas pelos significados. Esse esforço por codificar a complexidade da experiência, a fim de simplificá-la e organizá-la na cultura pessoal se dá pelos processos de esquematização e pleromatização. O modo como os afetos ocorrem nas experiências humanas se dá na relação mútua entre aqueles processos, na qual cada um alimenta o outro pela mediação semiótica, sendo resultante dessa dinâmica a generalização e, eventualmente, a hipergeneralização da experiência.

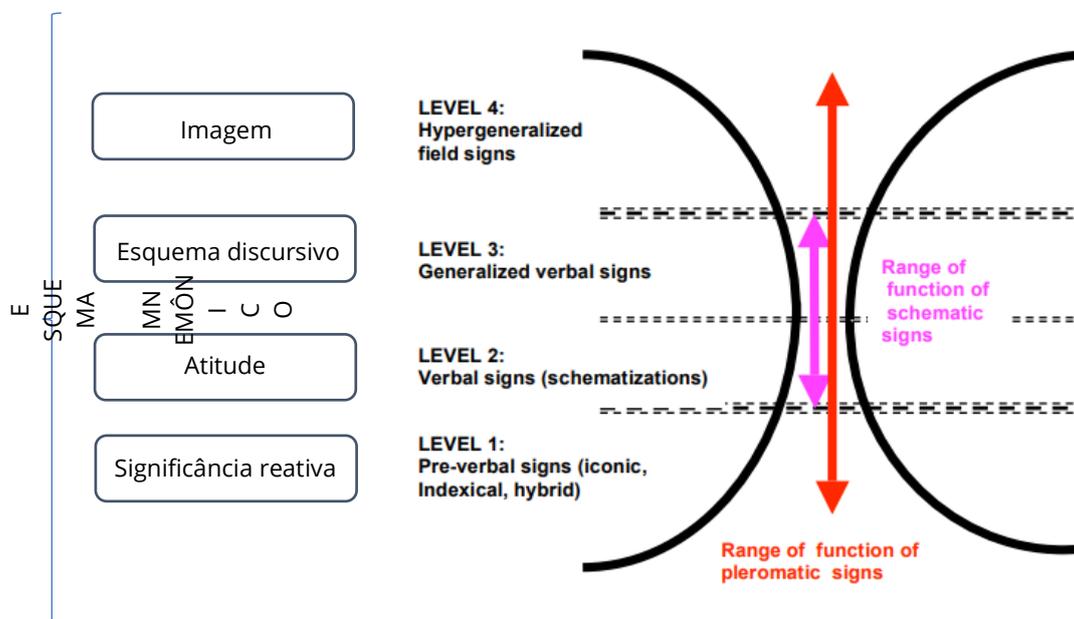
Na esquematização vários esquemas são reunidos em um esquema generalizado, enquanto na pleromatização um signo é transformado em um símbolo mais complexo – signo hipergeneralizado. No âmbito da abstração racional a construção de significados se dá pelo domínio da esquematização. Porém, em qualquer situação a pessoa se deixa tomar por afetação avassaladora, em que as palavras se perdem é a via da pleromatização quem conduz.

Nessa dinâmica, os afetos vão sendo organizados por sistemas hierárquicos de signos, através da construção de significados em diferentes níveis de abstração e generalização, a qual

é possível pela reformulação adaptativa de esquemas mnemônicos, para o eu lidar com o desconhecido de forma mais aceitável.

Assim, a dinâmica afetiva da (re)construção de esquemas na rememoração, apontada por Bartlett (1932), mostra-se com potência para diálogo com os diferentes níveis hierárquicos de processos semióticos em que os afetos humanos são organizados nas experiências humanas, propostos por Valsiner (2012). Enquanto processo de construção de significados, mediado na relação da pessoa com o ambiente, concebo que o processo de rememorar é composto em diferentes níveis de generalização e abstração de significados, os quais são compostos mediante organização semiótica e hierárquica dos afetos, como ilustra a Figura 2, abaixo:

Figura 2 – Diferentes níveis de mediação semiótica dos afetos na rememoração



Fonte: Adaptado de Valsiner (2014, p. 242)

Em um nível aparentemente mais primitivo da rememoração está a significância reativa (BARTLETT, 1932). Nela estão os aspectos fisiológicos e de impactações imediatas. Trata-se de uma forma de afetação mais elementar, de campos indiferenciados relacionados à reação fisiológica universal para eventos antecipatórios vivenciados, configurados nos Nível 1 do modelo proposto por Valsiner (2012) e conforme ilustrado na Figura 1.

Pode-se mostrar como uma espécie de consciência indiferenciada de algo como positivo, negativo ou ambivalente que está prestes a acontecer. Trata-se de uma generalização sensitiva pré-verbal, a qual permite que o organismo preserve experiências anteriores para uso posterior, mesmo sem precisar de codificação por meio de signos verbais, mas que encontra

suportes semióticos no corpo sensível que se encontra inerentemente direcionado pela intersubjetividade (GUIMARÃES; CRAVO, 2015).

Nessa perspectiva, o campo da memória pessoal vai sendo organizado, inicialmente, com as experiências concretas e sugestões dos cuidadores, mediante as quais as crenças fundamentais sobre o mundo vão se constituindo. Essas crenças primeiras inscritas na corporeidade vão se modificando a partir de novas experiências no processo da ontogênese. A sedimentação dessas modificações, porém, depende do convívio estabelecido pela pessoa com os outros e o seu ambiente, que canalizam a sensibilidade do corpo. A construção de hábito implica a prontidão para o funcionamento orgânico de uma determinada forma produzida pelo exercício prévio de uma função, envolvendo aspectos como perda de uma vigilância, redução da consciência, tendo mais dificuldade para rememorar as ligações entre os procedimentos atuais e os eventos passados. Seriam, pois reconstruções esquemáticas pré-reflexivas.

Nas atitudes (BARTLETT, 1932) estão as formulações das primeiras impressões gerais no âmbito do discurso, a partir das percepções construídas preliminarmente pelo organismo em seu contato com o ambiente. Aqui encontro indícios de organização semiótica dos afetos em Nível 2. No caso da rememoração, Bartlett (1932) encontra recorrentes direcionamentos das impressões gerais, como categorias afetivas, ao material proposto pelo pesquisador. A simulação de algo explicitamente ausente na experiência do presente, marcada por intencionalidade nas ações das pessoas, graças ao processo de imitação persistente, encontra expressividade na rememoração com a configuração da atitude.

Assim, a inibição motora se mostra importante na prática das simulações intrassubjetivas, bem como no planejamento das ações, com a diferenciação entre os resultados objetivos e os possíveis. Nesse processo são acionadas funções de predição, espelhamento, simulação deste, bem como a inibição monitorada dos resultados nas diferentes camadas relacionais do organismo com o ambiente.

A capacidade de simulação intrassubjetiva se mostra como ferramenta importante de construção de significados, em um processo que o imitador compara, continuamente, as suas ações com as do outro, demandando sempre a apreensão das intenções do outro e das implicações de suas ações em curso. É observável esses posicionamentos dos participantes de Bartlett (1932) face o texto “A Guerra dos Fantasmas” (que funciona como resquícios de outros desconhecidos), ao qual são endereçados significados amplos, que antecedem e se mostram como reguladores da rememoração subsequente.

Diante disso, a atitude permite a imaginação esquemática de uma série em massa de ações e posturas pressupondo objetivos envolvidos nas ações de outrem (no caso de Bartlett,

conteúdo do texto) antes da execução do ato propriamente dito, em um ciclo construtivo e inacabado com orientação para o futuro. O esquema que Bartlett (1932) e autores contemporâneos (WAGONER, 2011; GUILLESPIE; WAGONER, 2013; FERREIRA, 2016; SILVA; LYRA, 2017; SILVA, 2018) enfatizam, em termos discursivos da rememoração, que se segue a partir da atitude gerada pela impactação inicial com a experiência, possui reformulação situada no Nível 3 da organização semiótica dos afetos, proposta por Valsiner (2012).

No nível 3 significados são construídos em subseqüentes diferenciações semióticas, mediante os processos de abstração (operação mental com recursos distanciados das referências específicas que eles representam) e generalização (as características gerais abstraídas da representação se tornam aplicáveis a novas especificidades através da extensão das informações apreendidas dos fenômenos). Trata-se de um nível ainda situado no campo discursivo, mediado por signos verbais.

Por fim, nas imagens (BARTLETT, 1932) está a seleção de elementos do esquema, dando a alguns eventos uma função dominante, ao mesmo tempo que tende a individualizá-los. Aquelas emergem com objetivo de lidar com as ambigüidades das descontinuidades emergentes de duas ou mais tendências conflitantes no fluxo da ação que geram uma ruptura.

A natureza ambígua das imagens, que existem para além da expressividade dos signos verbais, sugere, assim, uma localização em campos hipergeneralizados de significados do nível 4. Mesmo quando diante do esforço da pessoa, sempre há uma dimensão delas que não é apreendida por palavras, sendo, portanto, configuradas em importante inacabamento e indefinições nas transações do organismo com as situações tencionais no ambiente. Bartlett (1932) destaca que as imagens tendem a ser mais emocionais e ir em direção à individualização das situações (principalmente as imagens visuais), com a função de “escolher” esquemas para aumentar a chance de variabilidade de reconstrução de estímulos e situações passadas, superando a cronologia de ocorrências.

Para o autor, a imagem parece reunir esferas organizadas de interesses geralmente mantidos separados, porém a sua apreensão simbólica é realizada por palavras de modo recorrentemente hesitante e inseguro. Na dificuldade por tradução simbólica das imagens em signos verbais, dada a sua polissemia complexa, encontro indícios de sua aproximação com campo afetivo dos significados hipergeneralizados do nível 4 que se caracteriza recorrentemente como pós-verbal, resistente às definições precisas.

Nele se situam as zonas afetivas altamente nebulosa dos sentimentos, dos valores, dos desejos, entre outros, que podem atuar como mediadores semióticos de experiências futuras na

sua totalidade, sem que as pessoas se deem conta. As sugestões sociais se integram aos campos afetivos resultando em hipergeneralização dos significados que se tornam crenças pessoais profundamente sedimentadas, por exemplo.

Um novo impulso (ou estímulo) que atinge o organismo se torna não apenas uma sugestão que cria uma série de reações, realizadas em ordem temporal fixa e causal, mas permite retorno à significância de exposições anteriores que são mais relevantes para as necessidades do momento, por meio do processo de lembrar. Quando a necessidade de lembrar se torna ativa, uma atitude é estabelecida, mediante a qual esquemas são reformulados com maior ou menor grau de manutenção em relação às temporalidades anteriores.

Diante disso, embora a relação entre memória e afetividade não tenha sido foco de aprofundamento nos seus estudos, o referido autor a encontra recorrentemente em seus experimentos com estudantes e tece comentários que servem como base para o esforço mobilizado, aqui, para compreender a relação entre memória e afeto no contexto de experiências de ouvir música. No próximo capítulo será abordado o caminho metodológico utilizado na presente pesquisa.

5 O DESENHO METODOLÓGICO DO PRESENTE ESTUDO

Este capítulo objetiva situar o leitor quanto ao caminho metodológico escolhido para a construção dos dados da presente tese de doutorado. Esta, como já referido na introdução, encontra a sua problemática tecida em torno da seguinte questão: Como a música medeia a relação memória-afeto no processo de significação da perda de um ente querido por morte repentina?

Na sequência apresento breve explanação da base teórica que sustenta as escolhas metodológicas que fiz no presente escrito, partindo dos pressupostos da Psicologia Cultural de Dinâmica Semiótica (PCDS) (VALSINER, 2019). Por fim, descrevo as escolhas metodológicas desta pesquisa, em termos de procedimentos de construção de dados e de análise dos dados, em diálogo com os objetivos propostos para este estudo.

A partir da PCDS, concebo que a metodologia científica não é dissociada dos pressupostos epistemológicos e do referencial teórico adotado no estudo pelo pesquisador. A certeza decorrente da prova de hipóteses, normalmente adotada nos estudos psicológicos clássicos é aqui, portanto, substituída pela reflexividade dos pressupostos teóricos assumidos (GERGEN, 1982). São esses que direcionam o olhar do pesquisador a respeito de um determinado fenômeno (MATTOS, 2013).

Nesse sentido, como adverte Valsiner (2000), a metodologia não pode ser vista como uma “caixa de ferramentas” de diferentes métodos prontos para o uso, pois essa perspectiva compromete o estabelecimento da unidade, necessária para a prática científica, entre um determinado corpus teórico e as suas atividades de pesquisa empírica. O enfoque de trabalho aqui recai sobre a primazia qualitativa dos fenômenos, em sua constituição e dinamicidade (VALSINER, 2007). Nesse norte, foi delineado um desenho de pesquisa idiográfica, do tipo estudo de caso, com uma abordagem experimental inspirada, sobretudo, nos estudos de Bartlett (1932). Essa construção se deu pela dinâmica do ciclo metodológico proposto por Branco e Valsiner (1997).

5.1 METODOLOGIA IDIOGRÁFICA

A noção de idiográfico é um adjetivo qualificador do recorte metodológico da natureza do conhecimento que o pesquisador pretende ter, no que se refere à particularidade contextual dos fenômenos. Normalmente apontado na literatura como oposição à noção de monotético,

Simão (2011) discute que se trata de distinções complementares, enquanto este se volta para o aspecto do fenômeno “que sempre é” (estrutura), no recorte idiográfico o interesse está sobre o “que uma vez foi” (processo).

Na PCDS, como perspectiva desenvolvimental o interesse do pesquisador está lançado sobre as leis de emergência da novidade, características dos processo de desenvolvimento, assim como a contextualidade dos fenômenos no tempo irreversível. Nesse sentido tais fenômenos são concebidos como particulares e irrepitíveis (VALSINER, 2001).

Segundo Salvatore e Valsiner (2010), na pesquisa idiográfica o interesse está sobre as singularidades e os significados. Em outras palavras, a maior preocupação está sobre a natureza dinâmica e sistêmica da dimensão sociocultural que se expressa, constitui e regula o funcionamento psicológico e comportamental humano em sua singularidade.

Neste caminho a orientação para a generalização – necessária ao conhecimento científico – se dá a partir de acontecimentos particulares e irrepitíveis. Salvatore (2014) propõe que aquela pode ser atingida mediante o raciocínio abdução na análise dos dados. Como afirmado por Simão (2011), construindo universais a partir de eventos similares, nunca idênticos.

O presente estudo se configura, assim, numa proposta metodológica que combina técnicas de base idiográfica (MOLENAAR, 2004; MOLENAAR; VALSINER, 2008), as quais voltam-se para a compreensão da “generalidade dentro de particulares sempre únicas” (VALSINER, 2012, p. 320) do processo de lembrar mediado por música nos contextos que pessoas lidam processualmente com o luto pelas perdas de entre queridos do modo repentino.

5.2 ESTUDOS DE CASO

A preferência pelo uso do estudo de caso deve ser dada em investigações empíricas que buscam compreender o “porque” e/ou o “como” de determinado fenômeno (YIN, 2001), como é o caso do presente empreendimento, quanto à relação entre memória e afeto mediada por música. Bartlett (1932) deu pistas de caminho possível de uma análise qualitativa dos dados da memória desenhando um interesse maior sobre o processo implicado no ato de lembrar, do que no produto das lembranças em si.

Segundo Salvatore (2014) uma das questões básicas no que tange à análise de casos únicos para apreender determinado fenômeno é lidar com a criação de um nexos epistêmico entre o conteúdo empírico da análise (atos, eventos, discursos) e a classe geral de fenômenos,

à qual se relaciona o conhecimento científico (o que o pesquisador pretende entender através do caso). Nesse sentido, a generalização é possível pelo esforço de abstração dos dados, tanto de apenas um caso, individualmente, bem como integrando outros.

No que tange à quantidade de participantes na pesquisa, Onwuegbuzie e Leech (2007) afirmam que é um processo ativo reflexivo. A tradição da ciência hegemônica usa cálculos estatísticos para verificar a fidedignidade e a busca pela verdade sobre os fenômenos pesquisados (MARTINSALGADO, 2012). Nessa compreensão, quanto maior for o número de participantes, mais credibilidade uma investigação possuirá no campo científico, o que muitas vezes contrasta com as quantidades menores de participantes, geralmente adotadas nas pesquisas qualitativas (ULLRICH; OLIVEIRA; BASSO; VISENTINI, 2012; MINAYO, 2017).

É importante destacar que a decisão por uma ou por outra forma de definição do quantitativo de participantes de um estudo depende da pergunta mobilizadora do estudo, isto é, do que se pretende observar no fenômeno focalizado. No caso do estudo em pauta, apesar de mais participantes terem participado da pesquisa, assumi a análise de apenas dois casos para a presente tese de doutorado, por se mostrarem emblemáticas quanto à discussão aqui desenvolvida.

5.3 ESTUDO EXPERIMENTAL FOCALIZADO NO PROCESSO

Este estudo buscou inspiração, sobretudo, nos princípios metodológicos experimentais apresentados por Bartlett (1932), o qual demonstrou a viabilidade e a necessidade de se estudar o processo de rememoração contextualmente (WAGONER, 2015). Segundo aquele teórico, os fenômenos mnemônicos não acontecem desvinculados das interações estabelecidas pelos indivíduos, nem das significações construídas, constantemente, por esses em suas vivências.

No processo de reconstruir lembranças sempre é marcado por uma coletividade sociocultural, na qual as pessoas estão inseridas (WAGONER, 2012). Assim, a concepção de estudo experimental se diferencia dos modelos hegemônicos, que encontramos na Psicologia desde o final do século XIX, os quais seguiram tradições de outras disciplinas – como física e fisiologia (WAGONER, 2015), marcadas pelo cuidado com o rigor científico da padronização e quantificação.

Nos modelos clássicos de experimentos psicológicos, o foco está na busca, ao máximo, pelo controle e manipulação de algumas variáveis, buscando inferir relações causais entre essas

e testagens de hipóteses, mediante análises estatísticas de grandes amostras, além de promover aplicações práticas (SAMPAIO; AZEVEDO; CARDOSO; LIMA; PEREIRA; ANDERY, 2008).

Segundo Mori (2009), algumas dificuldades podem ser pontuadas nesses modelos experimentais tradicionais da Psicologia, quando se pretende estudar processos mnemônicos: 1) a desconsideração do processo de significação presente na mobilização afetiva dos indivíduos face aos materiais utilizados; 2) focalização sobre o conteúdo das memórias e na performance dos participantes, quanto aos índices de erros e acertos; 3) ênfase na uniformidade dos resultados, perdendo de vista a singularidade e a variabilidade característico dos processos mnemônicos; 4) busca excessiva o controle de variáveis, que facilita condições artificiais, pouco generalizáveis para a vida real.

Bartlett (1932) considerou necessário o desenvolvimento de uma abordagem mais holística para o estudo da memória, afastando-se do modelo emprestado da Psicofísica (WAGONER, 2015). Isso tem um valor precioso para o estudo da memória em experiências musicais, pois permite abordar a experiência musical mais que uma reação direta causada por um estímulo acústico (música).

Foi por esse caminho que realizei o esforço por construir uma metodologia que não focalizasse apenas em relações de causa e efeito entre as variáveis consideradas, mas, como proposto por Bartlett (1932), que permitisse analisar a rememoração como um processo que faz parte de construções de significados mais amplas. Desse modo, foi preocupação o uso de tarefas e materiais que envolvessem os participantes da pesquisa, afetivamente, face as tarefas propostas.

Diante do olhar sobre o esquema mnemônico que pretendo demonstrar na análise de dados, foi necessário um delineamento de tarefas que permitisse o acesso a processos semióticos envolvidos na rememoração constituída por signos verbais e hipergeneralizados. Esses últimos implicam dificuldade expressiva pela via das palavras (VALSINER, 2012). Nesse sentido, além das atividades mediadas verbalmente, como as entrevistas, foram incluídas aquelas que explorassem o fenômeno em estudo pela ação corporal não verbal, pois assumi o corpo como importante ordenador semiótico dos afetos no processo de significação (GUIMARÃES, 2017).

Assim, por um lado, mostraram-se como arena exploradora do fenômeno aqui em estudo, recursos assentados na mediação verbal: a entrevistas. Segundo Freitas (2002, p. 09):

a entrevista (...) não se reduz a uma troca de perguntas e respostas previamente preparadas, mas é concebida como uma produção de linguagem, portanto, dialógica. Os sentidos são criados na interlocução e dependem da situação experienciada, dos horizontes espaciais ocupados pelo pesquisador e pelo entrevistado. As enunciações acontecidas dependem da situação concreta em que se realizam, da relação que se estabelece entre os interlocutores, depende de com quem se fala. Na entrevista é o sujeito que se expressa, mas sua voz carrega o tom de outras vozes, refletindo a realidade de seu grupo, gênero, etnia, classe, momento histórico e social.

A entrevistas impulsionam o emprego da língua sob a forma de enunciados – no caso deste estudo produção de discurso sobretudo oral. Os enunciados, numa perspectiva bakhtiniana (BAKHTIN, 2011), refletem condições e finalidades específicas dos diferentes campos das atividades humanas, fundados numa arena de luta entre diferentes discursos, que se relacionam aproximando-se, afastando-se, estabelecendo alianças em alguns momentos, enquanto conflitam em outros. Assim, a entrevista se mostra como janela aberta para registro dos processos semióticos e dialógicos da dimensão discursiva da rememoração.

Por outro lado, encontrei na pintura um recurso facilitador da construção de dados, como recurso facilitador da fluidez afetiva e do desbloqueio expressivo (PHILIPPINI, 2009). Assim, viso aprofundar compreensão da relação entre rememoração e afetividade no âmbito da experiência que transcende a oralidade verbal.

A pintura é aqui considerada como signo icônico resultante do processo de esquematização da experiência musical vivida, congregando um sistema complexo de significados e afetos. Ao mesmo tempo, ela está aberta a infinitas interpretações, embora que com um certo direcionamento, sendo representações hipercomplexas que avançam em direção oposta à esquematização. Signos icônicos são objetos pleromáticos, que permitem as pessoas entenderem e compartilharem significados diversos na direção por aqueles apresentados (VALSINER, 2014; 2012).

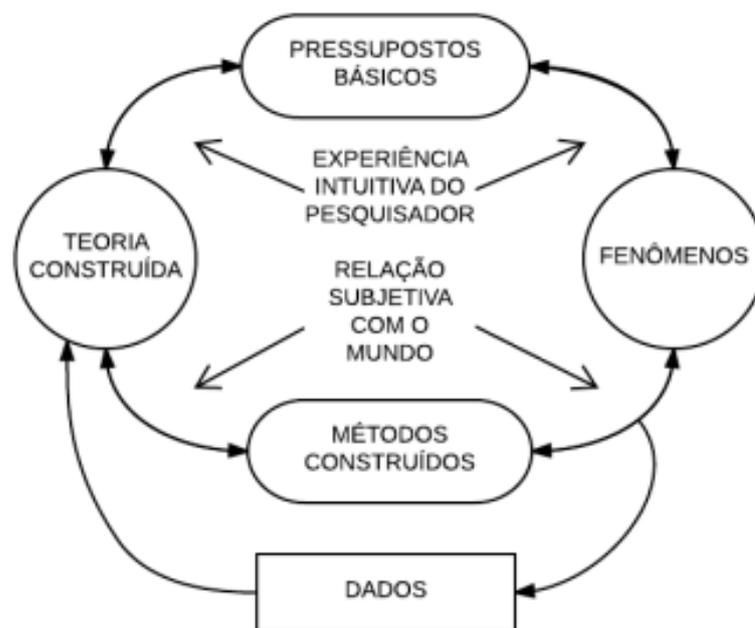
Assim, pressupus que pela construção de signo icônico (pintura) seria possível, por um lado, acessar comentários e gestos espontâneos como indícios do esforço de organizar os afetos ligados a uma perda importante, em um registro pictórico. Esses aspectos tiveram compreensão complementada com o uso de recortes de entrevistas sobre a experiência musical, sobre o pintar ou sobre a própria pintura, a partir da perspectiva dos participantes.

5.4 CICLO METODOLÓGICO

Branco e Valsiner (1997) utilizam o termo metodologia para denominar todas as etapas do processo de construção de conhecimento, que envolve componentes mutuamente conectados, na medida que o processo avança, a saber: pressupostos sobre o mundo em geral (axiomas⁴), construtos teóricos específicos de uma determinada área de conhecimento, modos de compreender um fenômeno e de construção de métodos específicos, com o intuito de transformar alguns aspectos dos fenômenos em dados derivados significativos.

Na indissociabilidade entre esses diferentes elementos, a metodologia se dá como um processo cíclico de pesquisa, no qual os dados são revisitados em constante diálogo com a teoria usada e demais pressupostos, noção que remete ao ciclo metodológico desenvolvido por Branco e Valsiner (1997), conforme ilustrado na Figura 3.

Figura 3 – O ciclo metodológico



Fonte: Branco; Rocha (1998, p. 252)

O ciclo metodológico parte da intuição educada do pesquisador, a qual é formada na introdução às práticas científicas, em que são elaboradas perguntas que valem um esforço para investigação. Nesse sentido, há importante implicação subjetiva do pesquisador na construção

4 Os axiomas são pressupostos mais gerais que teorias ou proposições intuitivas sobre os fenômenos.

de um estudo (VALSINER, 2012). Ou seja, ele não é um ser neutro nesse processo, mas existe neste em constante relação com os participantes e com o campo, além do próprio fenômeno de interesse para a pesquisa.

Como afirmado por Valsiner (2000, p. 64), “os cientistas não são robôs insensíveis, mas seres humanos, pessoalmente envolvidos, que têm suas preferências subjetivas e posições a partir das quais olham os objetivos da sua pesquisa”. Nesse contexto, os métodos específicos utilizados numa pesquisa seguem a intuição educada, tendo como ponto central o empenho do pesquisador no processo de criação do conhecimento.

As suas escolhas numa produção científica envolvem as suas experimentações intuitivas dos fenômenos, em conexão com seus axiomas, construindo teorizações a partir da sua perspectiva pessoal (VALSINER, 2012). Como tecido no Prólogo, o meu interesse pela temática desta tese se mostra como uma síntese que engloba construções diversas ao longo do meu desenvolvimento como pessoa, envolvendo experiências familiares, profissionais e acadêmicas. Em meio a essa pluralidade de algum modo culminou no meu direcionamento para o olhar da PCDS, cujos pressupostos básicos, em elaboração teórica atravessada por minha subjetividade, como pesquisadora, sustentam o presente estudo.

De acordo com Kindermann e Valsiner (1989), a construção dos dados se dá pela sua derivação de conhecimentos selecionados e generalizados dos fenômenos observados e o raciocínio do investigador, que se assenta sempre em pressupostos teóricos. Segundo os referidos autores: "a construção dos dados é um processo interativo, determinado tanto pelo agente (o cientista), quanto pelo objeto (realidade), e depende dos meios que o agente utiliza para interagir com o objeto (ou seja, os métodos)" (p. 14).

Como relatado no Prólogo, o projeto de pesquisa submetido durante o doutorado para fundamentar esta tese de doutorado tinha um objetivo mais amplo e foi a partir da construção dos dados que reajustei o meu foco para memórias relacionadas à perda de entes queridos por morte repentina. Esse enquadre, inicialmente não pensado, surgiu de modo inesperado durante a realização da pesquisa e se mostrou como recorte potente para analisar empiricamente a tese de que rememoração é processo organização semiótica dos afetos pelas vias da pleromatização e da esquematização.

Segundo Valsiner (2012) é central o empenho do pesquisador em explicar os fenômenos focalizados no seu interesse de estudo, para que o processo de construção de conhecimento seja alcançado. O cientista elabora perguntas a serem investigadas e utiliza os métodos e conceitos que se façam necessários para chegar ao entendimento do fenômeno.

Os métodos, portanto, podem ser ampliados e modificados conforme a necessidade de esclarecimento, tendo em vista o objetivo do estudo realizado. Enquanto os axiomas alimentam as teorias, estas, mais gerais que os métodos, guiam os recursos metodológicos criados para o pesquisador se relacionar com os fenômenos investigados e “produzirem” dados (VALSINER, 2007). O método, nesse contexto, precisa envolver abordagens flexíveis, cuja elaboração se dê a partir da relação entre a teoria e os fenômenos (BRANCO; VALSINER, 1997).

A construção metodológica do presente estudo foi inicialmente encontrando sua forma através de experimentações informais pessoais, comigo mesma, e com amigos/familiares. Nesses diálogos fui lapidando, por exemplo, a decisão de incluir pintura na tarefa de ouvir a música, além das entrevistas.

5.5 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS DESTE ESTUDO

A construção de dados, os quais serão analisados mais adiante, aconteceu através da submissão e aprovação do projeto de pesquisa pelo Comitê de Ética em Pesquisa (CEP)⁵, da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. Obedeceu-se, assim, aos preceitos éticos da Resolução 510/16 do Conselho Nacional de Saúde.

5.5.1 Local de recrutamento de participantes e de construção de dados

A chamada para recrutamento de participantes em potencial para este estudo se deu via internet, pela rede social Facebook. Pessoas interessadas que entraram em contato comigo, por mensagem privada no meu perfil, foram inclusas em uma lista, cuja classificação se deu por ordem de chegada e pelos critérios de inclusão e exclusão estabelecidos, os quais mencionarei mais adiante.

Após recrutamento e seleção via rede social Facebook, houve um contato por telefone antes da construção de dados em si começar visando o início do estabelecimento de vínculo de confiança – facilitador da expressão dos participantes – bem como adiantar o esclarecimento de algumas dúvidas iniciais sobre o contexto de pesquisa.

Os dados foram construídos no Laboratório de Estudos do Desenvolvimento na Cultura: Comunicação e Práticas Sociais (LabCCom) no nono andar do Centro de Filosofia e

5 CAEE: 21654619.0.0000.5208

Ciências Humanas (CFCH) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), em encontros individuais da pesquisadora com cada participante. No local havia uma mesa retangular e duas cadeiras situadas em lados opostos do referido móvel, conforme ilustra a imagem a seguir (FIGURA 4):

Figura 4 – Disposição espacial entre pesquisadora e participante na construção de dados



Fonte: Arquivo pessoal

5.5.2 Participantes de Pesquisa

Para realização da presente pesquisa foram contatados quatro participantes, porém, a composição desta tese de doutorado se deu mediante a realização de estudos de caso com dois (02) participantes adultos universitários, com a faixa etária entre 30 e 35 anos, aqui chamados ficticiamente de Maia e Otto. A escolha desses participantes para a presente tese se alinhou no aspecto de que ambos vivenciaram a perda de membro familiar devido morte repentina. Esses dados surgiram a partir a inclusão de música, na Lista Trilha Sonora Vital, que no repertório pessoal de cada participante está simbolicamente articulada ao respectivo ente falecido.

Os dois participantes vivenciaram todas as etapas previstas para o protocolo de pesquisa. Para participarem da pesquisa precisaram aceitar se submeter ao protocolo da pesquisa e assinar

o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) (Apêndice A) e o Termo de Autorização de Uso de Imagem e Depoimento (Apêndice B).

5.5.3 Procedimentos para a coleta de dados

Com os participantes já selecionados, foram agendados cinco encontros individuais, cuja organização foi sintetizada, de forma ilustrativa, na Figura 5, abaixo:

Figura 5 – Sequência de encontros no processo de construção de dados



Fonte: A autora (2021)

Os encontros ocorreram com o intervalo de uma semana entre eles, conforme a disponibilidade dos participantes e da pesquisadora. Todos aqueles foram videogravados em ângulo que incluiu ambos os integrantes de cada encontro (pesquisadora e um participante). Assim foi possível capturar aspectos verbais e não verbais do diálogo, que foram transcritos posteriormente, como será descrito adiante. Todo o material produzido pelos participantes foi guardado em uma pasta organizadora que ficou armazenada na residência da pesquisadora responsável.

A distribuição de atividades da fase de construção de dados, ao longo dos referidos cinco encontros com cada participante, deu-se da seguinte forma, esquematizada no Quadro 1:

Quadro 1 – Tarefas experimentais para construção de dados

Encontros	Objetivo:	Instrumentos utilizados:	Como aconteceu:
Encontro 1: Sessão background	Conhecer minimamente sobre o contexto de vida do participante, seu background sociocultural, sua relação com a música no cotidiano, bem como aspectos gerais da sua relação com as músicas que marcaram a história de vida em diferentes fases.	Questionário de Background Sociocultural (Apêndice C), no qual constaram perguntas de identificação pessoal, bem como acerca da sua relação com a música, relato pessoal sobre a própria história de vida; lista da Trilha Sonora Vital (Apêndice D), na qual cada participante registrou com caneta, a partir do seu repertório pessoal, as músicas mais relevantes da sua história de vida.	Em diálogo com a pesquisadora o participante respondeu o Questionário de Background Sociocultural (Apêndice C), construiu a lista da Trilha Sonora Vital (Apêndice D), escolhendo as 07 músicas que considerava mais importantes para a sua história de vida.
Encontro 2: Sessão memórias sem audição musical	Identificar memórias, significados, afetos iniciais que o participante relaciona com a música, sem ouvi-la, apenas a partir dos conhecimentos internalizados na relação com elas ao longo do seu desenvolvimento.	Trilha Sonora Vital (Apêndice D), potes de tintas guache (6 cores – vermelho, branco, azul, verde, amarelo e preto), dois pinceis, godê, copo com água, papel toalha, papel de pintura aquarela gramatura 300 g/m ² e lápis grafite. Para o caso de grande mobilização emocional do participante, ficaram disponíveis lenços de papel sobre a mesa.	Sem ouvir as músicas que foram listadas pelo participante, foi dada a seguinte instrução: <i>“Escolha uma dessas músicas e nesta folha de papel, com a tinta, faça uma representação do que você geralmente sente quando a ouve. Represente da forma que quiser, mesmo que inicialmente a pintura não esteja fazendo muito sentido para você.”</i> Tal instrução foi dada até serem abordadas as 07 músicas escolhidas pelo participante, da lista por ele construída. Ao finalizar a atividade, foi desenvolvido um diálogo com o participante a partir da pintura produzida, seguindo um roteiro semiestruturado (Apêndice E). O objetivo foi identificar memórias, significados, afetos iniciais que o participante relaciona com a música, sem ouvi-la. Isto, é, a partir dos conhecimentos internalizados na relação do participante com a música ao longo da sua história de vida.
Encontro 3: Sessão memórias com audição musical	Identificar memórias, significados, afetos espontaneamente emergidos durante as experiências musicais da Trilha Sonora Vital, a partir da atividade de	Roteiro de Entrevista Semiestruturado (Apêndice E), notebook, internet Wi-fi e Aplicativo <i>Spotify</i> mediante o qual foram localizadas e tocadas as músicas escolhidas por cada participante. Tintas guache (6 cores – vermelho, branco, azul, verde, amarelo e	Neste encontro o participante ouviu as músicas listadas por ele (as 07 músicas escolhidas como mais importantes para a sua história de vida) no Encontro 1. A cada escuta musical, foi solicitado que produzisse uma representação do que estivesse sentindo durante a experiência musical. Cada música tocou por 2 minutos, para uniformizar o tempo de escuta e foi dada a seguinte instrução antes

	<p>ouvir cada uma das músicas, bem como explorar especificidades dessa forma de rememoração em comparação à ocorrida no Encontro 2.</p>	<p>preto), dois pinceis, godê, copo com água, papel toalha, papel de pintura aquarela gramatura 300 g/m² e lápis grafite. Para o caso de grande mobilização emocional dos participantes, ficaram disponíveis lenços de papel sobre a mesa.</p>	<p>de cada escuta musical:</p> <p><i>“Eu gostaria que você expressasse, intuitivamente, o que sentir ao ouvir a música que tocará a seguir, nesta folha de papel, por meio da pintura de uma imagem, da forma que achar melhor. Não se preocupe com a beleza do desenho. Realmente fique livre, mesmo que em um primeiro momento ele não esteja fazendo sentido para você. Enquanto estiver produzindo-o, não precisa ficar tão preocupado em pensar no porquê das suas escolhas em relação à imagem que será produzida. Depois conversaremos a respeito dela. Assim você poderá descrever como foi o processo de cria-la e poderemos pensar juntos sobre o que será pintado.”</i></p> <p>Após tal atividade, a cada música, foi desenvolvido diálogo sobre a produção e experiência de ouvi-la através de uma entrevista semiestruturada (Apêndice E). A ordem de abordagem de cada composição musical se deu conforme a ordem escolhida pelo participante no Encontro 2.</p>
<p>Encontro 4: <i>Sessão apagando músicas importantes</i></p>	<p>Identificar quais músicas o participante considerava mais relevantes, afetiva e significativamente, para a sua história de vida pessoal e existência no presente. Tal procedimento norteou a escolha das músicas do <i>background</i> pessoal que seriam utilizadas nas atividades das sessões seguintes.</p>	<p>Trilha Sonora Vital (Apêndice D) e caneta.</p>	<p>A partir das 07 músicas listadas na Trilha Sonora Vital, foi dada a seguinte instrução a cada participante:</p> <p><i>“Na vida muitas vezes acontecem situações inesperadas, nas quais precisamos fazer escolhas importantes, podendo estas serem mais ou menos difíceis. Imagine agora que você está em uma dessas situações e a decisão que precisa fazer é apagar uma dessas músicas. Qual você apagaria primeiro?”</i></p> <p>O participante riscou o nome da música escolhida e em seguida foi dialogado sobre a escolha, afetações da atividade no participante e significados dessa música para a pessoa. A solicitação por apagar música se seguiu até serem abordadas todas as 07 músicas mais importantes para história de vida da pessoa.</p> <p>Enquanto esse processo ocorreu, fui sinalizando em um papel, à parte, as três músicas que foram mais difíceis de riscar, conforme o participante foi progressivamente tecendo os seus comentários na</p>

			atividade. Essas músicas serviriam para organização da sessão seguinte, por denotarem importante valor afetivo na forma dos participantes se perceberem no mundo. Não foi foco de análise no presente estudo o processo de significação envolvido nesta atividade de apagar músicas.
Encontro 4: <i>Sessão memórias com audição musical</i>	Explorar como seriam reconstruídas memórias pessoais no processo de significar as experiências musicais, conforme diferentes impactos afetivos e valorizações nos participantes.	Roteiro de Entrevista Semiestruturado (Apêndice E), notebook, internet Wi-fi e Aplicativo <i>Spotify</i> mediante o qual foram localizadas e tocadas as músicas escolhidas por cada participante. Potes de tintas guache (6 cores – vermelho, branco, azul, verde, amarelo e preto), dois pinceis, godê, copo com água, papel toalha, papel de pintura aquarela gramatura 300 g/m ² e lápis grafite. Para o caso de grande mobilização emocional dos participantes, ficaram disponíveis lenços de papel sobre a mesa para o uso, caso ele sentisse necessidade.	Coloquei, enquanto pesquisadora, para tocar as três músicas que foram mais difíceis para apagar na sessão anterior. E com instrução semelhante à que foi dada no Encontro 3, a cada audição musical, o participante produziu uma representação do que sentisse durante a referida experiência por meio da pintura. Após finalização de tal atividade, a cada música, foi desenvolvido diálogo sobre a produção e a música em uma entrevista semiestruturada (Apêndice E). Nesta sessão também foram incluídas pela pesquisadora duas músicas de forte valor coletivo para a cultura local e nacional, além de uma música desconhecida – dodecafônica. Porém, esses dados não foram inclusos no recorte analítico da presente tese de doutorado.
Encontro 5: Repetição de memórias com audição musical	Explorar mudanças na rememoração ocorrida durante experiências musicais em relação ao encontro anterior; Acessar indícios de momentos de generalizações e abstrações de significados, na organização semiótica dos afetos em diferentes níveis, durante as experiências musicais, pelas vias da esquematização e da pleromatização.	Roteiro de Entrevista Semiestruturado (Apêndice E), notebook, internet Wi-fi e Aplicativo <i>Spotify</i> mediante o qual foram localizadas e tocadas as músicas escolhidas por cada participante. Potinhos de tintas guache (6 cores – vermelho, branco, azul, verde, amarelo e preto), dois pinceis, godê, copo com água, papel toalha, papel de pintura aquarela gramatura 300 g/m ² e lápis grafite. Para o caso de grande mobilização emocional do participante, ficaram disponíveis lenços de papel sobre a mesa para o uso, caso ele sentisse necessidade.	Foram repetidos os procedimentos da <i>Sessão memórias com audição musical</i> realizada no Encontro 4. Com Otto houve, porém, uma particularidade, pois o Encontro 5 com ele precisou ser interrupção durante a sua execução, devido uma demanda emergencial externa, o que inviabilizou a escuta de todas as músicas tocadas no Encontro 4. Diante disso, foi realizado Encontro 6 repetindo a mesma proposta do Encontro 5, o que culminou em ouvir novamente todas as músicas previstas, mesmo aquelas que já haviam sido abordadas na sessão interrompida. A música que será abordada no presente estudo com Otto foi uma das que tiveram essa repetição adicional.

Fonte: A autora (2021)

5.5.4 Transcrição das videograções

Como parte da construção dos dados, há a preparação dos mesmos para o processo analítico, que se deu pela transcrição de vídeos. Assim como acontece na própria construção dos vídeos – devido às possíveis variações de recortes, enquadramentos, entre outros – o olhar de quem registra a transcrição está implicado (MANZINI, 2006). Para a realização da transcrição, apoiei-me nas orientações de Lima (2015) e Meira (1994) e, mediante reflexões ao longo da pesquisa acerca dessa atividade – considerando os objetivos – fiz adaptações que se mostrarem necessárias.

No presente estudo optei pelo seguinte caminho:

- 1 – Primeiro foi transcrita na íntegra apenas os diálogos verbais estabelecidos nos 5 encontros da pesquisadora com cada participante. Esse procedimento possibilitou o manejo mais acessível dos dados, bem como o mapeamento dos pontos críticos de transformação dos processos mnemônicos no decorrer da construção de significados nas audições musicais.
- 2 – Após leitura cuidadosa das transcrições por três vezes, foi realizada uma espécie de índice dos eventos críticos, para cada qual foi relatado, em textos curtos, o que acontece em tais momentos, apresentando a ideia principal do evento crítico, com o objetivo de ajudar a localização no vídeo.
- 3 – Foram reassistidos os vídeos e localizados os eventos anteriormente listados, registrando a faixa de tempo correspondente e complementando a sua transcrição de áudio agora também com descrição de elementos visuais.

Por evento crítico pode se entender como as “sequências conectadas de expressões e ações” (POWELL; FRANCISCO; MAHER, 2004, p. 104) em determinadas faixas de tempo do vídeo que requerem explicação e observação sistemática, dados os objetivos da pesquisa. Trata-se daqueles momentos que, de uma forma direta ou indireta, são importantes para a pesquisa. No caso deste estudo, tive como eventos críticos, a priori, os momentos de rememoração oralizada a partir das experiências musicais, bem como o ato de pintar durante essas.

5.6 PROCEDIMENTO DE ANÁLISE DOS DADOS

Ao reconhecer o presente estudo no campo da ciência idiográfica, optei por uma análise microgenética. Segundo Wagoner (2009) na referida modalidade de análise são observadas as mudanças, momento a momento, nas relações entre os agentes e as suas ações, com foco na

dinamicidade dos processos de rememoração, considerando os significados neles (re)construídos pelos indivíduos. Nesse sentido, a natureza qualitativa das mudanças na rememoração – no que diz respeito ao seu conteúdo e, principalmente, a sua forma de reconstrução – é explorada em relação com os recursos semióticos subjacentes.

O enfoque fica sobre o “processo”, ou seja, o “como” ocorre a rememoração de experiências passadas incitada por experiências musicais, e qual a relação destas com a (re)significação de experiências passadas. De acordo com Valsiner (1989), por meio desse percurso analítico é possível apreender o processo de emergência de novidade nos fenômenos psicológicos nas interações concretas das pessoas com o ambiente.

Assim, a presente pesquisa prezou pela riqueza e qualidade dos dados construídos, numa proposta qualitativa que se realizou em três etapas, que segundo Taquette (2016) são interligadas e fundamentais: descrição, análise e interpretação. Na primeira é priorizada a conservação mais íntegra possível dos fenômenos manifestados pelos participantes da pesquisa, numa organização sistemática dos depoimentos, tendo em vista relações entre os fatos e as partes que o compõe, com o vislumbamento de uma expansão para análise.

A interpretação, por sua vez, diz respeito à compreensão de sentidos construídos na relação do pesquisador com as falas dos participantes no processo da pesquisa. Segundo o autor supracitado, trata-se de um processo que pode se dar no sequenciamento da análise e/ou após a descrição.

Assim, no que tange à compreensão do fenômeno memória em experiências musicais, ao longo dos diferentes eixos analíticos aqui propostos, perpassaram os processos afetivos da significação da ausência de entes familiares. A unidade afetiva da rememoração foi nesse contexto explorada, mais especificamente, no que tange à mediação semiótica no processo de luto. Assim, a análise dos dados foi sistematizada em três eixos principais:

Quadro 2 – Procedimentos de análise de dados

Eixos	Objetivo	Como
Eixo 1	Tem o objetivo de contextualizar a análise que se seguirá na sequência – com vista nos objetivos específicos propostos – mediante considerações iniciais a respeito do contexto sociocultural do participante e sua relação com a música analisada focalizada no estudo de caso.	Foi realizada uma narrativa descritiva a partir dos dados obtidos, sobretudo, através das entrevistas ocorridas no Encontros 1 (Sessão background) e 4 (Sessão apagando músicas importantes).
Eixo 2	Caracterizar a relação memória-afeto através de uma música que remete a memórias de ente falecido para cada participante.	<p>O fenômeno abordado foi perspectivado através do engajamento dos participantes na atividade de produzir uma pintura representativa dos afetos sentidos na experiência atual de ouvir a música. Esteve presente o esforço por caracterizar os afetos em termos dos signos pré-verbais, verbais e hipergeneralizados, descrevendo como os esquemas mnemônicos se compuseram nesse processo pelas vias da esquematização e da pleromatização. Foram reunidos aqui os dados de impactação afetiva musical (produções das pinturas e comentários durante a construção dessas) e os dados das entrevistas (ocorridas após cada experiência musical) referentes às experiências sem escuta musical e com escuta musical.</p> <p>Caracterizei as reformulações dos esquemas mnemônicos de cada participante que se circunscreveram, primeiro, na Experiência Sem Escuta Musical e, depois, Experiência 1 Com Escuta Musical, diferenciando-as. Em cada uma dessas experiências comentei as lembranças dos dois participantes organizando os seus dados dentro de três subtópicos:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1- Recorri aos dados do processo de pintar captado pela videogravação de cada encontro destacando indícios de organização afetiva da experiências musicais, pelas vias da pleromatização e esquematização, através de signos pré-verbais (por exemplo, expressões faciais, esboços espontâneos de danças nas introduções das músicas tocadas), verbais (por exemplo, comentários espontâneos sobre sensações ou sobre a música que está em execução) e hipergeneralizados (as pinturas, bem como gestos e comentários que se mostram vagos pela dificuldade de expressar uma ideia, silêncio, choro, menção a sentimentos, valores) emergentes na organização afetiva de cada experiência musical; 2- Descrevi processos de lembrança emergentes pelas vias da esquematização e pleromatização externalizados pelos signos pré-verbal, verbal e hipergeneralizados no contexto dos processos de pintar comentados anteriormente; 3- Explorei como as lembranças comentadas no item 2 se reverberam nos processos de reformular memórias durante a entrevista subsequente a cada experiência musical, buscando caracterizar diferenciar as situações de Experiência Sem Escuta Musical das situações de Experiência 1 Com Escuta Musical. <p>A identificação do diferentes aos processos mnemônicos envolvidos nas organizações semióticas dos afetos nas experiências musicais se deram aqui a partir dos seguintes conceitos de Bartlett (1932): significância reativa (configuração fisiológica da experiência sentida como desconforto pré-verbal sobre o material acessado, através</p>

		<p>do que é possível ser observado por gestos corpóreos), atitude (comentários discursivos espontâneos sobre como a imagem lhe impactou afetivamente), esquema discursivo (transformações de memórias por omissões, importações, elaborações, transferências, transformações e mudança na ordem dos eventos) e imagem (sínteses simbólico-afetivo verbais ou gestuais, ambíguas ou hesitantes, que denotam interesses, desejos, valores, mitos e ideais que particularizam o processo de lembrar no presente).</p> <p>As reformulações de esquemas discursivos foram caracterizadas utilizando como critérios de análise formulações de Bartlett (1932), a saber:</p> <p>Omissão (elementos da história relatada são omitidos para tornar mais aceitável as alterações mnemônicas – podem se referir a verbalização de afetos relacionados à experiência rememorada, bem como a eventos específicos relacionados à música que foram mencionados na anteriormente, mas que não foram verbalizados na rememoração posterior);</p> <p>Importação (inserção de elementos oriundos de outras experiências para as informações rememoradas inicialmente – por exemplo, inclusão de detalhes no relato mnemônico de uma experiência específica que foram identificados como oriundos de outras situações);</p> <p>Elaboração (criação de novos elementos que não existiam no material rememorado, indicando construção de novos significados – por exemplo, quando os participantes criavam novos detalhes para as experiências lembradas a partir de reflexão sobre o que acabaram de relatar ou a partir da pintura construída);</p> <p>Transformação (modificação de algum elemento original em outro que seja mais familiar durante a rememoração – por exemplo, informações que os participantes inicialmente verbalize de forma confusa e nas rememorações seguintes consegue nomear com mais precisão ou narrar eventos com uma organização mais linear e objetiva);</p> <p>Mudança na ordem de eventos (a verbalização da sequência dos eventos na história rememorada sofre alteração – para facilitar a identificação desse aspecto as rememorações foram divididas em temas, que sintetizaram os conteúdos verbalizados para cada evento relatado).</p>
Eixo 3	Verticalizar a abordagem de como o fluxo da experiência atual de ouvir música mediou modificações na forma dos participantes sentirem e significarem perdas de entes queridos através de sucessivas rememorações.	A partir da organização analítica dos dados realizada no Eixo 2, com uma extensão para todos os encontros da pesquisadora com cada participante, destaquei indícios quanto aos modos pelos quais a experiência musical mediou semioticamente as modificações afetivas e mnemônicas no decorrer dos encontros, circunscritas no decorrer das significações sobre as perdas de entes queridos por morte repentina durante o processo de construção de dados desta pesquisa.

Fonte: A autora (2021)

6 ANÁLISE DOS DADOS: DOIS ESTUDOS DE CASO

Com assentamento em perspectivas construtivistas da memória (BARTLETT, 1932; VALSINER, 2007; WAGONER, 2011; SILVA, 2018) parto do princípio de que a rememoração é processo adaptativo para as demandas no fluxo do presente. As pessoas lembram para significarem suas experiências. Índícios da rememoração no processo de significação se dá através das modificações dos esquemas mnemônicos que acontecem no esforço por simplificar as experiências humanas, que inicialmente podem ser afetivamente ambíguas e difusas.

Em complementação dessa compreensão tenho defendido na presente tese de doutorado que a rememoração é processo de organização semiótica dos afetos, a qual se dá por meio de signos pré-verbais, verbais e hipergeneralizados entre os tensionamentos dos processos de esquematização e pleromatização. Nesse cenário, a música, enquanto experiência cultural, pode ser mediador do referido fenômeno. A partir da organização analítica descrita anteriormente, em três grandes eixos, neste capítulo será dedicado espaço para tecer sobre as afirmações supracitadas na trama dos dados apresentados por dois participantes.

6.1 EIXO 1 – CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE OS PARTICIPANTES

Neste eixo dedico linhas para descrever aspectos gerais sobre cada um dos participantes e suas relações com as respectivas músicas abordadas, por eles vinculadas a memórias de familiares falecidos (no caso de Maia, o pai, e no caso de Otto, o irmão mais velho). Por essas tecituras iniciais busco trazer contexto ao leitor acerca das pautas de análise, aqui propostas, de modo que facilite a compreensão das análises que se seguirão nos Eixos 2 e 3.

6.1.1 O Caso de Maia e *Tudo Outra Vez* (1979)

Maia está com 30 anos de idade⁶. Ela nasceu em uma cidade do interior do Estado da Paraíba, na Região do Nordeste brasileiro, onde também morou até se mudar para Recife/PE com o intuito de cursar o Mestrado. A participante reside nesta cidade, desde então. Atualmente, ela está vinculada ao Doutorado na sua área de formação – Psicologia – também em Recife/PE.

6 Dado referente ao momento em que a construção de dados foi realizada com Maia.

Nos dois últimos anos ela mora com o seu namorado, Rafael⁷, o qual há seis meses está na Rússia, em residência temporária.

A participante cresceu na casa dos pais (Joaquim e Vera⁸) juntamente com os cinco irmãos. Em relação a estes Maia é a mais nova em idade. Ela chegou na sua família em um contexto de maturidade etária dos pais, em detrimento do nascimento dos demais irmãos, dos quais a primogênita é 15 anos mais velha que Maia.

Ela aprendeu com a sua família, ainda na infância, o hábito de ouvir músicas no cotidiano, sendo as irmãs e o pai as suas principais referências na construção do seu gosto musical, como afirma no fragmento abaixo:

*(...) a gente ouvia uns rocks mais tranquilos, a gente ouvia muito Paralamas, Engenheiros, esses rocks brasileiros... A gente ouvia... Como é... A-HA, por exemplo, Beatles... Eu acho que eu peguei a influência das minhas irmãs. Não sei por que, mas isso foi algo que elas foram abandonando ao longo da vida, e eu fiquei com isso. Aí eu hoje vou passando pros meus sobrinhos que são os filhinhos delas. **Meu pai ouvia muito Belchior, aí sempre que eu escuto Belchior eu lembro do meu pai.** (grifo nosso)*

No caso de Maia, as músicas compartilhadas entre suas irmãs (alguns outros componentes da cultura coletiva familiar) foram por ela internalizadas e passaram a compor seu repertório musical da cultura pessoal. Não apenas foram assumidas como suas, mas Maia também encarna o papel de mediadora do legado musical para a geração seguinte – os seus sobrinhos – semelhante à como as suas irmãs fizeram com ela. Nesse cenário, mostra-se em jogo os processos internalização/externalização (VALSINER, 2007), denotando que a construção do gosto musical de uma pessoa também envolve processos de subjetivação, direcionando formas da pessoa agir no mundo em suas relações com outros.

A linha destacada em negrito da citação anterior indica que as músicas de Belchior compõem o repertório da cultura pessoal de Maia, mediante o repetitivo compartilhamento de experiências musicais, na sua infância, com o pai. Aquelas, portanto, remetem-lhe memórias do pai, sendo, então, vestígios simbólicos deste para a participante.

Atualmente, sempre que escuta as composições do referido cantor, Maia dialoga com Joaquim, mediante o processo mnemônico (“aí sempre que eu escuto Belchior eu lembro do meu pai”), assumindo a posição de “Maia como filha de Joaquim”, a qual se configura em um campo de significações e afetos específicos. Alguns destes são referidos de forma geral já na

7 Nome fictício.

8 Pseudônimos utilizados para referir os pais de Maia.

apresentação inicial que a participante faz de si, no primeiro encontro com a pesquisadora para construção de dados. Segue um recorte dessa fala:

Eu sou a caçula de seis filhos, sempre fui mimada pelo meu pai. Mimada no sentido de proteger mais do que meus irmãos. Eu não recordo disso, porque obviamente eu era criança, mas minha irmã... Eu tenho uma irmã quinze anos mais velha, aí ela comenta que eu era bem chatinha na infância. Minhas irmãs dizem isso, que eu era a mais mimada e era bem chatinha. (...) Eu fui muito protegida. (...) Na época, como minha mãe trabalhava muito e meu pai também, quem cuidava da gente eram minhas irmãs mais velhas, dentro de casa. Eles tinham comercio, essa coisa, então eles não ficavam o tempo todo fora de casa, era ou pela tarde ou pela manhã, mas aí minhas irmãs tinham essa tarefa de quando não estavam na escola cuidar dos pequenos.

Os trechos destacados da citação acima remetem ao campo semiótico da posição de filha de Joaquim, para Maia, que se constitui em diálogo constante com o lugar de irmã mais nova, em relação aos irmãos. Os significados de “caçula”, “protegida” e cuidado atravessam formas que Maia se posiciona no mundo em relação aos familiares (especialmente pai e irmãos) e são catalisados no campo reflexivo pela rememoração emergente nas experiências com a música *Tudo Outra Vez* (1979).

Tudo Outra Vez (1979) é obra musical composta e interpretada por Belchior no período em que a Ditadura Militar no Brasil estava em processo de afrouxamento da rigidez da censura para liberdade política e que foi promulgada a Lei da Anistia (Lei n. 6.683/1979) a qual permitiu o retorno ao país das pessoas que foram exiladas por acusações de crimes políticos no período do Regime Militar. A letra da música, inclusive, apresenta elementos semânticos que parecem remeter a um eu-lírico que relata a sua história de retorno ao Brasil, após anos de exílio devido ao contexto ditatorial.

Na história de Maia, *Tudo Outra Vez* (1979), assim como já mencionado sobre as outras músicas de Belchior, trata-se de uma obra conhecida desde a sua infância e internalizada em sua cultura pessoal através do pai. Trata-se de uma música já ouvida inúmeras vezes ao longo do seu desenvolvimento e que, portanto, apresenta conteúdos sonoros e semânticos – em termos da letra e do contexto coletivo em que a composição foi criada, bem como sobre o seu criador e cantor – conhecidos por Maia. Conforme fragmento a seguir:

(...) Ele (o pai) escutava muito no final de semana. A gente tava arrumando a casa – eu não, que era muito criança – mas minhas irmãs, e ouvia. E quando a gente saía pra algum lugar, no carro, ele escutava. E aí Belchior marcou. E aí eu acho Belchior um cara incrível, e eu acho que ele foi um cara que sofreu muito, né? Eu penso naquela época assim, Renato Russo, Cazusa, era uma galera que vivia, que lutava com a música contra a questão política... E assim, eu li que no final da vida ele sentia que tava um pouco isolado...

Diante disso, no contexto da construção de dados desta pesquisa, Maia já tinha significados construídos acerca de *Tudo Outra Vez* (1979). Esta canção já apresentava familiaridade para a participante, ou seja, em termos de Bartlett (1932), tratava-se de um material convencionalizado. A citação acima sugere que a internalização da aludida música na cultura pessoal se deu por mediação diversos signos, além do seu pai – o qual é demarcado como o principal.

Como exemplo dos aludidos signos, é possível citar aulas e livros de História do Brasil (no que diz respeito aos significados coletivos envolvidos na composição da música, bem como na sua letra), reportagem sobre Belchior na televisão, pesquisas realizadas por Maia na internet sobre a história de vida do cantor, entre outros. O referido amalgama de experiências facilitou uma pluralidade de conhecimentos que se integram como um todo na convencionalização de *Tudo Outra Vez* (1979) na relação de Maia com familiares, processo que foi se ampliando com generalizações em outras experiências de vida ao longo do tempo.

A participante refere que atualmente o que mais a impacta afetivamente ao ouvir essa música é a sua relação com o pai, Joaquim. Na situação de pesquisa, a relação Maia-pai apresentava-se com importante lacuna simbólica, vivida como luto. Mostrava-se em processo de ressignificação da perda de Joaquim, pois este falecera há um pouco mais de 1 ano, vítima de um assassinato inesperado. Essa ocorrência parece ter implicação importante nas experiências de ouvir *Tudo Outra Vez* (1979):

Belchior me lembra muito meu pai, muito mesmo, porque eu ouvia muito Belchior na infância, e essa não é minha música preferida de Belchior, é outra, mas porque eu coloquei essa? Há um ano e um mês que meu pai faleceu, e toda vez que eu escuto essa música desde então eu só consigo chorar.

Sendo pista do pai, *Tudo Outra Vez* (1979) promove reconstrução de um conjunto de memórias constituído por afetos pouco diferenciados, possivelmente por sucessivas (hiper)generalizações semióticas das diversas experiências ao longo da vida da participante. Aqueles elementos mnemônicos apresentam conteúdos da relação Maia-Joaquim, que agora incluem a perda decorrente da morte repentina. Trata-se de impactação afetiva que em parte é sentida como uma totalidade marcada no corpo principalmente pelo recorrente e inexplicável choro. Por se tratar de algo que a toma afetivamente, de modo avassalador, com uma estruturação simbólica pouco consciente, sugere se tratar de experiência que primeiro acontece em níveis hipergeneralizados de significação dos campos afetivos.

É importante também destacar que, antes mesmo da morte do pai, a aludida música já promovia memórias de Joaquim nas experiências de Maia, ao ouvi-la. Como ilustração, estão

as vezes que a participante, após ter se mudado da casa dos pais, para estudar em outra cidade, lembrou-se do seu pai, quando ainda vivo, ao ouvir *Tudo Outra Vez* (1979):

Eu lembrava da minha infância, das coisas que aconteceram lá, e eu gostei muito da minha infância. Eu choro por tudo que me faz triste ou feliz. Eu choro de tristeza ou de felicidade. Então, como lembrava a minha infância e ela foi feliz, eu chorava. E lembrava meu pai, mesmo quando ele tava vivo. Eu sentia saudade. E acho que por estar só, minha família tá longe, aqui é só Caio e eu, e agora Caio tá longe – por esse período de tempo. Então eu venho percebendo que eu choro com Belchior por essa distância, essa saudade da base familiar.

A citação acima sugere que o pai, ao ser uma memória emergente na relação entre Maia e a *Tudo Outra Vez* (1979), mostra-se como signo que sintetiza o sentimento de infância feliz, na qual a configuração de cumplicidade, proteção e de cuidado encontrou enlaces no seio familiar durante a formação da participante.

A participante demarca uma vinculação diferenciada de reciprocidade com o seu pai que contrastava com a relação dele e os demais filhos. O apego construído entre Maia e Joaquim é marcado por experiências protetivas e se mostrou complementado pelos cuidados ofertados pelas irmãs na infância da participante numa relação que se constituiu em cumplicidade e compartilhamento seguro também nas demais fases da vida.

Os referidos elementos, como será abordado no Eixo 2, atravessaram e compuseram a forma de Maia sentir e encadear a rememoração na significação da experiência com *Tudo Outra Vez* (1979) no presente.

6.1.2 O caso de Otto e *Os Alquimistas Estão Chegando* (1974)

Otto está com 32 anos de idade. Desde criança reside em Região Metropolitana de Recife - PE, mais precisamente na cidade de Paulista. Atualmente é servidor público com atuação no campo da computação e está em processo de finalização da graduação em Engenharia da Computação.

Cresceu na mesma residência que mora com os pais no presente. Além desses faz parte da composição familiar dois irmãos, sendo sete anos a diferença de idade entre os três. Refere a si mesmo como alguém que foi muito protegido na infância pela mãe, com quem desenvolveu um vínculo afetivo próximo, mas que a rotina intensa de trabalho do pai e a diferença de idade entre ele os irmãos facilitaram uma relação mais distanciada desses e do genitor. Na fase adulta o distanciamento da relação com o irmão do meio, Alceu, foi diluído, a despeito do construído com o primogênito, Lenine, 14 anos mais velho que Otto.

O participante, que não possui instrução formal em música, apesar da tentativa de aprender violão quando mais novo, situa aquela como elemento que o acompanhou nas diferentes fases da sua vida como um “pano de fundo”. Apresenta muitas memórias musicais referentes ao tempo que estudava no Ensino Médio, cujo percurso de cada até a escola era preenchido com músicas salvas no seu aparelho de mp3, quais combinavam com o seu humor, conforme relato abaixo:

Eu acho que ela sempre fez... sempre não... ela acompanha a minha vida, nas fases... a música é o pano de fundo da minha vida, basicamente. Eu lembro que quando eu tava no ensino médio, eram duas horas de ônibus pra ir e duas pra voltar, e eu tinha aqueles mp3 antigos. Então eram cinco horas com músicas fazendo parte do meu dia a dia. Combinava com meu humor e tudo mais... eu acho que ela me acompanha.

Atualmente, Otto ainda possui o hábito de incluir a música em seus afazeres cotidianos como cozinhar, corrida, de trabalho, com a função de contribuir com a concentração nas atividades através do ritmo apresentado na obra. Conta com serviço de *streaming* de música que lhe permite acesso a maior diversidade de composições musicais, conforme os estilos musicais de sua preferência. Esses aspectos encontram-se abordados no diálogo a seguir:

P: Certo, te ajuda a se concentrar... tem alguma música em específico, que você usa pra se concentrar?

O: Sim, um pós rock, que é só a guitarrinha leve, sem vocal. Esse tipo de música. Se eu tiver correndo também, serve pra correr. Dá pra usar a frequência da música. Tem uns rockzinhos... mas pro trabalho serve pra usar pra concentrar e prestar atenção em algum problema que surja... (...) Quando eu tô com alguém, geralmente pra cozinhar, eu coloco aquela caixinha, da JBL, e escuto pra fazer as coisas, ficar varrendo... Mas também nessa coisa eu costumo ouvir mais podcast... Mas dependendo de quem está, e dependendo se tá numa vibe mais alegre...

É observável, pois, consonância das experiências de Otto com a música em relação ao que a literatura aborda sobre íntima integração dessa forma de arte com processos humanos diversos no cotidiano, principalmente no que diz respeito à regulação dos afetos nas atividades diárias (JUSLIN, 2013; KOELSCH, 2014; EEROLA; VUOSKOSKI, 2013; VAN GOETHEM; SLOBODA, 2011; JUSLIN; SLOBODA, 2001; REYBROUCK; EEROLA, 2017). No caso do participante o ritmo se mostra como aspecto importante no processo de mediação da música.

O participante da pesquisa apresenta, portanto, uma importante afinidade com a atividade de ouvir música. Destaca a letra, o artista que interpreta a música, bem como os instrumentos que compõem a sonoridade desta como signos reguladores do seu gosto musical e da preferência por determinadas canções em cada ocasião da rotina diária, de acordo com a fala abaixo:

P: E tu acha que... porque tu acha que gosta mais desses estilos? O que tu gosta neles? O que te chama atenção neles?
 O: A letra...
 P: A letra?
 O: É, a letra mesmo. Geralmente... O artista... de forma geral a pessoa que tá cantando e o que é ela tá cantando. E uma coisa importante pra mim é o instrumento. Mas não sei aprofundar sobre isso não...

Muitas das músicas reconhecidas como importantes da sua história pessoal fizeram parte de experiências com amigos e irmãos. Dentre essas composições está *Os Alquimistas Estão Chegando* (1974), a qual foi por Otto simbolicamente vinculada a uma situação em que ele estava no carro com os irmãos, a caminho de um jogo de futebol com amigos. Na ocasião, Lenine espontaneamente compartilhou a impressão de que a aludida música combinava com futebol: “*Foi uma coisa que ele falou no caminho. Ele falava que essa música lembrava futebol, o jeito, o estilo.*”.

Com um breve olhar para a música *Os Alquimistas Estão Chegando* (1974), a sua composição não faz menção direta ao futebol. Otto remete ao “estilo” essa representatividade da aludida canção, a qual do ponto de vista técnico compõe marca híbrida do trabalho de Jorge Ben Jor, seu compositor e cantor.

Jorge Ben Jor surgiu na indústria musical, na década de 60, realizando uma intercomunicação entre diferentes movimentos musicais: antecessor (samba-canção), vigente (bossa-nova) e sucessor (jovem-guarda) (CAMPOS, 1993). Desse modo, ele construiu um estilo que é corriqueiramente tratado como um enigma (COUTO, 2002). A referida canção faz parte de um álbum que, diferentemente dos demais em termos de letra das canções, traz em sua composição várias referências não populares ao misticismo (ANDRADE, 2015).

Desse modo, a associação simbólica entre *Os Alquimistas Estão Chegando* (1974) e futebol, mediada por Lenine em uma situação pontual, tratou-se de um significado construído acerca da composição rítmica, sendo internalizado e generalizado por Otto. Como referido pelo participante, desde a ocorrência daquele episódio, lembra dessa informação ao escutar ou pensar na canção supracitada: “*E eu nunca mais consegui parar pra pensar nessa música sem pensar em futebol.*”.

Trata-se de uma memória construída por Otto que, por um lado, envolve construções culturais coletivas, de significados hipergeneralizados, de que o futebol, é espaço sociocultural ainda legitimamente masculino na nossa sociedade, independentemente da idade (FRANZINI, 2005). Como destacado pelo participante: “*(...) o futebol pra mim, jogar bola, não é só uma atividade física. É um jeito de eu me relacionar com as pessoas, com algumas pessoas.*”.

Contudo, por outro lado, essa popularidade cultural do futebol no contexto de Otto encontrou tensionamentos com a particularidade afetiva de experimentar tal atividade com os irmãos, com os quais encontrou poucas partilhas juntos no futebol, conforme ele afirma:

Se eu soubesse... que não era só uma coisa sobre jogar futebol, era sobre a gente estar junto... eu acho que eu teria jogado muito mais. Era pra gente ter feito isso mais. Acho que foram poucas vezes que a gente fez isso. Me dá essa lembrança, e a sensação de que isso poderia ser melhor aproveitado, entendeu?

Esse cenário se mostra como realidade para o participante em um contexto que, na realização da pesquisa, fazia quatro anos que Lenine havia falecido, aos seus 42 anos. Foi uma morte súbita de infarto que ocorreu, inclusive, em um jogo de futebol com os seus amigos.

Diante dessas pontuações, é observado que lembrar futebol ao pensar ou escutar *Os Alquimistas Estão Chegando* (1974) é um processo de mediação semiótica dos afetos envolvidos na relação de Otto com o seu irmão, Lenine. Em vida, esse vínculo envolvia fragilizações afetivas construídas em um cenário de experiências conflituosas entre eles, que terminava por reverberar em pouco convívio.

Após a morte de Lenine, porém, Otto lida com o arrependimento de não ter insistido em maior investimento na sua relação com o irmão, mesmo que por meio do futebol, onde as diferenças pela idade se diluiriam. Esse é um ponto que parece se mostrar como questão na forma do participante se posicionar no mundo como “irmão de Lenine”, depois do falecimento deste, como mostrado a seguir:

(...) me dá essa sensação. Que a gente podia ter ficado mais. Especialmente com o meu irmão... ter uma relação mais próxima... não sei se era a diferença de idade... ele era meio problemático, a gente batia muito de frente... mesmo assim acho que dava pra ter aproveitado melhor o tempo com ele...

Tal aspecto, como será abordado no Eixo 2, parece se reverberar no decorrer do processo de rememoração mediado por *Os Alquimistas Estão Chegando* (BEN JOR, 1974) durante a presente pesquisa.

6.1.3 Síntese: Eixo 1

Ambos os participantes são jovens adultos, com idades, escolaridades e posições no núcleo familiar aproximadas, são nordestinos, porém de gêneros diferentes. Eles moravam em Recife e região metropolitana na ocasião da pesquisa, porém Maia entrou em contato com contexto cultural circunscrito nesse espaço geográfico apenas na fase adulta.

Tanto Maia quanto Otto apresentarem em suas respectivas listas de músicas que marcaram as suas histórias de vida músicas que mobilizavam a lembrança de entes queridos falecidos de modo repentino. Ambos, porém, estão em momentos distintos do luto iniciado com essas perdas: Ela vem experimentando o luto pela morte do pai há um pouco mais, enquanto ele experimentou a perda do irmão mais velho há 5 anos, aproximadamente.

Essas experiências temporais também têm sido marcadas por distinções quanto a qualidade das relações dos participantes com os parentes falecidos. Maia caracteriza a sua relação com o seu pai como um lugar de segurança e abrigo. Durante as experiências musicais ela esteve significando sobre o vazio existencial que a ausência física do genitor – sem a possibilidade de despedida, quando em vida – ainda lhe trazia. Otto, por sua vez, teceu ao longo das experiências musicais sobre o distanciamento relacional que existia entre ele e seu irmão, quando este era vivo, bem como do arrependimento por não ter insistido mais na possibilidade de aproximação.

6.2 EIXO 2 – A RELAÇÃO ENTRE AFETO E RECONSTRUÇÃO DE MEMÓRIAS MEDIADA POR DOIS TIPOS DE EXPERIÊNCIAS MUSICAIS: SEM ESCUTA MUSICAL E COM ESCUTA MUSICAL

O objetivo desse eixo é explorar a relação memória-afeto através de uma música que remete a memórias de ente falecido para cada participante. Como abordado na fundamentação teórica, anteriormente, os processos afetivos e mnemônicos, bem como a relação entre eles, são compreendidos como processos mediados por recursos semióticos na construção de significados, a qual inevitavelmente compõe as experiências humanas. Aqui lancei principal enfoque sobre a música como recurso semiótico, contudo, estive interessada em observar como ela é alinhavada com outros que se mostram no processo da rememoração e do sentir experiências no presente.

Desse modo, neste eixo, busquei descrever: 1) a organização semiótica dos afetos em termos dos signos pré-verbais, verbais e hipergeneralizados durante as experiências musicais (sem escuta musical e com escuta musical), mediante a criação de pinturas; 2) como os esquemas mnemônicos verbais se compuseram nesse processo pelas vias da esquematização e da pleromatização, através das características: significância reativa, atitude, esquema discursivo (importação, transformação, elaboração, modificação da ordem dos eventos, omissão) e imagem.

Sucederam-se de duas formas diferentes de cada participante experimentar uma música: a primeira situação se deu apenas pela via imaginativa-mnemônica, isto é, sem ouvir a sonoridade da canção na ocasião da pesquisa, apenas a partir do que já fora internalizado pelos participantes em suas histórias de vida pessoal; na segunda situação cada participante ouviu uma canção por eles escolhida, mediante uma caixa de som disponibilizada pela pesquisadora.

A exploração de ambas as circunstâncias supracitadas se deu como caminho para identificação das especificidades do que acontece numa situação em que se escuta a música, realizando contrapontos (em cada participante separado assim como entre eles) também com o que surgiu quando não se ouviu a música. Tomei como parâmetros analíticos conceitos que vêm sendo construídos em perspectivas construtivistas do processo de lembrar (BARTLETT, 1932; WAGONER, 2011; SILVA, 2018), conforme já explicitarei no capítulo anterior.

As duas situações desdobraram formas de mobilização emocional distinta, implicando formas de organização semiótica dos afetos específicas, entre ambos os momentos. Esse processo se deu pela rememoração durante cada experiência musical para significá-la pelas vias da pleromatização e da esquematização. Inspirando-me em Bartlett (1932), concebo que elementos desse processo são passíveis de observação através da construção das pinturas. Essa atividade permitiu uma mobilização intencional dos participantes em direção aos seus próprios esquemas para reconstruir memórias relacionadas à música no fluxo do presente. Ouvir essa composição musical apenas a partir da terceira sessão (Experiência Com Escuta Musical) possibilitou a observação de como o contato físico com a sonoridade da música no ambiente impacta a execução daquela tarefa, em comparação com a Experiência Sem Escuta Musical.

O fenômeno abordado foi perspectivado através do engajamento dos participantes na atividade de produzir uma pintura representativa dos afetos sentidos na experiência atual de ouvir a música. Esteve presente o esforço por caracterizar os afetos em termos dos signos pré-verbais, verbais e hipergeneralizados, descrevendo como os esquemas mnemônicos se compuseram nesse processo pelas vias da esquematização e da pleromatização. Foram reunidos aqui os dados de impactação afetiva musical (produções das pinturas e comentários durante a construção dessas) e os dados das entrevistas (ocorridas após cada experiência musical) referentes às experiências sem escuta musical e com escuta musical.

Caracterizei as reformulações dos esquemas mnemônicos de cada participante que se circunscreveram, primeiro, na Experiência Sem Escuta Musical e, depois, Experiência 1 Com Escuta Musical, diferenciando-as. Em cada uma dessas experiências comentei as rememorações dos dois participantes organizando os seus dados dentro de três subtópicos:

- 1- Recorri aos dados do processo de pintar captado pela videogravação de cada encontro destacando indícios de organização afetiva das experiências musicais, pelas vias da pleromatização e esquematização, através de signos pré-verbais (por exemplo, expressões faciais, esboços espontâneos de danças nas introduções das músicas tocadas), verbais (por exemplo, comentários espontâneos sobre sensações ou sobre a música que está em execução) e hipergeneralizados (as pinturas, bem como gestos e comentários que se mostram vagos pela dificuldade de expressar uma ideia, silêncio, choro, menção a sentimentos, valores) emergentes na organização afetiva de cada experiência musical;

6.2.1 As experiências sem escuta musical

As experiências sem audição musical circunscritas a partir da atividade de pintar, por cada um dos participantes, apresentaram formas de externalizações diferentes, porém foi possível identificar aspectos também em comum em cada um.

6.2.1.1 Organização semiótica dos afetos na experiência sem escuta musical: O caso de Maia

A experiência sem escuta musical de Maia foi marcada por verbalizações espontâneas de comentários durante sua criação pictórica (pintura). Assim, foram acessíveis indícios de organização semiótica dos afetos pelos processos de esquematização e pleromatização durante as experiências musicais, captando conteúdos dos registros videogravados em termos de signos pré-verbais (por exemplo, expressões faciais, esboços espontâneos de danças nas introduções das músicas tocadas), verbais (por exemplo, comentários espontâneos sobre sensações ou sobre a música que está em execução) e hipergeneralizados (as pinturas, bem como gestos e comentários que se mostram vagos pela dificuldade de expressar uma ideia, silêncio, choro, menção a sentimentos, valores), conforme será explorado neste tópico.

Na Experiência Sem Escuta Musical com Maia houve uma mobilização em direção a manter uma vocalização ativa sobre os elementos a serem pintados, enquanto os registros das pinceladas no papel foram acontecendo, o que pode indicar o compromisso ético assumido por aquela, enquanto sua posição de participante da pesquisa, em responder à pesquisadora. As referidas vocalizações sucederam momentos aparentemente reflexivos através da redução de

movimentação corporal, além de comentários circunscritos em constatações, questionamentos e respostas direcionados à pesquisadora.

Esses dados são pistas do raciocínio adotado pela estudante para escolher os elementos a serem pintados e como eles seriam desenhados no papel, principalmente quando diante de dificuldade: *“Ai meu Deus! Como é que eu vou desenhar uma estudante? Só se eu desenhar uma pessoa lendo um livro... Mas eu não sei desenhar um estudante lendo um livro (riso). Eu vou desenhar um livro, então.”* / *“Pode escrever? Ou só pode ser desenhado?”* / *“Tipo, é porque eu não sei desenhar saudade... Eu não consigo... Só se fosse um coração... Não sei fazer saudade...”* / *“Rapaz, faz tanto tempo que eu desenho a Bandeira do Brasil, que tu vai ter que me ajudar a lembrar das cores! (Risos). Porque eu não lembro mais não.”*

Como pode ser ilustrado nos trechos citados no parágrafo anterior, a construção da primeira pintura (intitulada “Tudo Outra Vez”), por Maia, deu-se com demonstração de algumas hesitações quanto à escolha de quais elementos representar os seus sentimentos e como registrá-los por meio de desenhos. Em tais momentos recorrentemente se remeteu à pesquisadora em busca por respostas. As dificuldades apresentadas por Maia estiveram em alguns momentos mais relacionadas à autocrítica quanto à própria técnica de desenhar (*“Eu vou desenhar um estudante lendo um livro... Mas eu não sei desenhar um estudante lendo um livro. Eu vou desenhar um livro então.”*), ou à dificuldade de estabelecer uma relação de semelhança entre um signo e um sentimento abstrato (*“Tipo, é porque eu não sei desenhar saudade... Eu não consigo... Só se fosse um coração... Não sei fazer saudade...”*) ou à lembrança de como determinado elemento a ser pintado é no concreto, para que a pintura fosse semelhante ao signo compartilhado coletivamente (*“Eu vou desenhar a bandeira do Brasil, tu vai ter que me ajudar a lembrar das cores!”*).

Todos os comentários tecidos até então são indícios de processo de construção de significados predominantemente pela via da esquematização (VALSINER, 2006). Maia recorreu de forma predominante aos signos verbais para mediar a organização dos afetos em momento anterior ao registro pictórico proposto pela pesquisadora, como procedimento de pesquisa. A lógica adotada pela participante quanto a construir significado coerente entre significados pessoais a respeito da forma de se sentir afeta por *Tudo Outra Vez* (1979) e o desenho a ser pintado indica a configuração de significação que recorreu a modelos culturais compartilhados coletivamente.

Nesse contexto, a pintura (FIGURA 6) construída durante a Experiência Sem Escuta Musical, mostrou-se como externalização de uma síntese complexa dos significados internalizados previamente, de modo relativamente estável, na cultura pessoal. Conforme os

dados mencionados anteriormente, também é possível encontrar indícios de que o processo de pintar envolveu um esforço por expressar significados hipergeneralizados, como quando Maia estava decidindo qual signo utilizar para representar saudade.

Como apresenta a pintura abaixo (FIGURA 6), intitulada de “Tudo outra vez”, tal qual o nome oficial da música à qual a produção pictórica se refere, surgiram como registros um sol, um coração, uma Bandeira do Brasil e um livro aberto com lápis. A pintura em forma figurativa, isto é, com contornos relativamente bem definidos que toma padrões culturais como referência, denota delineamento de organização semiótica dos afetos por diferenciação de significados que tendem à objetividade e à descrição mais simplificada da complexidade afetiva ainda incompreendida por Maia em relação a *Tudo Outra Vez* (1979).

Figura 6 – Pintura “Tudo Outra Vez” (Experiência Sem Escuta Musical de Maia)



Fonte: Material Empírico

Predominantemente, pela via da esquematização, a pintura que se mostra como síntese dos pensamentos, previamente formulados e expressos por meio da fala, funciona como signo icônico que representa elementos concretos da vida cotidiana, estabelecendo com esses uma relação por semelhança em alguma dimensão (VALSINER, 2012). Os referidos elementos remetem a significados encontrados em alguns versos da canção, o que pode denotar a predominância de uma organização semiótica dos afetos mediada pelas lembranças da própria

letra da música, face a ausência sonora desta no ambiente de pesquisa, tal como pode ser observado no Quadro 3, a seguir:

Quadro 3 – Mediação semiótica da Experiência Sem Escuta Musical de Maia

Signos externalizados pelo verbo na Experiência Sem Escuta Musical	Signos externalizados pela pintura na Experiência Sem Escuta Musical	Trechos da música correspondente
--	Sol	“Me disse que faz sol Na América do Sul”
“ <i>um estudante lendo um livro</i> ”	Livro aberto com lápis	“Ainda sou estudante Da vida que eu quero dar”
“ <i>desenhar saudade...</i> ”	Coração	“O fim do termo saudade”
“ <i>Eu vou desenhar a bandeira do Brasil</i> ”	Bandeira do Brasil	“E nossas irmãs nos esperam No coração do Brasil”

Fonte: A autora (2021)

Os elementos da pintura “Tudo outra vez” foram retratados no quadro acima conforme a ordem de ocorrência durante a Experiência Sem Escuta Musical. Segundo Maia, a música em ênfase apresenta sobreposições e experiências amplificadas de diferentes momentos da sua vida, que se condensam de modo holístico na memória do seu pai. O modo como a pintura foi construída para representar afetos emergentes com *Tudo Outra Vez* (1979) na Experiência Sem Escuta Musical não esteve alienado do fluxo de vida de Maia e teve importante direcionamento promovido por esquemas mnemônicos de Maia acerca da letra da aludida música.

A participante está vem enfrentando o processo de luto pela morte inesperada do genitor e aqueles signos externalizados durante a Experiência Sem Escuta Musical, conforme descrito no Quadro 4, baixo, fazem menção a diferentes elementos que compõem as experiências de Maia com a morte de Joaquim – os quais a participante discorre em diferentes momentos dos encontros com a pesquisadora.

Quadro 4 – Signos mediadores da experiência de Maia com a morte de Joaquim externalizados através da Experiência Sem Escuta Musical

Signos externalizados pelo verbo na Experiência Sem Escuta Musical	Signos externalizados pela pintura na Experiência Sem Escuta Musical	Experiências com a morte do pai
--	Sol	Por do sol do avião: “ <i>E nas condições que foram (a entrevistada chora), você não espera... E eu tava fora do Brasil... Foi muito... Eu acho que as pessoas acharam que eu era psicopata, porque eu entrei no avião e eu só conseguia chorar. Mas também tem uma coisa interessante, que eu nunca vi um pôr do sol tão lindo quanto o que eu vi naquele dia. (...) Do avião, eu sempre chego na janela... Logo depois que o</i> ”

		<i>piloto levantou o voo, uma hora depois, por aí, a gente tava sobrevoando o Atlântico, e era uma coisa linda, era rosa, eu nem sei explicar como era. Quando eu fui pra Portugal também era fim da tarde, e eu fui olhando pra ver se sentia aquele sentimento de novo, mas não tinha, aí eu chorei ainda mais. Eu amo o pôr do sol, era como se alguém me dissesse “olha, vai dar tudo certo, vai ficar tudo bem”, e eu nunca vi um pôr do sol como aquele.”</i>
<i>“um estudante lendo um livro”</i>	Livro aberto com lápis	<i>Aprendizado com o inesperado da vida: “Eu fiz primeiro o estudante, né? O livro aberto. Pra dizer que eu ainda tenho muito o que aprender, que a vida é um livro aberto, e é isso, uma evolução constante.”</i>
<i>“desenhar saudade...”</i>	Coração	<i>Ausência física do pai: “É uma saudade que vem se tornando... Uma saudade boa... Mas quando eu olho ainda é uma coisa muito inacreditável, é como se eu olhasse... Eu não tenho mais essa sensação de que meu pai vai voltar, eu tinha no começo, mas é muito louco... Eu fico “isso aconteceu mesmo?”. Eu nunca tinha perdido alguém tão próximo a mim.”</i>
<i>“Eu vou desenhar a bandeira do Brasil”</i>	Bandeira do Brasil	<i>Viagem à Rússia um ano depois da morte do pai: “Aí quando eu tava em casa eu ouvia essa música. E o inverno tava forte, eu já peguei temperatura baixa na minha vida, mas nunca tinha visto menos vinte. Não teve sol nenhum dia. Acho que só no último dia veio o sol. Era aquela sensação de depressão, sabe? Eu não estava só, eu sabia que Rafael ia voltar, mas era uma sensação esquisita. E aí essa música fala assim “nossas irmãs nos esperam no coração do Brasil”. Aí eu ouvia muito essa música e eu chorava, pensava “eu não quero morar nunca fora”. Eu sempre pensei em morar fora do Brasil, eu pensava em ter uma qualidade de vida que não tem aqui. Só que quando eu vivenciei esses quarenta dias na Rússia, eu vi que queria ficar no Brasil.”</i>

Fonte: A autora (2021)

Segundo Maia: *“essa música tem vários momentos na minha vida (...) e tem outras coisas que não necessariamente estão ligadas ao meu pai, mas que me fizeram chorar”*. Os diferentes elementos, que foram registrados separadamente na pintura, não são elaborados de modo integrado pela participante, ao abordá-los. Apesar de se tratarem de momentos diferentes, as diferentes situações no Quadro 4 parecem encontrar conexão no campo dos sentimentos hipergeneralizados acessados de modo polar e ambivalente na estética daquelas experiências, principalmente no que tange à sensação de vazio, desamparo, conforto, segurança, inacabamento, desconhecimento e desejo de aprender a lidar com o desconhecido que envolvem as experiências de Maia com a morte de Joaquim.

No Quadro acima, é possível destacar evidências dessa observação: Maia em retorno ao Brasil com profunda tristeza e dor terrível, para o velório do pai, encontra conforto na experiência do pôr do sol mais belo que ela presenciou do avião; O inacabamento da impossibilidade de controle entre o agora e o depois mobiliza desejo de busca por acabamento,

de aprender a viver; A saudade que surgiu com a dor da ausência paterna repentina vem se tornando moderada, ao mesmo tempo se mistura com o estranhamento da ocorrência repentina da perda e do vazio que esta deixa; A tristeza profunda emergente com a ausência de sol em viagem a Rússia, terra de difícil socialização sentida pela participante, encontrou amparo na decisão de nunca morar fora do Brasil, longe do que lhe é familiar, perto da segurança que o cuidado das suas irmãs representa em sua história.

Desse modo, a organização semiótica dos afetos condensada nas imagens pintadas, que se mostra predominantemente pela via da esquematização na Experiência Sem Escuta Musical de Maia, é também regulada por campos afetivos hipergeneralizados difusos e amplos presentes no diálogo com o pai morto, sem que a participante perceba. Índícios discutidos mostram que as múltiplas experiências sobrepostas ao longo da vida da participante com *Tudo Outra Vez* (1979) teve uma composição direcionada no presente pela totalidade da experiência do luto de Maia pela perda repentina do genitor. A participante parece estar em elaboração, no esforço por integração da memória desse momento ao seu self que segue em processo, em movimento, mas também em continuidade.

Desse modo, é possível afirmar que a lembrança nesse contexto se deu numa arena de construção de significados que emergem nas consonâncias e dissonâncias do esforço da participante por atualizar posicionamentos de si no diálogo com o pai e integrar a memória vital, referente ao assassinato deste, ao seu *self*. Parece que Maia se encontra no processo de esforço para uma organização quanto às diversas afetações relacionadas a sua experiência com o seu pai. A participante está a aprender como lidar com o novo lugar no mundo sem Joaquim, enquanto uma pessoa real lá fora: *“ainda é uma coisa muito inacreditável, é como se eu olhasse... Eu não tenho mais essa sensação de que meu pai vai voltar, eu tinha no começo, mas é muito louco... Eu fico ‘isso aconteceu mesmo?’ ”*.

A música, simbolizando para Maia a interrupção do processo cíclico de contato concreto com o pai, por meio de uma ligação telefônica ou de uma visita em sua casa, funciona como signo catalizador da transformação dessa relação imaginária com o genitor, que se perdura mesmo depois da morte deste, acompanhada pela sensação totalitária de dor que vem se transformando: *“E a música é ‘Tudo Outra Vez’, né? Eu não sei muito... Não tem um significado como as outras... E fala ‘agora eu quero tudo, tudo outra vez’, mas eu não vou ter mais... Eu não vou ter mais... É uma dor que ainda machuca muito. Eu nunca perdi alguém tão próximo.”*

6.2.1.2 Rememoração na mediação semiótica dos afetos na Experiência Sem Escuta Musical: O caso de Maia

A partir de uma análise que toma como parâmetro elaborações de Bartlett (1932), os dados comentados anteriormente dão indícios de que a construção de significados se mostra relevante na rememoração através da racionalização. A tendência de busca por sentido sobre o que está se lembrando dá abertura para que novos significados sejam construídos durante a sua externalização, trocando termos e adicionando novos elementos. Afetos circunscritos holisticamente no fluxo da experiência do presente – no caso de Maia, o luto pela morte do pai – pareceram ter sido importantes reguladores, como já comentado.

Frequentemente isso ocorreu com Maia, usando de modo adaptativo modelos culturalmente compartilhados, indicando, pois, uma busca por tornar familiar o que se mostra desconhecido: *“Eu nunca tinha perdido alguém tão próximo a mim.”*. A esse processo, Bartlett (1932) chamou de convencionalização.

Neste subtópico objetivo descrever como características da rememoração mediada pela Experiência Sem Escuta Musical, circunscrita afetivamente por signos pré-verbais, verbais e hipergeneralizados (significância reativa, atitude, esquema discursivo e imagem), compuseram o processo de Maia pintar na tendência dela racionalizar e convencionalizar as informações sobre o sentir a música, para que o produto final (pintura) fizesse sentido no processo comunicativo com a pesquisadora.

Como observado anteriormente, houve uma esquematização mnemônica da experiência afetiva externalizada por pinturas icônicas de elementos concretos da vida cotidiana, com significados coletivamente compartilhados. Em Maia observei que aquela esquematização é externalizada principalmente por signos verbais e nessa formulação encontrei a rememoração na forma de esquema discursivo, em predominância, além da formação de atitudes e de imagens (BARTLETT, 1932), como descrito no Quadro 5 abaixo:

Quadro 5 – Organização semiótica dos afetos na rememoração a partir da Experiência Sem Escuta Musical de Maia

Organização semiótica dos afetos na Experiência Sem Escuta Musical por Maia	Formas de rememoração	Evidências nos dados em análise
Nível 2	Atitude	<i>“E a música é “Tudo Outra Vez”, né? Eu não sei muito... Não tem um significado como as outras...”</i>

		(...) <i>É uma dor que ainda machuca muito.</i> “e não é só isso do meu pai”
Nível 3	Esquema discursivo	“E fala “ <i>agora eu quero tudo, tudo outra vez</i> ”, mas eu não vou ter mais... <i>Eu não vou ter mais...</i> ” “(…) <i>tem outras coisas que não necessariamente estão ligadas ao meu pai, mas que me fizeram chorar, como a questão das eleições... Que eu tava ouvindo a música... Ou a Rússia...</i> ” “ <i>Tipo, é porque eu não sei desenhar saudade... Eu não consigo... Só se fosse um coração... Não sei fazer saudade... (..) Eu vou fazer o coração, pra mim é o que representa...</i> ”
Nível 4	Imagem	“ <i>Eu vou desenhar um estudante lendo um livro... Mas eu não sei desenhar um estudante lendo um livro. Eu vou desenhar um livro então.</i> ” “ <i>Não parece muito, mas pra mim é...</i> ” “ <i>não sei porque essa música me toca tanto</i> ”

Fonte: A autora (2021)

Já foi comentado no Eixo 1 que a memória do todo da composição sonora e linguística da letra de *Tudo Outra Vez* (1979) é percebida pela participante como facilitadora de afetos inquietantes e inexplicáveis desde a morte do pai, a qual se mostra como uma questão atual para Maia em sua experiência de luto. Esses afetos inquietantes são em diferentes momentos da pesquisa significados como dor (“*É uma dor que ainda machuca muito*”). Esse ponto parece ter trazido direcionamentos importantes para as lembranças relativas àquela obra musical, pela geração de atitude.

Diferentes elementos mnemônicos foram reconstruídos durante o processo de pintar na Experiência Sem Escuta Musical impulsionados por atitude formada em relação *Tudo Outra Vez* (1979): “(…) *tem outras coisas que não necessariamente estão ligadas ao meu pai, mas que me fizeram chorar, como a questão das eleições... Que eu tava ouvindo a música... Ou a Rússia...*”. Essa suposta desconexão que Maia atribui às diferentes situações que chorou ao ouvir *Tudo Outra Vez* (1979), depois da morte paterna, é externalizada na pintura por meio dos

desenhos registrados isoladamente no mesmo papel, sem uma aparente articulação entre eles (FIGURA 6).

Todavia, é observável que, de um modo geral, na rememoração ocorrida na Experiência Sem Escuta Musical de Maia, os temas abordados encontraram alinhavos afetivos entre si no processo de luto, por mais diversos que tenham sido. Nesse cenário, a lembrança da sucessiva mobilização emocional marcada com o choro inexplicável (“*não sei porque essa música me toca tanto*”) – que pode ser compreendida como uma externalização do que Bartlett (1932) chama de imagem – nas experiências passadas de ouvir *Tudo Outra Vez* (1979) cuja por compreendê-lo promoveu a construção de atitude (“*e não é só isso do meu pai*”) que impulsionou a rememoração principalmente como esquema discursivo.

Indícios de rememoração pela reformulação de esquema discursivo podem ser observados na construção de desenhos com contornos intencionalmente delineados pela participante (sol, coração, livro com um lápis e bandeira do Brasil), recorrendo a conhecimentos singularmente importados da cultura coletiva. Como exemplo, cito o movimento por representar o sentimento saudade demonstrado no trecho do diálogo, a seguir, entre Maia e a pesquisadora:

M: Pode escrever? Ou só pode ser desenhado?

P: Seria interessante que você desenhasse...

M: Tipo, é porque eu não sei desenhar saudade... Eu não consigo... Só se fosse um coração... Não sei fazer saudade...

P: Pense em como para você faria sentido representar...

M: Eu vou fazer o coração, pra mim é o que representa... Não parece muito, mas pra mim é...

Os dados sugerem que o processo de pintar de Maia na Experiência Sem Escuta Musical se deu em uma tendência a racionalização e convencionalização (BARTLETT, 1932), como já comentado. Antes de executar a pintura no papel, Maia apresentou o movimento de primeiro organizar ativamente os pensamentos para decidir qual seria desenho que mais faria sentido no objetivo de representar afetos, conforme significados compartilhados culturalmente.

Processo esse, que prioritariamente se deu pela via da esquematização, culminou na dificuldade para pintar a saudade (“*Pode escrever? Ou só pode ser desenhado?*”), ao tencionar com a complexidade de condição hipergeneralizada desse sentimento e com o cenário ambíguo em que esse é denotado como questão atual para Maia em seu enfrentamento da ausência do pai decorrente da morte, circunscritos pela pleromatização.

O termo saudade remete a um sentimento que se configura como campo afetivo ambíguo e complexo de significados hipergeneralizados de experiências passadas, os quais

possuem difícil externalização através das palavras (VALSINER, 2012). Nesse sentido, a saudade se refere a esquema mnemônico em forma de imagem (BARTLETT, 1932), como uma síntese simbólico-afetiva de diversas experiências, na qual são denotados desejos, como o de voltar a ter tudo outra vez em relação ao vínculo com o pai.

Como afirmado por Maia: *“E a música é “Tudo Outra Vez”, né? Eu não sei muito... Não tem um significado como as outras... E fala “agora eu quero tudo, tudo outra vez”, mas eu não vou ter mais... Eu não vou ter mais... É uma dor que ainda machuca muito.”*. Desse modo, é possível encontrar referência de uma lembrança que compõe o processo de significação da dor da perda no luto, cuja experiência é pontuada por diferentes autores como paradoxal. Maia reconhece que seu pai está morto, porém, sente o desejo de que o pai retorne, como pode ser destacado na fala a seguir:

É uma saudade que vem se tornando... Uma saudade boa... Mas quando eu olho ainda é uma coisa muito inacreditável, é como se eu olhasse... Eu não tenho mais essa sensação de que meu pai vai voltar, eu tinha no começo, mas é muito louco... Eu fico “isso aconteceu mesmo?”. Eu nunca tinha perdido alguém tão próximo a mim.

A citação acima demarca a saudade com processo que está em transformação, sugerindo que a participante ainda esteja ressignificando a perda, em um contexto vivencial conflitante que denota uma resistência por internalizar a ausência do pai, pela dúvida circunscrita em *“isso aconteceu mesmo?”*, que Maia afirma surgir no presente. Tratou-se do desejo por uma manutenção do vínculo com o pai que se mostra simbolicamente construído por mediação de verso da letra da canção.

Na sequência do diálogo Maia-pesquisadora, diante do encorajamento para o registro da pintura (*“Seria interessante que você desenhasse...” / “Pense em como para você faria sentido representar...”*), Maia em um movimento ético para responder à pesquisadora, dada a sua posição de participante da pesquisa, volta-se aos próprios esquemas (BARTLETT, 1932) de modo autorreflexivo e realiza importação (BARTLETT, 1932) do signo coração (*“Tipo, é porque eu não sei desenhar saudade... Eu não consigo... Só se fosse um coração... Não sei fazer saudade...”*).

Trata-se de um processo em que a pesquisadora parece convocar Maia à mobilização para pintar, mesmo diante da quebra de expectativa quanto à capacidade técnica de pintar saudade. Desse modo, a pesquisadora autorizou a participante para negociação com a cultura coletiva sobre os significados do elemento escolhido como representativo de saudade no contexto da pesquisa (*“Não parece muito, mas pra mim é...”*).

Outro indício de esquematização em forma de esquema discursivo para simplificar a externalização de afetos relacionados a *Tudo Outra Vez* (1979) tornando-os compreensíveis para o interlocutor (pesquisadora) durante o processo de pintar, podem ser encontrados na busca por registrar o significado de estudante da vida mediado por versos da canção (Ainda sou estudante / Da vida que eu quero dar). Diante da dificuldade técnica para representar um estudante lendo livro, Maia realiza uma simplificação, mediante omissão (BARTLETT, 1932), que foi funcional para a demanda do presente – deixar a pesquisadora ciente dos seus afetos com *Tudo Outra Vez*: “*Eu vou desenhar um estudante lendo um livro... Mas eu não sei desenhar um estudante lendo um livro. Eu vou desenhar um livro então.*”.

Em suma, os dados aqui analisados enfatizam que a experiência musical se constitui em processo de significação que se configura na construção da pintura, possibilitada pela reconstrução de memórias. A forma como a participante lidou com o processo de pintar afetos relativos a *Tudo Outra Vez* (1979) sugere que Maia organizou pensamentos sobre representações do sentir e na sequência construiu as pinturas desses elementos que poderiam representá-lo. Tratou-se de um processo predominantemente ocorrido pela esquematização em que a reconstrução dos esquemas mnemônicos encontrou organização semântica e linearidade, apresentando como características: atitude, imagem e esquema discursivo (omissão, importação).

6.2.1.2.1 Rememoração após o processo de pintar...

Neste subtópico objetivo a continuidade da exploração da rememoração mediada pela experiência musical, agora do que se desdobra do processo de pintar como forma de externalizar o sentir durante entrevista com Maia. Em ambos, as sínteses de significados, semioticamente organizadas e externalizadas pelas pinturas, envolveram rememoração configurada em conjunto de características na mobilização de Maia e Otto por tornarem compreensíveis os afetos musicais.

Encontro reverberação da organização semiótica dos afetos, pelo processo mnemônico de racionalização durante a construção da pintura (apontado nos subtópicos anteriores), na forma que Maia continua a significar a música *Tudo Outra Vez* (1979) logo após o processo de pintar. É observada a continuidade da reconstrução de memórias, predominantemente pela via da esquematização, nas formas de atitude, esquema discurso e imagem.

No que diz respeito à formação de atitude na sequência da Experiência Sem Escuta Musical, é possível destacar três desses momentos, os quais comento na sequência. O primeiro

significado que surge após a pintura se dá pela memória “*Belchior me lembra muito meu pai, muito mesmo*”. Essa é um significado amplo generalizado a partir de várias experiências vividas por Maia. Ele surge na rememoração do presente como uma impressão geral de um todo afetivo sobre o compositor da canção *Tudo Outra Vez* (1979), o qual apresenta vestígio registrado no material sonoro da música – por exemplo, sua voz. Trata-se de um significado que denota intensidade quanto à vinculação afetiva da música com as memórias paternas na forma de Maia sentir suas relações com obras de Belchior, envolvendo diferentes experiências pessoais.

No segundo momento em que perspectivo a formação de atitude é externalizada uma impressão geral acerca da preferência de Maia sobre *Tudo Outra Vez* (1979): “*Essa não é a minha música preferida de Belchior*”. Trata-se de um posicionamento da participante que avalia afetivamente a obra musical, caracterizando a natureza do vínculo inquietante com ela estabelecido como algo que surge por mediação semiótica por ela ainda desconhecida.

Já no terceiro momento, Maia destaca: “*Essa música tem vários momentos na minha vida, mas o principal é que ela lembra meu pai*”. Novamente aqui é demarcada, em termos amplos, não minuciosos, a centralidade das memórias do pai nas experiências da participante com as composições e interpretações musicais de Belchior, mesmo havendo uma amplitude de experiências passadas que estão simbolicamente vinculadas a *Tudo Outra Vez* (1979) na história de vida de Maia.

Segundo Bartlett (1932), a atitude é demonstrada por formulações verbais afetivas, genéricas, pouco diferenciadas sobre o material experimentado pelo organismo como um todo em suas transações com o ambiente. Situa-se no campo da linguagem verbal, mas é abstraída de impressões gerais do todo e apresenta função de direcionar a reconstrução de conteúdos mnemônicos específicos, permitindo a persistência de certas memórias em relação a determinado material.

No caso de Maia, aqui em análise, no primeiro e no segundo momento as atitudes configuradas direcionaram as rememorações que se seguiram, sem ser necessária intervenção verbal da pesquisadora. No caso do primeiro momento, foi reconstruída lembrança na forma de esquema verbal que se deu como um conteúdo generalizado de diferentes experiências passadas específicas, referentes a Belchior na relação de Maia com o pai (“*porque eu ouvia muito Belchior na infância*”), que complementa o conteúdo externalizado como atitude (BARTLETT, 1932).

No segundo momento, por sua vez, a expressão da atitude externalizou conteúdo genérico de uma questão atual, que se desdobra desde a morte do pai e impacta toda a sequência da formulação de esquema mnemônico, antes da pesquisadora iniciar a entrevista propriamente

dita. Maia descreveu acontecimentos diferentes que encontram um fio condutor em comum: a mobilização afetiva incompreensível e incontrolável, demarcada pelo choro e significada como dor.

No terceiro momento, por fim, a formação de atitude foi externalizada em reafirmação enfática sobre a centralidade da memória do pai nas suas recorrentes experiências com *Tudo Outra Vez* (1979). Há assim um destaque para a persistência da lembrança nesse cenário, que direciona a disponibilidade do todo do organismo de Maia na rememoração por determinado caminho, a partir de uma impressão geral, mesmo que a canção permita elencar memórias dentro de uma massa de diferentes experiências passadas em que o pai não esteve fisicamente presente. A música aqui parece promover a predominância de algumas lembranças de forma persistente no decorrer do tempo.

Além da atitude, mostrou-se como recorrente organização mnemônica o esquema discursivo, o qual tem sido mais amplamente explorado na literatura (BARTLETT, 1932; GUILLESPIE; WAGONER, 2014; FERREIRA, 2016; SILVA; LYRA, 2017; SILVA, 2018). Tratou-se de reformulação de esquemas mnemônicos externalizados predominantemente por signos verbais numa construção descritiva de experiências passadas, mobilizada em consonância semântica com os significados geradores de atitude.

Tomo como exemplo a frase “*Essa música tem vários momentos na minha vida, mas o principal é que ela lembra meu pai*” circunscrita como atitude. Ela mobilizou Maia para a importação (BARTLETT, 1932) de diferentes experiências vividas com a música na rememoração em entrevista, que seguiu a Experiência Sem Escuta Musical, de modo que no todo do relato se apresentasse uma coerência consonante com aquele significado gerador de atitude.

O conceito de importação adotado a partir de Bartlett (1932), foi aqui perspectivado pela inserção de elementos oriundos de diferentes experiências que não se referem diretamente à morte do pai de Maia, mas que são por essa relatados como memórias que componentes da forma que se sente mobilizada com *Tudo Outra Vez* (1979) no presente. Considero relatos às situações da viagem à Rússia e do dia em que Bolsonaro se elegeu como importação, pois a referida música é primeiramente significada por Maia como referente ao pai, e tais situações não se referem diretamente à relação da participante com Joaquim.

Os referidos relatos mnemônicos foram inclusos no esforço de dar sentido às experiências de mobilização afetiva (choro recorrente) características da situação de Maia ouvir *Tudo Outra Vez* (1979) desde a morte do pai. Aquelas se situam em arena confusa, incompreensível e inquietante para a participante e têm, portanto, indícios de um

direcionamento pela via da pleromatização, com a formação mnemônica como imagem, no sentido de Bartlett (1932). Elencar as memórias das situações mencionadas no parágrafo anterior se mostrou como um esforço para simplificação da experiência musical pela via da esquematização e nesse processo foram reconstruídos esquemas discursivos.

Assim, é observável que esses esquemas discursivos tiveram a função de descrever elementos específicos da experiência afetiva de Maia com *Tudo Outra Vez* (1979), elencados numa reformulação mnemônica de imagem, a qual teve o objetivo de lidar com as ambiguidades da relação da participante com a referida canção, ainda pouco compreendida. Tratou-se de uma tentativa para particularizar a reconstrução mnemônica marcadamente afetiva, em campos pleromáticos, externalizada pelo choro recorrente e pela incompreensão do fenômeno. Na busca por torná-lo compreensível as importações se mostram importantes, mesmo que aparentemente carreguem significados distanciados, na continuidade de uma tendência a racionalização, verificada inicialmente durante o processo de pintar.

Os relatos dessas memórias, apesar de tratarem situações diferentes carregam descrições de atos e mobilizações afetivas que trazem indícios de conexão na composição do sistema semiótico da cultura pessoal em nível hipergeneralizado. Nesse cenário faço destaque para o valor de coletividade, como signo hipergeneralizado que canalizou a forma de Maia reconstruir esquemas discursivos para descrever experiências relacionadas aos seus afetos com *Tudo Outra Vez* (1979).

O senso de coletividade como valor que compõe modo de relações sociais serem estabelecidas com a priorização do bem comum e da solidariedade ao próximo, o qual repercute em sensação de amparo. A história de Maia, desde a infância, é marcada por uma conjugação relacional principalmente com o pai e as irmãs que enfatizava a coletividade, em que ela se sentia cuidada e com base familiar enraizada na segurança afetiva, mesmo quando optou por estar distante fisicamente.

A morte do pai inevitavelmente implicou mudança no sistema semiótico que sustentava esse cenário, gerando um desequilíbrio na forma da participante se perceber no mundo. Nas reconstruções de esquema discursivo referentes à sua viagem para Rússia e ao episódio da eleição de Bolsonaro para presidente do Brasil, o valor da coletividade se mostrou tencionado, trazendo destaque para a sensação de desamparo na experiência de Maia em suas trocas com o ambiente.

Quanto a viagem à Rússia, a participante elencou memórias que remeteram à sua dificuldade de se incluir, socialmente, devido a sua limitação no que se refere ao domínio da língua oficial do país, conforme relato abaixo:

Não é só pelo meu pai, mas enfim, não sei porque essa música me toca tanto. Agora na Rússia quando eu tava eu... Porque lá é bem diferente daqui como eles fazem o pós-doutorado, eles contam como trabalho mesmo, aí você tem que chegar de oito da manhã e ir até seis da noite. Aí Rafael teve o recesso do Natal, a gente viajou, e no período até chegar o recesso dele eu ficava sozinha em casa praticamente o dia todo. Aí eu ficava estudando, descansando... O idioma lá era difícil, complicado, nem todo mundo falava inglês... Não foi como na Alemanha, que quando eu fui eu desenrolava no inglês... Lá não. Na universidade falam inglês, mas na rua não. E eu não entendia aquele diabo daquele alfabeto, então nem no metrô eu ia. Aí quando eu tava em casa eu ouvia essa música. E o inverno tava forte, eu já peguei temperatura baixa na minha vida, mas nunca tinha visto menos vinte. Não teve sol nenhum dia. Acho que só no último dia veio o sol. Era aquela sensação de depressão, sabe? Eu não estava só, eu sabia que Rafael ia voltar, mas era uma sensação esquisita. E aí essa música fala assim “nossas irmãs nos esperam no coração do Brasil”. Aí eu ouvia muito essa música e eu chorava, pensava “eu não quero morar nunca fora”. Eu sempre pensei em morar fora do Brasil, eu pensava em ter uma qualidade de vida que não tem aqui. Só que quando eu vivenciei esses quarenta dias na Rússia, eu vi que queria ficar no Brasil. Então essa música tem vários momentos na minha vida, mas o principal é que ela lembra meu pai.

Tratou-se de uma experiência que Maia descreveu ter sido acompanhada pela sensação de depressão face a ausência prolongada do sol. Nessa viagem, Maia se sentiu desamparada, mesmo sabendo que não estava sozinha (pois estava no país com o namorado), sensação esta que parece ter sido potencializada ao ouvir *Tudo Outra Vez* (1979), a qual mediou a construção de um novo significado (“quando eu vivenciei esses quarenta dias na Rússia, eu vi que queria ficar no Brasil”).

Essa mediação se deu pelo trecho da música (“Me disse que faz sol / Na América do Sul / E nossas irmãs nos esperam / No coração do Brasil”), que gerou tendências conflitantes de afetos na cultura pessoal de Maia, tendo como pano de fundo a experiência de não conseguir se incluir socialmente na Rússia, fragilizando valor fundante da sua forma de se perceber no mundo: a coletividade. A participante se remeteu ao diálogo com outros, representantes de cuidado e cumplicidade em sua história pessoal (suas irmãs), o que culminou em redirecionamento de projetos de vida a partir da construção do novo significado.

Quanto à rememoração acerca da experiência em que ficou sabendo da eleição de Bolsonaro também encontro fragilização no estabelecimento das relações sociais por Maia pautadas pelo signo hipergeneralizado coletividade. Observe o relato a seguir:

E não só isso do meu pai, mas quando o diabo do Bolsonaro se elegeu, eu tava voltando pra cá de carona, de um grupo de caronas que tem no facebook, e aí quando eu cheguei em casa a primeira música que eu ouvi foi essa. Liguei no youtube, na TV, e tava essa música, acho que de tanto eu escutar. E aí eu vi o Haddad na TV, e ele falando de coragem “a vida precisa de coragem”, e na hora me veio a lágrima, assim “chi:”, incontrolável.

A eleição para presidente do Brasil de Bolsonaro, em 2018, esteve pautada em contexto configurado por importante polarização entre os que se afirmam pautados por ideologias da direita (representados por Bolsonaro) e os que se denominam de esquerda (representados por Haddad), estando Maia posicionada politicamente nesses últimos. Tratou-se de um cenário que repercutiu em trocas conflituosas nas relações sociais mais amplas, envolvendo veiculação abundante de informações falsas, protestos nas ruas, nas redes sociais e inclusive em show internacionais, bem como conflitos familiares, atos de violência contra minorias e eleitores de Haddad, além de mortes.

Dentre os pontos debatidos na narrativa política de esquerda esteve a defesa de que a construção do discurso bolsonarista, que como apontado por Kalil (2018), esteve pautado na combinação da racionalidade neoliberal com a racionalidade neoconservadora, facilitadora de posições anti-democráticas, produzindo sujeitos indiferentes à liberdade política e à igualdade inclusiva da pluralidade característica da população brasileira.

O contexto de Bolsonaro eleito como o maior chefe executivo do país foi sentido por muitos eleitores de Haddad como ameaçador em diferentes instâncias, que esse último político buscou apaziguar com uma narrativa motivadora em prol da coragem em seu primeiro discurso pós finalização da apuração das urnas, do qual destaco o recorte abaixo do discurso de Haddad (2018):

Olhando nas ruas deste país, senti angústia e medo na expressão de muitas pessoas, que chegavam a soluçar de tanto chorar. A essas pessoas, gostaria de dizer: não tenham medo. Nós estaremos aqui, nós estamos juntos. Nós estaremos de mãos dadas com vocês. Nós abraçaremos a causa de vocês. Coragem! A vida é feita de Coragem!

Trata-se de uma fala que carrega o senso de coletividade como pauta na busca por coragem para continuar vivendo, mesmo após uma perda para vozes que defendiam política pública fundada no individualismo. Maia, reconstrutivamente refere ao significado “*a vida precisa de coragem*”, como momento que lhe tocou expressivamente pelo choro, assim como acontece ao ouvir *Tudo Outra Vez* (1979).

Em suma, os comentários que acabo de tecer sobre a rememoração externalizada por Maia no processo de organizar semioticamente os afetos relativos à canção supracitada destacam que no plano de fundo da racionalização que se deu em direção à esquematização há o tensionamento com a força oposta da pleromatização, na qual signos hipergeneralizados

conduzem o direcionamento de como o esquema discursivo se compõe, mesmo em uma situação em que a música não foi ouvida no presente.

Os relatos variados destacam o esforço de Maia por compreender o campo nebuloso em que se circunscreve seus afetos em relação a *Tudo Outra Vez* (1979), no contexto da entrevista aqui em destaque, mediante a elaboração da síntese “*Não é só pelo meu pai, mas enfim, eu não sei porque essa música me toca tanto*”, a qual denota uma hesitação intrigante para Maia na sua relação com a música em tela e é pista da zona afetiva altamente nebulosa de sentimentos que lhe são incompreensivos, enquanto atuam como mediadores semióticos de experiências da participante com *Tudo Outra Vez* (1979), na sua totalidade.

Esses dados demonstram, assim que a rememoração na acontece de modo aleatório nem mecânica, mas possui contorno contextualizado, que faz sentido dentro do questionamento levantado pela participante sobre *Tudo Outra Vez* (1979) no presente aqui e agora. Foi reconstruído esquema discursivo direcionados por particularidades elencadas na construção mnemônica em imagem, que segundo Bartlett (1932) reunir conjuntos organizados de interesses geralmente mantidos separados.

Isso pode ser denotado pelas diferentes experiências que se encontram circunscritas na arena do sentir *Tudo Outra Vez* (1979) por Maia, as quais remetem a esferas distintas da vida, que encontram costuras entre si pelas afetações da música em um nível hipergeneralizado de significados da experiência de ouvi-la. Desse modo, o esquema discursivo teve a função de detalhar, pela diferenciação consciente de significados pela via da esquematização que possibilita a construção novas sínteses que torna familiar o que se mostra desconhecido pelo uso adaptado de significados convencionalizados.

6.2.1.3 Organização semiótica dos afetos na experiência sem escuta musical: O caso de Otto

No caso de Otto, a externalização do processo de pintar na Experiência Sem Escuta Musical se deu apenas pelo encadeamento do movimento corporal durante a execução da referida atividade, bem como pela própria pintura resultante. Diferente do que ocorreu com Maia, em Otto foi recorrente a inibição breve e silenciosa dos movimentos corpóreos antes de começar a pintar. Ele não externalizou os seus pensamentos mediante vocalizações sobre a pintura a ser construída, nem durante a execução da mesma.

Há indício de um esforço por formulação de pensamentos com o seguimento da sequência entre mergulhar o pincel em tubos de tintas e o registro no papel por meio de

pinceladas, conforme ilustra um trecho da transcrição da Experiência Sem Escuta Musical, abaixo:

P: A mesma coisa agora com a próxima. Qual você vai escolher?

O: (Pausa de 37 segundos com olhar fixo voltado para a lista da Trilha Sonora Vital registrada em papel disposto sobre a mesa) A de Jorge Ben...

P: Certo...

O: (O pincel que já estava na mão logo na sequência é mergulhado em um dos potes de tinta e começa a pincelar no papel. Participante fica alternando ritmicamente entre pinceladas e mergulhos do pincel na tinta até finalizar o desenho) Pronto.

A pausa silenciosa, com olhar fixo para a lista registrada no papel, pode remeter a uma postura concentrada, no esforço para tomar uma decisão. Porém, o trecho acima demonstra que logo após a escolha de qual música seria alvo de abordagem, Otto apresentou imediata fluidez no processo do pintar, com execução de pinceladas sequenciais, sem interrupções pausais, quanto ao que seria registrado no papel. Tratou-se de uma movimentação sincronizada entre esses dois atos que demonstrou segurança do participante quanto ao que se esperava expressar. Ficaram reservadas, assim, apenas para depois desse momento, as externalizações por signos linguísticos.

Esses dados indicam uma diferença entre Otto e Maia em termos de disponibilidade espontânea (não se tratou de conduta direcionada pela instrução de procedimento da pesquisa) para externalização por signos verbais durante o processo de pintar. A aludida disponibilidade parece ter acompanhado sinais de hesitação em diferentes momentos de Maia, como por exemplo no que diz respeito a uma dificuldade técnica sua para expressar um sentimento complexo. Otto, porém, se mostrou aparente serenidade e segurança quanto ao que se pretendia registrar no papel, sugerindo a configuração de uma mobilização afetiva organizada semioticamente com predominância no Nível 3.

Esses elementos podem ser indícios de como cada participante vem lidando com processos de significação mais amplos no luto, em relação às memórias emergentes com os respectivos familiares falecidos. Maia se encontra em um fluxo de processamento da dor da perda do pai que se tenciona com o desejo de seguir em frente – ainda em desenvolvimento – e reverbera pelo transbordamento do choro na experiência com uma música que lhe convoca para diálogo com ele: *“Belchior me lembra muito meu pai, muito mesmo, porque eu ouvia muito Belchior na infância, e essa não é minha música preferida de Belchior, é outra, mas porque eu coloquei essa? Há um ano e um mês que meu pai faleceu, e toda vez que eu escuto essa música desde então eu só consigo chorar.”*

Otto, porém, apesar de encontrar a questão do investimento na relação com o irmão como algo que lhe incomoda, ele parece já ter caminhado alguns passos em direção a ressignificação de desse ponto no seu luto, mostrando-se com organização afetiva no presente mais simplificada pela esquematização, como demarca o diálogo a seguir:

O: Era pra gente ter feito isso mais. Acho que foram poucas vezes que a gente fez isso. Me dá essa lembrança, e a sensação de que isso poderia ser melhor aproveitado, entendeu? (...) Eu não... não sei se sempre, mas me dá essa sensação. Que a gente podia ter ficado mais. Especialmente com o meu irmão... ter uma relação mais próxima... não sei se era a diferença de idade... ele era meio problemático, a gente batia muito de frente... mesmo assim acho que dava pra ter aproveitado melhor o tempo com ele...

P: O teu irmão que faleceu...? Desde quando tu pensa nisso?

O: Isso, ele. Acho que um ano depois da morte dele. Depois que a coisa esfriou mais. Não foi uma coisa imediata, veio com os anos...

Em meio a esse processo Otto foi encontrando forma mais organizada de lidar com a referida lacuna, pela emergência de novos significados que conduziram a novas condutas com as pessoas. No participante parece já ter ocorrido um aprendizado no processo de enfrentar a ausência do irmão pela morte precoce e repentina, que reposiciona Otto existencialmente no mundo (*“Eu acho que eu fiquei preso nesse negócio de aproveitar o tempo com as pessoas. (...) As que você gosta, que você ama.”*).

Essa reaprendizagem do mundo em adaptação à ausência do pai, com quem tinha uma relação muito próxima, ainda se mostra em construção com Maia. Esse aspecto pode ser perspectivado face as afetações externalizadas por Maia pelo significado da dor, ao falar da música e da morte do pai em alguns momentos (*“As músicas dele me tocam. Mas não é uma coisa triste, não é como tá sendo com essa agora. Agora é um choro de pesar... Dor, saudade.”/ “E a música é “Tudo Outra Vez”, né? Eu não sei muito... Não tem um significado como as outras... E fala “agora eu quero tudo, tudo outra vez”, mas eu não vou ter mais... Eu não vou ter mais... É uma dor que ainda machuca muito. Eu nunca perdi alguém tão próximo.”*)

Porém, com externalizações através de signos verbais (comentários, questionamentos) ou não verbais (inibição breve do corpo indicando concentração), foi possível identificar processo em comum, em ambos os participantes, de inscrição pictórica sucedida de processos autorreflexivos durante experiências sem audição musical. Como indicado na literatura, os processos autorreflexivos podem dizer respeito ao processo de reformulação de esquemas mnemônicos através do movimento de “voltar-se sobre o próprios esquemas” (BARTLETT, 1932; WAGONER, 2013) para construir significados que preencham lacunas emergentes face a demanda do presente (SILVA, 2018).

Agora passemos para uma breve exploração dos elementos estéticos que compõem a pintura construída por Otto (Figura 7):

Figura 7 – Pintura “Alto do céu” (Experiência Sem Escuta Musical de Otto)



Fonte: Material empírico

A pintura resultante (FIGURA 6) da Experiência Sem Escuta Musical com Otto, como tentativa de reformulação de memórias quanto aos afetos musicais, está composta por elementos posicionados no papel com expressividade indiciadora do todo de uma cena do jogo de futebol em um dia ensolarado, conforme destaca a citação abaixo:

Eu lembrei de um dia, um sábado... na verdade, um domingo, fomos eu e meus irmãos, uma das poucas vezes que a gente foi junto jogar. (...) Tinha um bocado de pessoas lá, mas eu não lembro de ninguém que tava lá, eu só lembro dos meus irmãos.

Os desenhos pintados correspondem a elementos culturalmente compartilhados, tanto em termos de cor (em sua maioria), quanto em termos de formas dos traços que os delineiam, mesmo que mais simplificados – aspecto que pode indicar o pouco manejo dos participantes com técnicas de pintura. Desse modo, são desenhos facilmente reconhecíveis pelo interlocutor.

Assim como ocorreu em Maia, a pintura, em relação à cena do futebol com os irmãos, mostrou-se como síntese do processo de busca por diferenciação dos afetos, como signo icônico (VALSINER, 2012), o qual destaca elementos por qualidade de semelhança. Isto é, recorrer a elementos culturalmente reconhecidos para tornar familiar afetações musicais. Os traços que definem pinturas figurativas (que tratam descritivamente objetos concretos compartilhados culturalmente), mesmo que simplificados (o que poderia indicar a própria limitação técnica de pintura dos participantes), indicam um caminho de mediação semiótica da experiência afetiva predominantemente pela esquematização, em Nível 3.

Como já abordado no Eixo 1, o futebol é justamente o elemento mnemônico que envolve a questão principal levantada no luto de Otto pelo irmão, denotando o esforço por estabelecer um significado que conecta racionalmente o desenho e os afetos. A pintura, assim como em Maia, mostrou-se como uma síntese do que foi pensado imediatamente antes, quanto à representatividade dos afetos musicais para Otto.

Nos dados explorados nesse subtópico, a construção de pintura se desdobrou como janela aberta para lançar olhar para os processos semióticos envolvidos no modo que cada participante lembra sentir as respectivas músicas por eles escolhidas – *Tudo Outra Vez* (1979), no caso de Maia, e *Os Alquimistas Estão Chegando* (1974), no caso de Otto. Continuarei essa abordagem, buscando descrever relação entre memória e afeto durante a Experiência Sem Escuta Musical, mediante externalizações verbais e não verbais do processo de pintar.

6.2.1.4 Rememoração na mediação semiótica dos afetos na Experiência Sem Escuta Musical: O caso de Otto

No processo de pintar de Otto, a ausência de vocalizações limitou desdobramentos interpretativos na análise dos seus dados, diferentemente de como se deu com Maia. Porém, através da própria pintura, encontro semelhanças entre ambos os participantes quanto a tendência à buscar por uma coerência das informações mnemônicas antes de pintar e a recorrer a significados culturalmente compartilhados na abordagem dos afetos, sugerindo um movimento de busca por familiarização.

Bartlett (1932) fala da racionalização como processo que se busca fazer sentido para si do que está sendo memorado. Aquela foi frequentemente apresentada nos dados dos seus participantes, ao memorarem o conto por ele proposta como parte de um dos seus estudos experimentais da memória. Na ocasião, transformações emergiram na reconstrução da história para se tornar mais compreensível, semelhantemente ao que ocorreu com Maia e Otto em relação às suas experiências passadas com as respectivas músicas.

Apesar da ausência de verbalizações durante a tarefa executada por Otto, gestos corporais brevemente inibidos seguidos por registros em movimentações sequenciadas entre mergulhos do pincel nos potes de tintas e pinceladas no papel (“O pincel que já estava na mão logo na sequência é mergulhado em um dos potes de tinta e começa a pincelar no papel. Participante fica alternando ritmicamente entre pincelas e mergulhos do pincel na tinta até finalizar o desenho”), bem como as formas figurativas (campo de futebol, jogadores, bola,

sobrinho, céu) dos desenhos pintados dão pistas do envolvimento de processo decisão quanto ao que faria sentido ser pintado, antes da própria execução da pintura. Essa se configura como resultante de uma construção de significados que comunga com o processo de sentir previamente internalizados na cultura pessoal quanto a música enfatizada.

Assim como em Maia, a organização dos pensamentos antes de pintar se mostra com função relevante para o participante esclarecer para pesquisadora como se sente tocado por *Os Alquimistas Estão Chegando* (1974), o que leva a compreensão de que o processo de racionalização ao mesmo tempo que busca sentido para si, busca para o outro com quem se realiza interlocução.

6.2.1.4.1 Rememoração após o processo de pintar...

No caso de Otto, como já dito, a rememoração circunscrita na Experiência Sem Escuta Musical dá indícios da composição de pintura mediante esquemas mnemônicos reconstruídos predominantemente por signos verbais. Porém, a ausência de vocalizações do participante através desses repercutiu em poucos elementos para aprofundamento da análise do aludido ponto, diferentemente do foi possível em Maia.

Contudo, para além da pintura, há pista da forma de rememoração ter sido predominante pela via da esquematização, circunscrita em processo de racionalização (construir algo que faça sentido) e de convencionalização (usar modelos culturais para se familiarizar com o que se mostra desconhecido). Pode ser destacada aqui a externalização mnemônica através de signos verbais que ocorre logo após a finalização da criação pictórica. Como pode ser verificado na citação a seguir, a reconstrução de memórias externalizada com signos verbais iniciou com a formulação do seguinte esquema discursivo:

P: O que você lembrou ao pensar nessa música?

L: Eu lembrei de um dia, que num domingo. Num domingo não, um sábado de manhã... que foi jogar bola, eu e meus irmãos, uma das poucas vezes que os três foram juntos jogar. Como eu te falei a gente tem uma diferença de idade, eu tinha 14 anos a menos que o meu irmão mais velho. Mas teve esse dia que a gente foi jogar e ele levou o meu sobrinho, pra ficar assistindo. E nesse dia tava tocando música no carro, e tava tocando Jorge Ben. E ele disse que essa música combinava com futebol. E eu nunca mais consegui ouvir essa música sem pensar em futebol. Se eu soubesse... que não era só uma atividade de jogar bola, mas era um jeito da gente estar junto... eu acho que era pra gente ter feito isso mais. Era um jeito da gente tá junto. Acho que foram poucas vezes que a gente fez isso. Poucas mesmo. Me dá essa lembrança sempre me dá a sensação de que isso poderia ser melhor aproveitado, entendeu?

A reconstrução mnemônica, acima, apresenta indícios de processo de construção de significado, que se deu predominantemente pela via da esquematização dos afetos, dada a organização encadeada das informações, de modo objetivo, pouco emotivo e predominantemente descritivo de ações de personagens em uma determinada cena que aconteceu em experiência passada com os irmãos. Nessa construção encontro algumas características da rememoração pontuadas por Bartlett (1932): esquema discursivo (importação, elaboração) e imagem. Observe o quadro 6, abaixo:

Quadro 6 – Organização semiótica dos afetos na rememoração a partir da Experiência Sem Escuta Música de Otto

Organização semiótica dos afetos na Experiência Sem Escuta Musical por Otto	Formas de rememoração	Evidências nos dados em análise
Nível 3	Esquema discursivo	<i>“uma das poucas vezes que os três foram juntos jogar. Como eu te falei a gente tem uma diferença de idade, eu tinha 14 anos a menos que o meu irmão mais velho.” / “E eu nunca mais consegui ouvir essa música sem pensar em futebol.” / “Acho que foram poucas vezes que a gente fez isso. Poucas mesmo.”</i>
Nível 3	Esquema discursivo	<i>“ele também era meio problemático, fazia uns negócios... a gente batia muito de frente... mesmo assim acho que dava pra ter aproveitado melhor o tempo com ele...”</i>
Nível 4	Imagem	<i>“Não sei se é a diferença de idade...”</i>

Fonte: A autora (2021)

Em termos de importações foram identificadas inclusões de informações que extrapolaram o relato do evento referente ao encontro com os irmãos e sobrinho – em que foi promovida a vinculação simbólica do futebol com *Os Alquimistas Estão Chegando*. Aquelas tiveram uma função de contextualizar o relato dos conteúdos mnemônicos: *“uma das poucas vezes que os três foram juntos jogar. Como eu te falei a gente tem uma diferença de idade, eu tinha 14 anos a menos que o meu irmão mais velho.” / “E eu nunca mais consegui ouvir essa música sem pensar em futebol.” / “Acho que foram poucas vezes que a gente fez isso. Poucas mesmo.”*

As importações reconstruídas na rememoração de Otto remontam um processo ativo de ressignificação da perda pelo processo de elaboração mnemônica iniciada desde a morte do seu irmão (“*Se eu soubesse... que não era só uma atividade de jogar bola, mas era um jeito da gente estar junto... eu acho que era pra gente ter feito isso mais. Era um jeito da gente tá junto.*”), na qual foram incluídos novos detalhes às experiências de futebol com Lenine – pontos de encontro em que as diferenças entre eles se mostravam diluídas.

Essa elaboração ocorrida em experiências passadas foi reconstruída como síntese que se mostra como atitude no presente em relação à morte do irmão (“*eu acho que era pra gente ter feito isso mais.*”) a qual parece se repercutir no direcionamento das rememorações sucessivas da presente pesquisa. Retornarei a este ponto mais adiante. Nesse contexto, é sintetizado um todo de afetos persistentes na experiência de Otto com a música *Os Alquimistas Estão Chegando* (1974), como referido abaixo:

O: (...) Me dá essa lembrança, sempre me dá a sensação de que isso poderia ser melhor aproveitado, entendeu?

P: Você sempre teve essa sensação?

L: Sempre fica, *véi...* Eu não sei se sempre, mas tem aquela sensação de que poderia ter aproveitado melhor, o tempo com ele. De ter uma relação mais próxima.

Esses são elementos mnemônicos, cuja organização reconstrutiva de pensamento indica o trabalho de luto iniciado antes da presente pesquisa. Contudo, eles também expressam a existência de uma continuidade e um movimento pela rememoração atual, indicando elementos ainda pouco compreendidos, como pode ser demonstrado pela seguinte citação: “*Não sei se é a diferença de idade... ele também era meio problemático, fazia uns negócios... a gente batia muito de frente... mesmo assim acho que dava pra ter aproveitado melhor o tempo com ele...*”.

Na citação acima há pista de questão que atualmente se mostra ainda no campo do desconhecido para Otto: por que não investi mais no vínculo com Lenine? Esse é um ponto que, até o momento da construção de dados desta pesquisa, pareceu ainda não ter encontrado assentamento em significados expressados com signos verbais. Otto procura simplificar a complexidade implicada naquela questão, possibilitada pela pleromatização, realizando esforço pela esquematização a experiência (“*Não sei se é a diferença de idade...*”).

Desse modo, há pista sobre a construção de um esquema mnemônico reformulado como imagem, no sentido dado por Bartlett (1932), pois foram elencados elementos mnemônicos para lidar com as ambiguidades de tendências conflitantes na relação de Otto com Lenine, as quais reverberam mesmo depois da morte de modo nebuloso e inquietante. Há indício de particularização do processo de lembrar, característica da formação de imagem, pela menção

implícita a aspectos valorativos (“*ele também era meio problemático, fazia uns negócios... a gente batia muito de frente...*”) e de desejo (“*mesmo assim acho que dava pra ter aproveitado melhor o tempo com ele...*”).

Segundo Worden (2013), na medida que as pessoas vão reconstruindo memórias do seu ente querido falecido ao longo do processo do luto, um lugar menos central aquele vai assumindo na vida do enlutado. Otto, talvez também pelo tempo da morte do irmão parece já estar em um outro momento de elaboração simbólica desse evento. Isso repercute no próprio modo emocional mais relativamente estável e simplificada na reconstrução da referida lembrança com o irmão falecido durante e depois da execução da pintura.

6.2.2 As experiências com escuta musical

Nas experiências com audição musical, de uma forma geral, manteve-se uma diferença entre os participantes quanto à disponibilidade para externalizações verbais, o que pode decorrer de diferentes aspectos como personalidade, familiaridade com contextos de pesquisa, vínculo com a pesquisadora, entre outros. Otto foi mais sintético em suas colocações do que Maia, o que demandou mais intervenções da pesquisadora durante a entrevista para maiores esclarecimentos do que fora lembrado pelo participante.

Porém, em termos comparativos da experiência com audição musical com a experiência sem audição musical vivenciadas por um mesmo participante é possível encontrar algumas semelhanças de especificidades da rememoração entre Maia e Otto. Sobre esses pontos de diferenças e semelhanças comentarei mais adiante com minuciosidade.

Neste tópico continuarei a tecer sobre as características da reformulação de esquema mnemônico mediado por música, agora considerando a primeira situação em que a pesquisadora pôs a música para tocar durante (chamada aqui de Experiência 1 Com Escuta Musical), que ocorreu uma semana após à construção dos dados analisados no tópico anterior. Iniciarei a abordagem por considerações sobre o processo de pintar e pontuarei sobre a rememoração desdobrada durante e na sequência da construção pictórica, buscando articular as observações realizadas com ambos os participantes.

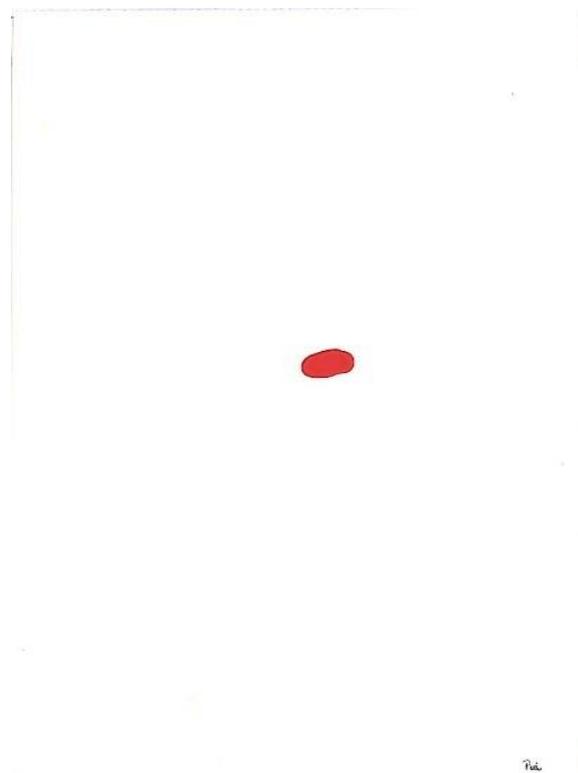
Permanecerei embasando a análise no olhar de que a significação inevitavelmente presente na experiência de ouvir música envolve reformulação de esquemas mnemônicos externalizada por signos pré-verbais, verbais e hipergeneralizados. Desse modo, foram considerados dados de rememoração construídos durante o processo de pintar durante a

Experiência 1 com Escuta Musical e os imediatamente subsequentes externalizados na entrevista semiestruturada.

6.2.2.1 Organização semiótica dos afetos na experiência com escuta musical: O caso de Maia

O processo de pintar durante a Experiência 1 com Escuta Musical de Maia resultou no registro da Figura 8, abaixo:

Figura 8 – Pintura “Pai” (Experiência 1 Com Escuta Musical de Maia)



Fonte: Material Empírico

A pintura acima, intitulada de “Pai”, apresenta apenas uma mancha vermelha, que se formou de modo não proposital pela participante, como alude o recorte da transcrição referente ao processo de pintar, a seguir:

(Coloca o pincel no tubo de tinta vermelha e o posiciona novamente em suspensão no ar, agora encharcado de tinta, enquanto a mão fica apoiada sobre a mesa, com Maia olhando fixamente para o papel).

*Agora eu quero tudo
Tudo outra vez*

(Sequencialmente, caem duas gotas de tinta do pincel na superfície do papel).

A tinta fez uma mancha no papel ao escorrer do pincel que estava parado e suspenso no ar acima do papel, enquanto Maia olhava fixamente para este, em aparente esforço para pintar. Tratou-se de uma situação que Maia não conseguiu organizar pensamentos sobre como representar os afetos sentidos na ocasião, apesar de tentativa, como demonstra o excerto a seguir:

(Pesquisadora interrompe a música que estava a tocar e a participante permanece estática na mesma posição, mesmo depois da música ter sido interrompida).

P: O que você lembrou com essa música? (Pesquisadora pergunta com entonação suave).

M: Pera. (Sorri, funga o nariz e põe uma das mãos no rosto, enquanto olha para o papel e faz 3 segundos de pausa.) Só caíram dois pingos. (Passa o pincel, conectando os pingos, e novamente o suspende no ar.) Não. Não dá. Vou forçar, não. (Verbaliza após 6 segundos de pausa na mesma posição e solta o pincel ao lado). Ai... (enxuga as lágrimas com lenço disponibilizado pela pesquisadora).

Desse modo, o que se mostra como pintura da Experiência 1 Com Escuta Musical possui caráter mais abstrato, ambíguo e pouco diferenciado em sua composição visual, do que os desenhos registrados na Experiência Sem Escuta Musical, os quais apresentaram contornos semelhantes a de elementos culturalmente conhecidos na vida cotidiana, em ambos os participantes.

Diante do cenário aqui mencionado, na Experiência 1 Com Escuta Musical uma grande tensão se expressou, haja vista que a participante não obteve sucesso em construir uma pintura pela racionalização de quais elementos comporiam a produção plástica (pintura) – tal como ocorrido na experiência musical anterior. Maia realizou diversos esforços para aplacar a lacuna que se configurou e, mesmo assim, deparou-se com a frustração de inibição criativa do pintar.

Esse dado sugere um esforço de Maia para esquematização que tensionou com uma força oposta e intensa promovida semioticamente pela experiência de ouvir *Tudo Outra Vez* (1979), dada primeiro pela via da pleromatização, como proposto por Valsiner (2016). Ficou marcado, portanto, na Experiência 1 Com Escuta Musical, um bloqueio para a possibilidade de pintar previamente racionalizada. Foi notável a resistência por externalização dos significados envolvidos na experiência musical através dos signos linguísticos, mesmo diante da persistência da participante em fazê-lo. A partir de Valsiner (2014; 2016), é possível afirmar que isso se deveu à rápida hipergeneralização dos afetos promovida pela música através via pleromática.

Pintar desenhos bem delineados como aconteceu na Experiência Sem Escuta Musical implicaria uma organização mais simplificada dos afetos em categorias de significados, possibilitada prioritariamente pela via da esquematização. Esse processo, porém, foi inibido na Experiência 1 Com Escuta Musical pela complexidade afetiva da experiência do aqui-e-agora com a sonoridade da música, envolvente de significados de experiências mais amplas de Maia em seu processo de luto no presente. Este traz memórias que implicaram ruptura importante na vida da participante e estão aparentemente ainda em processo de integração no modo Maia se ver e agir no mundo.

Esses dados favorecem um olhar para o fato de que a experiência de apreciar uma música não envolve reações neurofisiológicas de contato do corpo com as ondas mecânicas do som, mas se trata de um processo de significação. As pessoas experimentam música com o todo do seu ser que está existindo num fluxo de experiência vital que é construtivo e não linear. Isso pode explicar por que o modo das pessoas se sentirem afetadas por uma música pode mudar ao longo do tempo, bem como o porquê da música poder funcionar como recurso terapêutico de processos de (auto)cuidado em saúde, por exemplo. Observemos alguns aspectos nesse sentido através do processo de rememoração, no tópico a seguir.

6.2.2.2 Rememoração na mediação semiótica dos afetos na Experiência 1 Com Escuta Musical: O caso de Maia

Com Maia, identifiquei processos de rememoração mediados pela música *Tudo Outra Vez* (1979) no processo de pintar, o qual foi forma de externalizar significação. Diante da frustração de não conseguir organizar um pensamento sobre a pintura a ser construída, Maia frequentemente retornou ao movimento autorreflexivo de voltar-se aos próprios esquemas (BARTLETT, 1932) na tentativa preencher a lacuna formada pela rememoração para construir

novos significados, os quais foram externalizados por signos pré-verbais, verbais e hipergeneralizados.

Nesse contexto, a participante pareceu estar frequentemente concentrada em processo autorreflexivo, no qual o corpo constituído na e pela cultura se mostrou como organizador semiótico. Esse papel organizador durante o processo de pintar se deu sempre numa articulação com outros recursos semióticos (signos), tendo em vista os diversos significados conflitivos envolvidos e demandantes de negociações dialógicas.

Observemos o diálogo a seguir, que se deu durante a experiência de ouvir a música:

(A entrevistadora coloca a sétima música para tocar, *Tudo Outra Vez* (1979), durante dois minutos).

M: Ai meu Deus... (verbaliza Maia, ao passar 3 segundos da introdução da música e expressa um riso na sequência, enquanto o corpo permanece estático com as mãos apoiando a cabeça na testa).

*Há tempo, muito tempo
Que eu estou
Longe de casa
E nessas ilhas
Cheias de distância
O meu blusão de couro
Se estragou
Oh! Oh! Oh!*

M: Essa música é foda... (verbaliza depois de levantar a cabeça, agora apoiando-a apenas com uma das mãos, e olhar para a pesquisadora, rindo)

*Ouvi dizer num papo
Da rapaziada
Que aquele amigo
Que embarcou comigo
Cheio de esperança e fé
Já se mandou*

(Com a expressão séria e olhos vermelhos, participante volta a posição inicial, de apoiar a cabeça com as duas mãos na testa, agora olhando para o papel que continua em branco).

*Oh! Oh! Oh!
Sentado à beira do caminho
Pra pedir carona
Tenho falado
À mulher companheira
Quem sabe lá no trópico
A vida esteja a mil
E um cara*

A citação acima apresenta uma experiência musical, cujos afetos se dão organizados desde o início por signos hipergeneralizados, numa complexidade marcada por campos afetivos

pouca diferenciados e hesitações, configuradas num processo de significação direcionado pela via da pleromatização (VALSINER, 2006). O processo de pintar se deu como esforço persistente para simplificar aquela experiência, na tentativa de maior diferenciação dos afetos sentidos como tensão através da rememoração, que se dá em diferentes níveis hierárquicos de sistema semiótico pela via da esquematização, como demonstra o Quadro 7, a seguir.

Quadro 7 – Organização semiótica dos afetos na rememoração a partir da Experiência 1 Com Escuta Musical de Maia

Organização semiótica dos afetos na Experiência 1 Com Escuta Musical por Maia	Formas de rememoração	Evidências nos dados em análise
Nível 1 – 2	Atitude	“Ai meu Deus...”
		“Essa música é foda...”
		“não, não dá! Vou forçar não”
		“Essa música traz um misto de emoções.”
		“(…) essa música não é a minha preferida de Belchior”
	Significância reativa	‘riso’
		“(…) olha para o papel e faz três segundos de pausa) só caíram dois pingos”
Nível 3	Esquema discursivo	“mas eu não sei por qual motivo, toda vez que eu escuto essa música, eu choro. É começar e tipo já começa automaticamente”
		“eu lembrei do meu pai. Aí eu tentei, eu tentei, mas não veio nada, não veio nada”
		“Acho que pela idade que ele tinha, ele ia fazer setenta, ele criou os meus irmãos de forma muito rígida (...) mas eu acho que eu tinha esse movimento com o meu pai, eu tinha esse movimento. E como eu fazia, ele retribuía”
		“ela ainda machuca, porque tipo Belchior era o cantor preferido dele. Eu vi muito na minha infância ele escutar Belchior. Então, tipo, ouvir Belchior ainda é o meu pai”
		“ela ainda machuca, porque tipo Belchior era o cantor preferido dele. Eu vi muito na minha infância ele escutar Belchior.”
Nível 4	Imagem	“Não tá vindo nada...”
		“Eu ainda não sei explicar”
		“ah, não sei”

Fonte: A autora (2021)

Já nos três segundos depois da música *Tudo Outra Vez* (1979) começar a tocar é identificado movimento de voltar-se sobre os próprios esquemas (BARTLETT, 1932) na

primeira externalização verbal “*Ai meu Deus...*” como atitude (BARTLETT, 1932). Na atitude está o reconhecimento da canção que movimenta o ser e o estar de Maia em uma certa direção na rememoração no aqui e agora.

A atitude decorreu da presença imediata de incômodo difuso, perspectivado aqui em uma significância reativa (BARTLETT, 1932) que pode ser demonstrado pelo ‘riso’ desconsertado, como um eco da externalização da tensão no corpo inevitavelmente engajado na experiência. No riso está expressa uma ansiedade pré-verbal para reorganizar corporalmente a afetação difusa e intensa que, desde a morte do pai, Maia percebe sentir nos seus contatos com a música mencionada.

É observável, aqui, que o retorno sobre os esquemas não é uma mera volta ao passado, pois a participante o faz numa mobilização no momento do agora, lidando com questões que se mostram como lacuna e que ainda mobilizam o self no presente. Conforme afirmado por Maia em entrevista após a experiência musical com música: “*Passou, e tal, mas nessas horas eu vejo que não passou, sabe? Não é que eu não esteja bem. Eu consigo aceitar as coisas. Mas claro que eu vivo meu luto, eu não nego sofrimento.*”. Essa observação comunga com a metáfora temporal do lembrar presente na perspectiva construtivista de Bartlett (1932). A rememoração não se encerra no relato do passado, como algo que meramente ficou para trás.

É gerada uma expectativa sobre como se espera que a experiência com a aludida música vá se desdobrar para o futuro imediato em fluxo. A partir da atitude parece ser configurado pensamento generalizado, que constata a plausibilidade de se sentir afetada pela música como das últimas vezes ocorridas ao longo de um pouco mais de um ano e começar a chorar no momento do procedimento de pesquisa.

Esse processo parece continuar na escuta musical. Após mais alguns segundos ouvindo a música, Maia verbaliza “*Essa música é foda...*”, que categoriza uma percepção pouco diferenciada de afetações recorrentes no passado, que se mostram complexas no presente na formulação mnemônica de imagem (BARTLETT, 1932). A expressão “*Essa música é foda...*” denota indícios de externalização de uma experiência organizada por signos hipergeneralizados, mais resistentes à verbalização, pela via esquematização, o que pode se tratar de aspectos das experiências passadas que ainda se mostram como questão em aberto no presente para o self. Nesse cenário os significados se mostram pouco diferenciados, enquanto a organização dos campos afetivos fica altamente abstrata e difusa.

Assim, a síntese formada via esquematização com o uso expressão verbal do palavrão indica uma construção decorrente de uma dilatação afetiva em nível hipergeneralizado, que encontra continuidade pelo esboço facial do choro, externalizado na sequência da experiência.

É visível nesse cenário uma mediação da música na experiência do presente pela via da pleromatização, enquanto Maia permanece na busca dificultada por construir pintura pelo caminho racionalizado, pela via da esquematização, tal como realizado na Experiência Sem Escuta Musical.

Para ilustração dessa observação, consideremos o diálogo a seguir, recorte sequenciado da citação anterior, referente à Experiência 1 Com Experiência Musical:

M: Não tá vindo nada... (fala enquanto levanta a cabeça, com um balanço em movimento de negativa, olha para pesquisadora, franze a testa e expira intenso).
(Pesquisadora permanece em silêncio, tentando acolhê-la apenas por meio da expressão facial).

*Que transava à noite
No Danúbio azul"*

(Maia volta a olhar fixamente para o papel, pressionando os lábios da boca e colocando uma das mãos no centro da testa).

*Me disse que faz sol
Na América do Sul
E nossas irmãs nos esperam
No coração do Brasil
Minha rede branca*

(Maia pega o pincel).

*Meu cachorro ligeiro
Sertão, olha o Concorde
Que vem vindo do estrangeiro*

(Participante bate o cabo do pincel na mesa).

*O fim do termo saudade
Como o charme brasileiro
De alguém sozinho a cismar*

(Maia posiciona o pincel pairando no ar acima do papel, estando a mão parada, sobre a mesa. Movimenta o pincel como ensaiando pinceladas sem tinta, depois o segura de modo estático).

*Gente de minha rua
Como eu andei distante
Quando eu desapareci
Ela arranhou um amante
Minha normalista linda
Ainda sou estudante
Da vida que eu quero dar*

M: Pode ficar sem nada? Não né?

P: Se não vier nada... (encolhe os ombros e pressiona os lábios da boca entre si, enquanto olha para Maia).

M: Eu vou esperar mais um pouquinho, pra ver se vem algo (Volta à posição inicial das mãos – agora com um pincel em uma delas – apoiando a testa, enquanto Maia olha concentradamente para o papel).

*E até parece que foi ontem
Minha mocidade
Com diploma de sofrer
De outra Universidade*

(Maia volta a apoiar a mão com o pincel na mesa, enquanto ele fica suspenso no ar sem tocar o papel).

*Minha fala nordestina
Quero esquecer o francês
E vou viver as coisas novas
Que também são boas
O amor, humor das praças
Cheias de pessoas*

(Coloca o pincel no tubo de tinta vermelha e o posiciona novamente, agora encharcado de tinta, em suspensão no ar, enquanto a mão fica apoiada sobre a mesa).

*Agora eu quero tudo
Tudo outra vez*

(Sequencialmente, caem duas gotas de tinta do pincel na superfície do papel).

*Minha rede branca
Meu cachorro ligeiro
Sertão, olha o Concorde*

(Pesquisadora interrompe a música que estava a tocar e a participante permanece estática na mesma posição, mesmo depois da música ter sido interrompida).

A expressão “*Não tá vindo nada...*” externaliza a quebra de expectativa quanto à tentativa de organização de pensamentos através de signos verbais sobre o que desenhar. Trata-se de uma frustração regulada, semioticamente, pela música e marcada por um excesso afetivo. Gestos como franzir a testa e expirar intenso podem denotar uma inquietação que vem desse excesso gerado pela quebra de expectativa, processo em que Maia busca na pesquisadora um direcionamento através do olhar (“(...) fala enquanto levanta a cabeça, com um balanço em movimento de negativa, olha para pesquisadora”) ou questionamento (“*Pode ficar sem nada? Não né?*”).

Nesse processo Maia mobiliza-se para continuidade de investimento na elucidação da lacuna de significados e passa a investir em diferentes estratégias: olha fixamente para o papel enquanto se posiciona de modo concentrado, pega o pincel, bate o cabo do pincel na mesa, ensaia pinceladas no ar, ritmo musical, coloca o pincel no tubo de tinta, letra da canção. Esses gestos funcionaram como mediadores semióticos na tentativa para reformulação de memórias acessíveis pelos signos icônicos (pinturas) e linguísticos, mas não contribuíram efetivamente para o processo almejado. Isso pode indicar a atuação inibidora de signos de nível superior na

hierarquia do sistema semiótico de Maia sobre a efetivação de signos de um nível inferior, como sugerido por Branco e Valsiner (2010).

6.2.2.2.1 Rememoração após o processo de pintar...

Em Maia, o esforço por organizar afetos pela esquematização se deu em tensionamento mais intenso com a mobilização promovida pela música enquanto vestígio de acesso ao outro falecido – o pai – que se deu prioritariamente pela via da pleromatização. Significados hipergeneralizados se mostraram com direcionamentos mais expressivos da reconstrução mnemônica na atividade de pintar, configurando arena de negociação e construção de significados entre os participantes e o ambiente, enquanto o corpo esteve com importante função de canalização da ordenação afetiva.

Em Maia a intervenção corporal esteve marcada pela inibição corporal. A forma como se deu a organização semiótica dos afetos na experiência musical pela rememoração na Experiência com Escuta Musical 1 apresentou repercussão quando, diante da questão direcionada pela pesquisadora, a música parou de tocar: “*O que você lembrou ao ouvir essa música?*”.

Maia foi convocada novamente para se voltar ao excesso afetivo experimentado na sua relação com a sonoridade de *Tudo Outra Vez* (1979), imediatamente antes. É observado que o seu envolvimento nesse processo implicou ênfase seletiva sobre memórias simbolicamente relacionadas ao pai e à mobilização emocional incompreensível e impactante que a aludida canção gera na participante ainda no presente, em detrimento de todas as demais experiências elencadas na rememoração anterior.

A rememoração que segue pós escuta musical se desdobra em uma significação da experiência tencionada entre pleromatização e esquematização. Inicialmente, apresenta menor objetividade e linearidade discursiva, aspectos que no decorrer do processo mnemônico foram ganhando mais espaço, numa crescente predominância da esquematização.

O início da rememoração se mostra marcada por diferentes expressões gestuais (“*participante permanece estática na mesma posição, mesmo depois da música ter sido interrompida*” / “*após pausa de 8 segundos*”) e verbais (“*não, não dá! Vou forçar não*” / “*Essa música traz um misto de emoções. Eu ainda não sei explicar*” / “*mas eu não sei por qual motivo, toda vez que eu escuto essa música, eu choro. É começar e tipo já começa automaticamente*” / “*ah, não sei*”).

Aquelas frequentemente demonstram hesitações, cuja repetição da referência à afetação inominável com *Tudo Outra Vez* (1979) pode ser interpretada como uma inquietação que tem mobilizado desejo por respostas, ao mesmo tempo que a criação destas pela construção de novos significados externalizados pelos signos linguísticos parece estar sendo recorrentemente inibida. Nesse sentido, o processo de voltar-se aos próprios esquemas (BARTLETT, 1932), inevitavelmente circunscrevendo memórias em diferentes níveis de generalização de significados.

Aconteceram momentos em que Maia expressou indícios de atitude, seja por comentários sobre a música em si, seja a partir do contato com a pintura que continuou na tentativa de finalização após a canção parar de tocar, seja pela constatação de que não conseguia pintar mesmo diante do esforço. No primeiro caso, encontro uma externalização que enfatiza elemento afetivo de uma impressão geral pessoal da participante, que avalia afetivamente o todo do seu vínculo com a obra musical ouvida (“(...) *essa música não é a minha preferida de Belchior*”).

Já no segundo caso, as afetações de tensão e incômodo referentes ao encontro de Maia com a canção são externalizadas pela atividade de pintar com a inibição criativa que se mostra corporalmente. A expressão de como a música lhe impactou é sintetizada numa observação atenta e descritiva da materialização concreta da pintura, a partir de um momento de pausa, enquanto olha para o papel com o pincel na mão: “(...) olha para o papel e faz três segundos de pausa) *só caíram dois pingos*”.

Trata-se de uma constatação descritiva que parece sintetizar uma postura reflexiva, surgindo do todo da experiência tencionada pela inibição do processo de pintar desde o início da escuta musical, gerando uma atitude. No contexto da pesquisa, aquela constatação mobilizou continuidade na tentativa de organizar os afetos em uma pintura, que é possível pela rememoração.

Após sucessivas tentativas de uma construção de significados para a lacuna formada na inibição do processo criativo de pintar, convocando prioritariamente aspectos não verbais da comunicação para uma ordenação semiótica dos afetos difusos, Maia reconstruiu esquemas discursivos em forma de elaboração, transformação, importação, omissões e mudanças na ordem dos eventos.

Elaboraões foram encontradas na construção de significados sobre: a experiência musical imediatamente anterior (“*eu lembrei do meu pai. Aí eu tentei, eu tentei, mas não veio nada, não veio nada*”) e a sua relação com o pai (“*Acho que pela idade que ele tinha, ele ia*

fazer setenta, ele criou os meus irmãos de forma muito rígida (...) mas eu acho que eu tinha esse movimento com o meu pai, eu tinha esse movimento. E como eu fazia, ele retribuía”).

Transformações de informações sobre o processo de sentir *Tudo Outra Vez* (1979) no presente se deram, reformulando esquemas referentes a essa experiência que vem se desdobrando no último ano e integrando sentido a seu respeito. É observada a construção de metáfora que faz referência direta de Belchior ao pai e torna contextualizada, mais familiar e acessível a dor inominável que sente ao ouvir a canção supracitada (*“ela ainda machuca, porque tipo Belchior era o cantor preferido dele. Eu vi muito na minha infância ele escutar Belchior. Então, tipo, ouvir Belchior ainda é o meu pai”*); assim como o sonho enigmático que Maia teve com o pai, interpretado por ela como referência à morte dele (*“(...) eu acho que de alguma forma uma força superior, Deus veio falar comigo de alguma forma pra dizer “olha, isso vai acontecer mais você vai conseguir passar por isso”*”).

Importação de memórias sobre a dor que sente atualmente com *Tudo Outra Vez* (1979) foram identificadas, cujos detalhes são apresentados mediante a inclusão de elementos de experiências na infância (*“ela ainda machuca, porque tipo Belchior era o cantor preferido dele. Eu vi muito na minha infância ele escutar Belchior.”*); acerca de experiências dos irmãos com o pai como parte componente da experiência pessoal do sonho com o pai, a qual a inquietou por um momento em seu processo de luto: (*“(...) a relação dele com os meus irmãos era muito diferente da que eu tinha. E eu fico pensando nisso quando penso que sonhei com a morte dele dois dias antes dele morrer (pausa) (...)”*). Esse foi caminho encontrado por Maia, antes mesmo da pesquisa acontecer, para resolver a questão do porquê ter sonhado com o pai na época em que ocorreu a sua morte. Esse detalhe, porém, não foi referido na externalização mnemônica da Experiência Sem Escuta Musical.

Omissões e Mudanças na ordem dos eventos também foram identificadas na comparação entre a primeira (referente à Experiência Sem Escuta Musical) e a segunda (referente à Experiência 1 Com Escuta Musical) rememoração de Maia. Em um olhar mais amplo, nas rememorações construídas logo depois da experiência pintar afetações com *Tudo Outra vez* (1979) sem audição musical (Experiência Sem Escuta Musical) surgiram externalizações de sete (7) elementos mnemônicos: relação com o pai na infância, morte do pai, cenário político no Brasil, viagem à Rússia, vida de Belchior, vida do pai na velhice, sonho com o pai (QUADRO 8).

Já na situação em que a participante ouviu a música (Experiência 1 Com Escuta Musical) foram externalizados conteúdos referentes a quatro elementos musicais ou experiências

passadas: relação com o pai na infância, morte do pai, sonho com o pai, Natal longe da família (QUADRO 8).

Quadro 8 – Mudança na ordem dos eventos rememorados entre a Experiência Sem Escuta Musical e a Experiência Com Escuta Musical de Maia

ATO MNEMÔNICO PÓS EXPERIÊNCIA SEM ESCUTA MUSICAL	ATO MNEMÔNICO PÓS EXPERIÊNCIA 1 COM ESCUTA MUSICAL
-	Experiência de pintar
Relação com o pai na infância	Relação com o pai na infância
Morte do pai	-
Cenário político no Brasil	-
Viagem à Rússia	-
Vida de Belchior	-
Vida do pai na velhice	-
Sonho com o pai	Sonho com o pai
-	Natal longe da família
-	Morte do pai

Fonte: A autora (2021)

É observada uma maior seletividade quanto às experiências lembradas no ato mnemônico pós Experiência 1 Com Escuta Musical, em comparação à primeira rememoração pós Experiência Sem Escuta Musical, o que repercutiu na redução do quantitativo de memórias de eventos vividos. O Quadro 3 indica que no Ato mnemônico pós Experiência 1 Com Escuta Musical ocorreram omissões de quatro eventos vividos, enquanto um novo foi adicionado em relação ao ato mnemônico pós Experiência Sem Escuta Musical.

Nesse sentido, tanto a forma em que a seleção de memórias de eventos vividos ocorreu na rememoração, quanto o surgimento de referência a um novo evento pode indicar como a música mediou a externalização de uma experiência bastante significativa, conduzindo a uma importação (BARTLETT, 1932).

Concomitantemente, pode ser destacado que a referência a certas experiências passadas se mostrou persistente de uma rememoração para outra. Houve um afunilamento para conteúdos mnemônicos que falam diretamente da relação da participante com o pai antes e depois da sua morte.

A seletividade em prol da persistência de alguns elementos mnemônicos em detrimento de outros, mediada pela música, mostra um direcionamento da rememoração em torno de questão que se mostra recorrente no luto por morte: continuidade do vínculo entre pessoa enlutada e pessoa falecida. Essa persistência, porém, é relativa, pois não acontece como mera reprodução. Há alterações, por exemplo, na ordem de ocorrência, como está demonstrado no Quadro 8, acima.

Destaco também que, em uma direção diferente dos achados de Bartlett (1932), a continuidade de memórias de determinadas experiências vividas, mediada pela Experiência 1 Com Escuta Musical, foi externalizada por reconstruções mais ricas em detalhes do que na Experiência Sem Escuta Musical, como ilustrado no Quadro 9, a seguir.

Exploro sobre o maior detalhamento dos conteúdos do esquema discursivo reconstruído, adotando como exemplo os dois temas dispostos no quadro abaixo, comparando as duas rememorações (sem escuta musical e com escuta musical). No tema “relação com o pai na infância” é possível observar uma importante simplificação das informações da primeira rememoração, em detrimento da segunda rememoração.

Parece existir uma informação central no que diz respeito ao tema em questão, a qual sintetiza de forma mais generalizada uma série de experiências vividas no âmbito do concreto. Na primeira rememoração é falado “*eu ouvia muito Belchior na infância*”, como esquema discursivo mobilizado pela atitude configurada na informação referente a *Tudo Outra Vez* (1979) - “*Belchior me lembra muito meu pai, muito mesmo*” - também pouco diferenciada. Já na segunda rememoração é discorrido o esquema discursivo destacando sobre a função de “*um pai muito bom*” que Joaquim foi para Maia, na perspectiva desta, realizando diferenciação em relação a paternidade por ele exercida com os demais filhos (“*Eu acho que pela idade que ele tinha, ele ia fazer setenta, ele criou meus irmãos de forma muito rígida...*”).

Nesse contexto é gerada uma contradição de ideias (“*ele foi um pai muito bom, embora... Eu acho que pela idade que ele tinha, ele ia fazer setenta, ele criou meus irmãos de forma muito rígida... (...)* *Eu acho que comigo ele foi pai de verdade, ele se permitiu ser pai, o que*

Quadro 9 – Narrativas de eventos rememorados em Experiência Sem Escuta Musical e Experiência Com Escuta Musical por Maia

Eventos vividos	Rememoração pós Experiência sem escuta musical	Rememoração pós Experiência 1 com escuta musical
Relação com o pai na infância	“Belchior me lembra muito meu pai, muito mesmo, porque eu ouvia muito Belchior na infância.”	“Eu lembrei do pai... Essa música traz um misto de emoções, eu não sei explicar... Porque Belchior era a cara do meu pai... E não é minha música favorita de Belchior, mas é muito forte... E quando ela começa... (suspiro) Ah, não sei... Lembrar do meu pai é lembrar de coisas boas, do pai que ele foi pra mim, que ele foi um pai muito bom, embora... Eu acho que pela idade que ele tinha, ele ia fazer setenta, ele criou meus irmãos de forma muito rígida... Eu não via isso, eram meus irmãos que me contavam... Eu acho que comigo ele foi pai de verdade, ele se permitiu ser pai, o que ele não fazia... Mas eu acho que eu tinha esse movimento com meu pai, eu tinha esse movimento, e como eu fazia ele retribuía, do tipo, eu lembro da minha infância, que meu pai tinha a barriga muito grande, ele não era gordo, mas ele tinha a barriga grande, e aí eu deitava a cabeça na barriga dele. Eu lembro que ele me levava pra circo, que eu adorava ir pra circo... De comprar bicicleta, patins, coisas que eu adorava na infância... Trazia livros pra mim, toda vez que ele viajava ele trazia livros pra mim... Eu não me lembro dele fazendo isso com meus irmãos, e a relação dele com meus irmãos é muito diferente da que eu tinha...”
Sonho com o pai	Dois dias antes do meu pai falecer eu sonhei com ele morrendo, e eu tive que antecipar a volta, eu comprei passagem, pra chegar a tempo do sepultamento. Eu tava na Alemanha e de lá eu ia pra Portugal, porque minha tia mora em Lisboa, e aí eu fui pra lá pra pegar um vô direto. Eu sonhei com meu pai morrendo depois de um assalto lá em casa, e foi o que aconteceu, só que foi com tiro, e no meu sonho meu pai morria com uma roda, sabe roda de carro? E – Hmm...	quando penso que sonhei com a morte dele dois dias antes dele morrer... (pausa) eu acho que de alguma forma, alguma força superior, deus, veio falar comigo de alguma forma, pra dizer “olha, isso vai acontecer, mas você vai conseguir passar por isso”... E – Isso o quê? S5 – É, é como se fosse assim, o que aconteceu. Eu fiquei muito incomodada com esse sonho. Eu tava fora do Brasil, isso era uma... No caso eu tô falando que foi dois dias antes, mas tem a questão do fuso horário, e com isso agora eu me dou conta que foi no dia da morte do meu pai. Já era dia dezanove lá, e ele morreu no dia dezanove... Não sei se tu tá entendendo... É porque ele morreu no dia dezanove, mas eu recebi a mensagem no dia vinte... Lá na hora foi bem angustiante, eu mandei mensagem pra Rafael, eu nunca sonhei essas coisas... Eu não mandei nada pra minha família, eu não gosto disso, inclusive sempre critiquei uma irmã minha que tem essas coisas de sonhar com sangue, sonhar com dente... Eu não sei se aqui tem isso, mas lá tem essas crendices, minha irmã dizia “mainha, sonhei tanto com água limpa”, eu não direito, mas parece que água limpa era engravidar, água suja era morte... Aí eu criticava essas histórias. Mas eu não sonhei com

	<p>S5 – Então tipo assim, praticamente foi a mesma coisa que aconteceu. Só não morreu com a roda, mas morreu se segurando na porta do carro. Eu fiquei super angustiada, eu acordei passando muito mal. Nunca tive isso na vida, nunca sonhei com ninguém, e eu fiquei muito angustiada. Eu liguei pra Rafael e falei. E foi exatamente o que aconteceu, só que com arma.</p>	<p>a suja, eu sonhei com a coisa mesmo. E agora eu me dou conta que não foi dois dias antes, eu sempre achei que era dois dias antes, agora eu vejo que foi no dia. Aí tipo, meio que, eu fiquei muito tempo me martelando com esse sonho, tentando saber o que era aquele sonho, ficava apertando Rafael... Porque eu queria entender aquele sonho... E – E o que foi que aconteceu nesse sonho? S5 – No sonho eu tinha a visão da morte dele, muito claramente. Ele tava lá em casa, mas era o carro dele, não era o carro da minha irmã, e aí meu pai tava lá, e eu via papai morrendo. A casa da minha mãe é primeiro andar, aí a varanda já é pra... Antes tinha uma varanda, minha mãe mudou essa varanda e fez um quarto, mas ainda tem uma janela grande, que quando você abre vê o jardim. Aí no sonho meu pai tava próximo do carro e chegavam dois caras. E um dos caras empurrava uma roda no meu pai e meu pai caía, e quando ele caía ele já caía morto. E eu via tudo lá de cima. Aí eu lembro que quando eu via eu dizia pros meus irmãos, eu dizia que o cara tava indo pra cima dele, e eu chamava meus irmãos, e eu lembro que a gente saía correndo. Aí foi quando eu me acordei. Depois eu entendi que o chamar todo mundo era porque todo mundo ia estar reunido naquele momento, né? Inclusive minha mãe. Porque minha irmã tinha vindo da Argentina e eu ia voltar também, mas como ela tava mais perto ela chegou mais rápido também...</p>
--	---	--

Fonte: A autora (2021)

ele não fazia..”.) que tensiona e mobiliza a participante a outras rememorações em prol de uma solução. Aquela tensão é resolvida com a importação de várias experiências vividas por Maia com o pai na infância (“*eu lembro da minha infância, que meu pai tinha a barriga muito grande, ele não era gordo, mas ele tinha a barriga grande, e aí eu deitava a cabeça na barriga dele. Eu lembro que ele me levava pra circo, que eu adorava ir pra circo... De comprar bicicleta, patins, coisas que eu adorava na infância... Trazia livros pra mim, toda vez que ele viajava ele trazia livros pra mim...*”) que embasam a elaboração que ela faz diferenciando-se dos irmãos no modo de tratar o genitor (“*Mas eu acho que eu tinha esse movimento com meu pai, eu tinha esse movimento, e como eu fazia ele retribuía*”), de modo a justificar essa relação mais beneficiada entre ambos (“*Eu não me lembro dele fazendo isso com meus irmãos, e a relação dele com meus irmãos é muito diferente da que eu tinha...*”).

Assim, embora a variabilidade tenha sido um aspecto também presente no estudo atual, o modo que ela se deu entre as duas situações de experiências musicais aqui consideradas teve algumas diferenças em relação aos aspectos destacados na literatura. A seletividade temática das memórias é articulada com o rico detalhamento da rememoração acerca de cada tema.

Nesse contexto, em um caminho contrário ao que foi encontrado por Bartlett (1932), foram promovidas importações e elaborações, enquanto foi inibida a crescente omissão da rememoração. Na literatura foi comum uma tendência aos conteúdos serem reduzidos e simplificados de uma rememoração para outra que aconteceu tempo depois. Bartlett (1932) identificou informações rememoradas com externalizações menos detalhadas, mediante processos como omissão, importações, elaborações, entre outros.

No estudo atual, verifico que, de modo adaptativo à demanda da pesquisa (incômodo pela quebra da expectativa da atividade de pintar ante a necessidade de responder à pesquisadora, enquanto participante do estudo), face ao que se coloca como atitude na rememoração no contato com a música, a informação sobre as experiências repetidas de ouvir Belchior na infância é omitida, embora ocorra ênfase sobre outras memórias da infância com o pai. A omissão ocorrente se deu em função adaptativa a uma das questões ainda latentes no processo de luto de Maia que foi enfatizada na segunda rememoração – a discrepância de conduta entre ela e seus irmãos.

Nesse cenário, diferente da rememoração sintética da primeira rememoração, na segunda rememoração a externalização foi mais detalhada e entrecortada por externalizações verbais e não verbais, para além do esquema discursivo, destacando os elementos afetivos, inclusive

demarcados corporalmente, na composição da rememoração. Tais dados se assemelham ao que encontro no comparativo das duas rememorações referentes ao tema “sonho com o pai”.

A primeira rememoração é marcada pela descrição do sonho em uma sequência linear e objetiva de acontecimentos (*“Dois dias antes do meu pai falecer eu sonhei com ele morrendo, e eu tive que antecipar a volta, eu comprei passagem, pra chegar a tempo do sepultamento. Eu tava na Alemanha e de lá eu ia pra Portugal, porque minha tia mora em Lisboa, e aí eu fui pra lá pra pegar um vôo direto. Eu sonhei com meu pai morrendo depois de um assalto lá em casa, e foi o que aconteceu, só que foi com tiro, e no meu sonho meu pai morria com uma roda, sabe roda de carro? (...) Então tipo assim, praticamente foi a mesma coisa que aconteceu. Só não morreu com a roda, mas morreu se segurando na porta do carro.”*), sendo mencionado ao final aspecto afetivo que se desdobrou do sonho (*“Eu fiquei super angustiada, eu acordei passando muito mal. Nunca tive isso na vida, nunca sonhei com ninguém, e eu fiquei muito angustiada.”*).

Na segunda rememoração, contudo, a reconstrução do tema “sonho com o pai” é referenciada elaboração sobre o motivo de ocorrência do sonho (*“eu acho que de alguma forma, alguma força superior, deus, veio falar comigo de alguma forma, pra dizer “olha, isso vai acontecer, mas você vai conseguir passar por isso”...”*), importações acerca da sua dinâmica com a família em relação ao sonho (*“eu mandei mensagem pra Rafael, eu nunca sonho essas coisas... Eu não mandei nada pra minha família, eu não gosto disso, inclusive sempre critiquei uma irmã minha que tem essas coisas de sonhar com sangue, sonhar com dente... Eu não sei se aqui tem isso, mas lá tem essas crendices, minha irmã dizia “mainha, sonhei tanto com água limpa”, eu não direito, mas parece que água limpa era engravidar, água suja era morte... Aí eu criticava essas histórias. Mas eu não sonhei com água suja, eu sonhei com a coisa mesmo.”*), assim como transformação (*“E agora eu me dou conta que não foi dois dias antes, eu sempre achei que era dois dias antes, agora eu vejo que foi no dia.”*).

Tratou-se de relato interrompido com frequência por referências afetivas que complementam ou confrontam (*“Eu fiquei muito incomodada com esse sonho.” / “eu não gosto disso” / “Lá na hora foi bem angustiante”*), remetendo a uma questão que atravessou o luto, incomodando Maia por algum tempo (*“eu fiquei muito tempo me martelando com esse sonho, tentando saber o que era aquele sonho, ficava aperriando Rafael... (...) Porque eu queria entender aquele sonho...”*), mas que atualmente parece estar mais organizada simbolicamente, como referenciado por Maia em outro momento da entrevista: *“Mas quando eu olho ainda é uma coisa muito inacreditável, é como se eu olhasse... Eu não tenho mais essa sensação de que meu pai vai voltar, eu tinha no começo, mas é muito louco... Eu fico “isso aconteceu mesmo?”. Eu nunca tinha perdido alguém tão próximo a mim.”*

Diante dessas observações aqui destacadas reforço a interpretação de que a rememoração é processo de organizar os afetos da experiência do presente (no caso, a musical) em sistema hierárquicos de signos. Nesse sentido, a reformulação adaptativa do esquema mnemônico é mais abrangente que o esquema discursivo. As referências afetivas que entrecortam relatos descritivos de experiências passadas não são elementos a parte da rememoração, apenas acompanhando-a, mas componentes do próprio esquema mnemônico

6.2.2.3 Organização semiótica dos afetos no processo de pintar com escuta musical: O caso de Otto

No caso de Otto, ao contrário dos dados apresentado por Maia, houve um rápido estabelecimento de função promotora nas transações de Otto através da materialidade sonora da música, numa externalização pelo corpo dançando, aparentemente sentida com uma sensação boa face ao imediato reconhecimento da composição musical de *Os Alquimistas Estão Chegando* (1974). Esses dados podem ser pistas de organização semiótica dos afetos através de gestos ressonantes ao som musical numa construção mnemônica pré-verbal de significância reativa (BARTLETT, 1932).

A pintura construída pelo participante na Experiência 1 Com Escuta Musical (FIGURA 9), abaixo, assim como na Figura 7 (referente à Experiência Sem Escuta Musical), faz propositalmente referência a uma cena no campo de futebol, demonstrando persistência de certas memórias (“*basicamente, a imagem é uma representação do dia que eu falei da outra vez, que foram eu, meus dois irmãos, meu sobrinho, que na época não tinha o outro pirralho... que a família foi jogar bola lá.*”), porém, com traços menos precisos quanto a referência por semelhança aos elementos da vida cotidiana que compõem aquela. Desse modo, na própria pintura há aspecto que coaduna com a observação da esquematização se dá na experiência musical em um tensionamento com a pleromatização.

Os elementos desenhados (irmão, bola, campo, céu e sol) se mostram em um caráter mais abstrato e mais abreviado por algumas omissões em relação à Figura 7 (isto é, não constam as demais pessoas). Em Otto a pintura realizada de modo proposição, mostra-se como pista de mediação da música em nível hipergeneralizados externalizada com uma construção mais intuitiva e menos diferenciada em termos de significados

Figura 9 – Pintura “Domingão” (Experiência 1 Com Escuta Musical de Otto)



Fonte: Material Empírico

Essa função mediadora da música quanto à hipergeneralização, assim como ocorreu em Maia, parece também ter se configurado na experiência de Otto em alguns aspectos, conduzindo a esquematização em tensionamento com a pleromatização, como descrito na citação abaixo:

(Participante sentado, com a cabeça inclinada para baixo, apoiada em uma das mãos que está na lateral do rosto, em silêncio olha para o caixa de som. O outro braço está apoiado sobre a mesa, assim como os dois pinceis).

(A entrevistadora reproduz “Os Alquimistas Estão Chegando”, por Jorge Ben Jor)

(Segundo antes da sonoridade musical começar ecoar, participante pega o pincel. Nos toques iniciais da introdução participante movimenta cabeça e tórax de forma ritmada, em acompanhamento do som.)

Oh Oh Oh Oh

(Mergulha o pincel em uma das tintas, em seguida na água e começa a pincelar o papel).

Os alquimistas estão chegando

(Enquanto pinta, cabeça timidamente se movimenta, seguindo o ritmo dos sons dos instrumentos)

*Estão chegando os alquimistas
Os alquimistas estão chegando
Estão chegando os alquimistas*

*Oh oh oh oh
Oh oh oh oh*

*Eles são discretos e silenciosos
Moram bem longe dos homens
Escolhem com carinho a hora e o tempo do seu precioso trabalho*

*São pacientes, assíduos e perseverantes
 Executam
 Segundos as regras herméticas
 Desde a trituração, a fixação
 A destilação e a coagulação
 Trazem consigo, cadinhos
 (cantarola junto enquanto continua a pintura)*

*Vasos de vidro
 Potes de louça
 Todos bem iluminados
 Evitam qualquer relação com as pessoas
 De temperamento sórdido...
 Os (...)*

((A entrevistadora interrompe o áudio))

L: ((cantarolando, enquanto continua a pintura)) *Estão chegando...* (Participante continua a produzir a imagem por aproximadamente 30 segundos). Basicamente a ideia... (fala de modo reflexivo enquanto continua olhando para a pintura).

P: Mais alguma coisa que você quer colocar no desenho?

L: É isso que eu tô pensando, eu acho que não.

A citação acima destaca processo de pintar externalizado mais por signos gestuais do que verbais. Em comparação a como aconteceu com Maia, o processo de Otto na Experiência 1 Com Escuta Musical encontrou consonância quanto ao papel do corpo como importante ordenador semiótico dos afetos, porém se diferenciou pelo encadeamento do pintar, por não ter se externalizado com relevante tensão gerada pelo processo prioritariamente inibitório quanto à organização dos afetos.

A regulação musical na rememoração através do processo de pintar de Otto se desdobrou através do ritmo em diferentes momentos (*“Nos toques iniciais da introdução participante movimentava cabeça e tórax de forma ritmada, em acompanhamento do som” / “Enquanto pinta, cabeça timidamente se movimentava, seguindo o ritmo dos sons dos instrumentos” / “cantarolando, enquanto continua a pintura”*), como recursos usados para facilitar organização dos afetos a ser sintetizada na pintura.

Semelhante ao que ocorreu na Experiência Sem Escuta Musical, o processo de pintar em Otto foi silencioso o que, portanto, deu menos pistas sobre pensamentos emergentes na sua condução. Contudo, em Otto, mesmo assim, é possível observar que, semelhantemente com Maia, a pintura (FIGURA 9) foi um esforço de simplificação, pela esquematização (*“a tentativa de retratar...”*), da complexidade afetiva envolvida na experiência musical, a qual apresentou uma tendência a pleromatização. O desenho pintado (FIGURA, 9) com traços que encontram reconhecimento compartilhado de significado na cultura coletiva denuncia certa organização de pensamento sobre o sentir (*“Basicamente a ideia... (fala de modo reflexivo enquanto*

continua olhando para a pintura).”) pelos processos de racionalização e convencionalização (BARTLETT, 1932).

6.2.2.4 Rememoração na mediação semiótica dos afetos na Experiência 1 Com Escuta Musical: O caso de Otto

O processo de rememoração emergente nos dados construídos com Otto, assim como observado em Maia, deu-se de modo bem como mais seletivo. A formulação do esquema mnemônico para significar a música aconteceu numa tendência a destacar elementos que remetesse ao irmão mais velho e sua relação com Otto, que em um primeiro momento se circunscrevem em termos da experiência em que Lenine articular *Os Alquimistas Estão Chegando* (1974) com futebol:

P: Então o que te sobressaiu dessa vez foi ele...

L: Ele. Da outra vez eu acho que só botei ele, os meus irmãos e o pirralha. Hoje nem isso. Acho que nem é isso que veio na cabeça.

Apesar do surgimento de outros elementos mnemônicos quanto ao dia do jogo com os irmãos, Otto realiza omissões na pintura e registra apenas o que se mostrou como memória predominante: diálogo com Lenine (“*a primeira coisa que veio na minha cabeça dessa vez foi ele me falando isso...*”). Assim como ocorreu com Maia, houve focalização mnemônica no ente familiar falecido, o qual como alteridade mobiliza o movimento ativo de voltar-se sobre os próprios esquemas (BARTLETT, 1932) para lidar com as lacunas do presente.

No caso de Otto a lacuna do luto diz respeito à questão do pouco investimento na relação com o irmão. Ao longo do seu processo de luto, porém, significados foram construídos e têm modificado a sua forma de se situar no mundo na busca por tempo de qualidade com as pessoas com mediação do futebol, conforme destaca a citação abaixo referente a entrevista realizada logo após à Experiência Sem Escuta Musical:

Eu acho que eu fiquei preso nesse negócio de aproveitar o tempo com as pessoas. (...) o futebol pra mim, jogar bola, não é só uma atividade física. É um jeito de eu me relacionar com as pessoas, com algumas pessoas. (...) eu vi que não é uma coisa só de correr atrás de uma bola. São as pessoas. É curtir o momento. Rolar o gol, dar o abraço. Comemorar com uma cervejinha, depois.

A mobilização para execução da pintura poucos segundos depois da música começar a tocar pode ser lida como processo que deu pouco espaço para racionalização anterior. Todavia, o movimento a racionalização parece ter se desdobrado no decorrer do ato pictórico (“*É isso que eu tô pensando, eu acho que não. Porque da outra vez eu lembrei de um dia específico, que foi eu e meu irmão que faleceu, o filho dele, meu outro irmão, todo mundo... essa é a coisa que eu lembro, mas acho que essa música me faz lembrar dele.*”), o que sugere a construção de esquema discursivo no decorrer da experiência musical, cuja externalização pela fala se deu posteriormente e será abordado no tópico a seguir.

6.2.2.4.1 Rememoração após o processo de pintar...

No caso de Otto, o processo de pintar marcado pela aparente segurança das sequências de pinceladas no papel, durante a escuta musical, ganha expressão de certa hesitação quanto à necessidade de incluir mais elementos na pintura, dada a constatação da persistência temática do dia do jogo de futebol com irmãos, sobrinho e amigos. Concomitantemente, é identificada uma memória predominante, que termina por gerar a tensão sobre qual seria a representação adequada dos afetos musicais emergidos no presente.

Trata-se de um fenômeno que carrega consigo a transformação de significado atribuído à canção *Os Alquimistas Estão Chegando* (1974), como ilustra o diálogo a seguir:

L: (...) Basicamente a ideia... (fala de modo reflexivo enquanto continua olhando e segurando a pintura).

P: Mais alguma coisa que você quer colocar no desenho?

L: É isso que eu tô pensando, eu acho que não. Porque da outra vez eu lembrei de um dia específico, que foi eu e meu irmão que faleceu, o filho dele, meu outro irmão, todo mundo... essa é a coisa que eu lembro, mas acho que essa música me faz lembrar dele. Quando ele me falou que essa música pra ele combinava com futebol. Ele falou, e o fato de nesse dia que tava todo mundo, a primeira coisa que veio na minha cabeça dessa vez foi ele me falando isso...

Assim como ocorreu em Maia, a descrição das diferentes situações simbolicamente articuladas à música na cultura pessoal, na rememoração pós Experiência Sem Escuta Musical, cedeu lugar para predominância da memória da pessoa falecida. Essa pode ser interpretada nessa dinâmica como signo que sintetiza simbólica-afetivamente um conjunto de experiências que, de forma pouco diferenciada carrega interesses, valores, sentimentos totais em organização

semiótica hipergeneralizada, cuja apreensão por signos verbais se dá recorrentemente hesitante e ambíguo, como demonstra o diálogo a seguir:

P: Quem era Lenine, pra ti?

O: Era o irmão mais distante, 14 anos de diferença... quando eu era criança ele já era adulto... nunca foi tão próximo assim, mas ainda assim era muito próximo. Era mais pra tio do que um irmão...

P: Mas um tio que um irmão?

O: Era muito diferente a idade, quando eu tava brincando de carrinho ele pensava em casar. E muito distante, né? Quando se é criança a diferença de idade é muita coisa, mas hoje... hoje dá pra conversar, com 14 anos de diferença... sobre muitas coisas... mas antes dessa época não dava.

Desse modo, encontro indício de que o foco na memória do irmão parece referir esquema mnemônico reconstruído em forma de imagem (BARTLETT, 1932). A partir da fala acima, referida durante entrevista subsequente, Otto externaliza aspectos da sua relação com o irmão, assentada em ambivalências (*“Era o irmão mais distante (...) quando eu era criança ele já era adulto... nunca foi tão próximo assim, mas ainda assim era muito próximo. Era mais pra tio do que um irmão...”*), que o participante atribui à diferença de idade entre eles (*“14 anos de diferença”* / *“Era muito diferente a idade, quando eu tava brincando de carrinho ele pensava em casar”*) e no desejo de ter investido mais no vínculo com Lenine (*“Quando se é criança a diferença de idade é muita coisa, mas hoje... hoje dá pra conversar, com 14 anos de diferença... sobre muitas coisas...”*).

As observações aqui destacadas sugerem potencialização da reformulação de esquema mnemônico no que diz respeito a aspectos da relação de Otto com o Lenine em vida e na morte, movido por atitude gerada a partir de significado construído a partir da lacuna que se mostra no presente do processo de luto.

Em consonância, a pintura com desenhos de traços menos diferenciados (FIGURA 9) em relação ao realizado na Experiência Sem Escuta Musical (FIGURA 7), mostra-se como externalização de conteúdos mnemônicos que se configuraram com teor mais emotivo durante a Experiência 1 Com Escuta Musical. Pistas nesse sentido podem ser encontradas quando a pesquisadora convoca Otto para descrever a pintura:

P: Tudo bem. Você pode descrever essa imagem?

L: Eu acho até que romantizado, o dia... poderia até estar nublado (risos), mas na minha cabeça foi um dia lindo, tá ligado? A lembrança... não sei se é real ou se é distorcido a minha lembrança... eu lembro do sol, o céu limpo, o clima agradável...eu não sei até onde isso é verdade, o que se aconteceu... mas a tentativa de retratar... com certeza a grama não tava tão verdinha, mas na minha cabeça eu lembro que o campo tava massa, tava tudo certinho, todo mundo amigável... eu lembro que eu joguei bem esse dia. Talvez seja uma lembrança que eu fui idealizando. Mas sim, basicamente, a

imagem é uma representação do dia que eu falei da outra vez, que foram eu, meus dois irmãos, meu sobrinho, que na época não tinha o outro pirralho... que a família foi jogar bola lá. Aconteceram algumas vezes, mas foi pouco. Aí um dia ficou marcado porque ele falou que essa música combina com futebol. No final, essa música, apesar de me lembrar desse dia, me lembra mais ele.

A partir da demanda posta pela pesquisadora sobre descrição do desenho pintado que enfatiza a lembrança do irmão, Otto externaliza uma impressão geral sobre o todo do evento do futebol com os irmãos condensado na pintura (“Eu acho até que romantizado, o dia... “), gerando uma atitude que direciona toda a reconstrução de esquema discursivo que se segue. A reformulação do esquema discursivo, como demonstrado na citação acima, foi entrecortada por questionamentos e menções afetivas.

Em movimento autorreflexivo na forma de elaboração, Otto foi remorando de forma hesitante a experiência passada, com a criação de novos detalhes por meio de questionamentos sobre as próprias memórias (“*poderia até estar nublado (risos)*” / “*não sei se é real ou se é distorcido a minha lembrança...*” / “*eu não sei até onde isso é verdade*” / “*Talvez seja uma lembrança que eu fui idealizando*”) e referências a modos de afetação (“*mas na minha cabeça foi um dia lindo, tá ligado?*” / “*eu lembro do sol, o céu limpo, o clima agradável...*” / “*na minha cabeça eu lembro que o campo tava massa, tava tudo certinho, todo mundo amigável... eu lembro que eu joguei bem esse dia.*”). Na construção desse esquema discursivo também foi observada a consciência de modificação de significado de memória em relação ao registro da pintura, talvez recorrendo a lembranças de outras experiências passadas (“*com certeza a grama não tava tão verdinha*”).

Esses dados remetem a mediação da música que se dá primeiramente pela pleromatização, em campos afetivos pouco diferenciados. Envolvem direcionamento signos hipergeneralizados na forma de Otto lidar com a morte do irmão mais velho que o privou da continuidade de uma relação com trocas presenciais com Lenine. No processo de lidar com a ausência deste, Otto ameniza a inquietação de que deveria ter investido mais no vínculo com o irmão, que corriqueiramente era distanciado e conflituoso, pela forma que rememora sua experiência em um jogo de futebol com o mesmo. Os detalhes da memória da experiência são transformados tratando uma cena de perfeição que contrasta com a compreensão de “*sentir que eu não aproveitava nada...*”.

Tratou-se de um processo em que Otto mostrou-se com nível de consciência, como demonstra a citação a seguir:

Eu sinto que... talvez minha memória sobre esse dia que... sobre esse dia, especificamente, não seja tão fiel assim, talvez não seja tão verdadeira... o céu, tudo, talvez não seja tão perfeito... mas é bom, na minha cabeça... não sei, fico feliz de ser assim na minha cabeça... uma memória boa...

A referência acima indica um caminho diferente dos dados discutidos por Bartlett (1932), cujas transformações e outras modificações mnemônicas geralmente aconteciam sem os participantes se darem conta. Nesse sentido, a música pode ter mediado, com uma função terapêutica de regulação emocional, trazendo bem-estar para Otto, através da ampliação da consciência sobre o que se lembra, numa mobilização reflexiva sobre às memórias reconstruídas.

As rememoração com colorido emocional diferente do que o participante acredita ter sido real é pista de atuação musical em nível hipergeneralizado da experiência humana. Há menção ao desejo de Otto que tivesse sido diferente a sua relação com Lenine, o qual vem se desdobrando no processo de luto pela mobilização ativa de ações que prezem pelo tempo de qualidade com as pessoas (“*curtir o momento*”).

De forma geral, nos dados comentados encontro algumas consonâncias com aspectos discutidos na literatura acerca da rememoração externalizada por signos linguísticos. Um ponto diz respeito à variabilidade do processo de lembrar. Autores como Bartlett (1932), Wagoner (2013: 2011), Silva (2018), Ferreira (2016), entre outros, têm enfatizado a variabilidade da reconstrução de memórias como característica do referido processo, que faz parte de significação mais ampla.

Mais do que reprodução, os dados sugerem que a memória é reconstrução, tal como defendido por Bartlett (1932). Isso tem um valor heurístico para o debate da relação entre memória e música, pois demanda reposicionamento da música do lugar de estímulo que causa a lembrança de determinadas experiências passadas, de forma mecânica na lógica estímulo-resposta.

Foi observado que os dois processos de rememoração com cada participante se deram como parte de processo de significação. Aquelas duas situações se inseriram em questões com as quais os participantes vêm lidando desde a morte dos entes queridos, experiência que se encontra em integração na forma de Maia e Otto se perceberem no mundo. Como vem sendo discutido na literatura (BARTLETT, 1932; WAGONER, 2011; SILVA, 2017), as alterações mnemônicas que se dão em formações como transformação, elaboração, omissão, importação, entre outros, são indícios de construção de significados.

6.3 EIXO 3 – A MEDIAÇÃO DA RELAÇÃO AFETO-REMEMORAÇÃO PELA MÚSICA: UMA ANÁLISE DAS SUCESSIVAS EXPERIÊNCIAS DE ESCUTA MUSICAL COM MAIA E OTTO

No Eixo 2 foram discutidas, mediante a descrição e comparação entre uma experiência sem escuta musical e outra com escuta musical com cada um dos participante, algumas características da relação entre memória e afetos mediada pela música em situações de luto. No tensionamento entre os processos de pleromatização e de esquematização presente na construção de significados das experiências dos participantes, foram encontrados indícios de reformulação de esquemas mnemônicos com diferentes formas expressivas da organização semiótica dos afetos, em signos pré-verbais, verbais e hipergeneralizados.

No tópico atual procuro aprofundar o olhar sobre como a música pode ter potencializado o processo de ressignificação da perda de um ente querido através da relação entre rememoração e afetos, reconstruída intencionalmente. Os dados focalizados aqui são os correspondentes às diferentes e sucessivas experiências de ouvir uma mesma música – referente ao ente querido que faleceu por morte repentina conforme significação realizada por cada participante (no caso de Maia, o pai, e no de Otto, o irmão) – durante no processo da pesquisa em intervalos de uma semana.

Desse modo, no Eixo 3 busco explorar uma forma da função mediadora da música na relação entre afeto e rememoração de memórias vitais referentes aos entes queridos falecidos dos participantes, aqui em destaque: a regulação de campos signícos verbais da experiência pessoal no aqui-e-agora durante a reconstrução de esquemas discursivos. Foi observado que nas experiências dos participantes as rememorações durante e logo após as escutas musicais, no decorrer dos encontros, compuseram-se dentro de uma arena de significados consonantes e conflitivos no modo as Maia e Otto de perspectivarem.

Desse modo, olho aqui para as formas que a experiência musical regulou essa dinâmica em prol da integração das memórias vitais no self e a consequente redução da angústia envolvida no lidar com o falecimento de entes queridos, que são referências importantes para a constituição pessoal dos participantes, mesmo depois da morte. A orientação dada pela pesquisadora foi que considerassem nos atos de pintar e de lembrar a experiência do presente. Assim, a análise dos dados aqui configurada considera os dados (ato de pintar, pintura, verbalizações, movimentações corpóreas) dos dois participantes de escuta musical ao longo dos encontros com a pesquisadora – conforme a necessidade de ilustrar as observações realizadas – e o aporte teórico de base deste estudo.

Como poderá ser observado a partir das discussões deste Eixo, tecidas com as transcrições referentes às lembranças verbalizadas a partir das experiências musicais com cada participante, aconteceram algumas variações em termos de imagens pintadas, relatos de eventos omitidos ou importados. Contudo, tais variações pareceram estar sempre integradas a uma estrutura temática específica da cultura pessoal de cada participante, que funcionou como um esqueleto comum às diferentes lembranças: no caso de Maia estiveram presentes significados remetentes à sua experiência com Joaquim (seu pai falecido de modo repentino por assassinato) e no caso de Otto os significados referidos diziam respeito à sua experiência com Lenine (seu irmão falecido por um ataque cardíaco em um jogo de futebol).

Os dados mencionados coadunam com Bartlett (1932), ao destacar, em seus estudos da lembrança, que o processo repetitivo de lembrar acontece marcado por informações que se mostram como um esqueleto lacunoso no decorrer das experiências mnemônicas. Esse esqueleto principal é o que surge de comum às diversas lembranças, porém ele se modificando a cada uma dessas, pois as pessoas vão preenchendo as lacunas com transformações, importações, omissões de informações, entre outros processos.

As referidas modificações se dão pela tendência humana a significar as suas experiências para torná-las mais familiares, mediante processo de convencionalização (BARTLETT, 1932). Diante das lacunas de memória numa situação atual, a pessoa se mobiliza em um esforço para significação, voltando-se aos seus esquemas mnemônicos previamente internalizados, para construtivamente externalizarem novas organizações de informações. Assim é possibilitada uma significação criativa e adaptativa ao que se mostra como demanda no presente, bem como o senso de continuidade do ser mesmo diante de frequentes modificações e de rupturas importantes.

No estudo atual de lembranças que surgem com sucessivas experiências de ouvir música, a partir do olhar da Psicologia Cultural de Dinâmica Semiótica, é possível supor uma arena de signos ordenadores de campos afetivos em formas relativamente estáveis que medeiam o fluxo da experiência do aqui-e-agora a partir de escutas musicais no presente. Como abordado no Eixo 2 do presente estudo, busquei destacar indícios de que a lembrança se compõe em meio aos campos afetivos como parte do processo de construção de significados nas experiências humanas cotidianas.

Agora no Eixo 3 está se buscando aprofundar essa discussão, analisando o processo de mediação semiótica envolvida naquela dinâmica, que é reguladora da conduta pessoal, mesmo que não se tenha consciência disso. Sendo a experiência passível de organização em cinco níveis de mediação semiótica dos campos afetivos, todos interdependentes e interligados,

hierarquicamente (VALSINER, 2007), a música se mostra aqui como recurso semiótico que medeia a rememoração naqueles diferentes níveis.

A experiência musical pode assumir a função de mediação semiótica de diferentes formas no processo de reconstruir memórias. Cada uma das experiências acerca deste ponto, destacando duas funções reguladoras da experiência musical encontradas nos dados: catalização (facilitando promoção ou inibição) – explorando os dados de Maia – e circunscrição - explorando os dados de Otto.

Ambos os participantes estiveram em ponto de bifurcação nas suas trajetórias de vida ao lidarem com a notícia da morte dos entes familiares. A música, enquanto experiência, parece ter criado “diferenciações emergentes” (CABELL, 2010) nesses pontos de bifurcação, catalizando a construção e o uso de signos que atuem como promotores e inibidores no caminho desenvolvimental de Maia e Otto. Assim, os seus respectivos processos de luto são canalizados por determinada direção em detrimento de outras (VALSINER; CABELL, 2012).

Face a descontinuidade no modo de se experimentar no mundo emergente com a morte do pai e do irmão, foram observados indícios de que Maia e Otto puderam encontrar lugar potente em *Tudo Outra e Vez* (1979) e em *Os Alquimistas Estão Chegando* (1974), respectivamente, para construção de pontes entre o passado e futuro e entre diferentes esferas de experiências.

Antes da própria pesquisa, mas também no decorrer dos encontros, indícios da construção dessas pontes puderam ser identificados através de significados que funcionaram como promotores do distanciamento do ser na experiência do aqui-e-agora. Assim, gradativamente, foi possível os participantes seguirem em direção à integração das memórias vitais referentes às mortes de entes queridos ao seu self, promovendo um senso de continuidade do ser no mundo. Cenário que permite função terapêutica da experiência musical (que não será explorada neste estudo), marcada pelo aumento da estabilização emocional no decorrer do tempo e nos diferentes espaços quanto a forma das pessoas lidarem com os seus entes falecidos.

Nas experiências de Maia e Otto, no decorrer dos encontros foi observado que a escuta musical atenta e intencional catalizou abertura processos dialógicos que permitem ampliação do olhar sobre si e sobre a vida mediante as experiências musicais. Essa observação se deu por meio de três processos: 1) mobilização para o acesso, no campo verbal, de dimensões de signos hipergeneralizados; 2) ampliação consciente de sistemas de valores da cultura pessoal no esforço pessoal por tornar dimensões de signos hipergeneralizados objetos de reflexões sucessivas no campo do verbal; 3) tendência da rememoração em direção a novas hipergeneralizações de significados nas sucessivas experiências de ouvir música.

Como foi destacado em alguns momentos do Eixo 2, o processo de pintar nesta pesquisa permitiu um tensionamento da experiência musical prioritariamente pleromática, conforme compreendido por Valsiner (2014). Foi observado que construir uma imagem pictórica no papel, nas experiências do participantes, envolveu um esforço por organizar semioticamente os afetos em pensamentos pela via da esquematização. Pintar envolveu um processo de trazer aspectos da experiência no campo dos signos hipergeneralizados para os dos signos generalizados, mais plausíveis de acesso no campo do verbal e do compartilhamento social dos afetos.

Os dados de Maia e Otto sugerem alguns indícios nesse sentido, destacando diferenças entre as experiências sem escuta musical e com escuta musical. Como já discutido no Eixo 2, nas experiências sem escuta musical apresentou uma organização narrativa mais linearmente estruturada e geral, sem importante mobilização emocional na forma dos participantes se expressarem. Enquanto isso, nas experiências com escuta musical, os esquemas discursivos foram marcados por omissões e interrupções de mais detalhes quanto aos eventos rememorados em narrativas menos estruturadas, bem como menção de afetações emocionais relacionadas, postura chorosa ou reflexiva.

6.3.1 Caso de Maia: uma exploração da experiência musical como processo catalisador

Desde o início da construção dos dados, Maia teve uma mobilização pessoal para o acesso, no campo verbal, sobre os afetos inexplicáveis e indizíveis, inevitavelmente acompanhados por choro, que percebia sentir desde a morte do pai. Ou seja, a participante buscou insistentemente acessar verbalmente dimensões de signos hipergeneralizados, em campos pleromáticos, que conduziam a sua experiência com a música *Tudo Outra Vez* (1979).

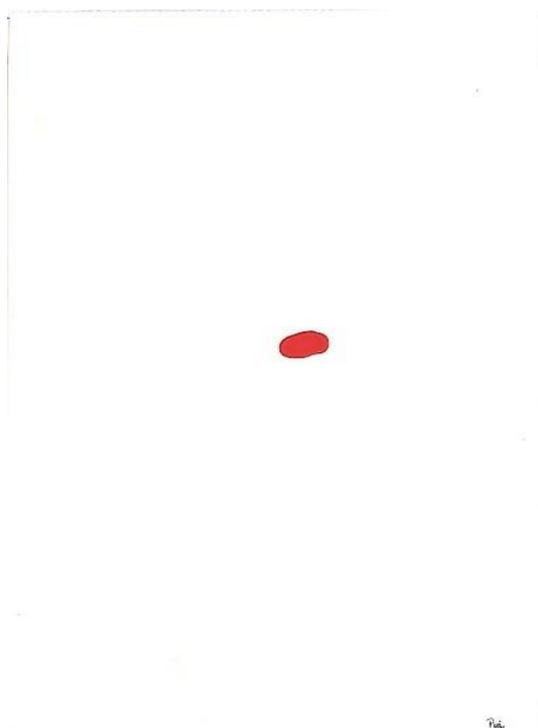
Foi observada, portanto, uma experiência cuja significação se mostrou marcada pelo tensionamento entre a esquematização e a pleromatização, que pareceu se modificar com o modo que a participante foi lidando com o seu luto através da rememoração. Na fala de Maia isso se mostra indicado antes do processo de construção de dados desta pesquisa (“*Então essa música me lembra meu pai, eu gosto muito de Belchior, essa música não é minha preferida, mas nos últimos anos sempre que eu escuto eu choro. É um choro que traz uma dor, que ainda machuca bastante, mas não é avassaladora como costumava ser.*”) e parece seguir em processo de mudança no desenrolar dos encontros com a pesquisadora.

A seguir explorarei essa observação utilizando tanto de comentários dos participantes referentes aos processos de pintar vividos, quanto às imagens pintadas. Esses mediaram

semioticamente o processo reflexivo sobre os afetos potencializados com as experiências sonoras com *Tudo Outra Vez* (1979) no decorrer da construção de dados desta pesquisa, facilitando a elaboração simbólica dos participantes.

6.3.1.1 Na Experiência 1 Com Escuta Musical

Figura 8 – Pintura “Pai” (Experiência 1 Com Escuta Musical de Maia)



Fonte: Material Empírico

Eu não sei que desenho é este. (Verbaliza Maia, rindo, após 5 segundos de pausa olhando concentradamente para o papel). Eu fui tentando, eu fechei olho e fui tentando só seguir a música (fala olhando para o papel e simulando os movimentos que estava fazendo com o pincel durante a audição musical) e aí saiu isso aqui (abre os braços e as mãos nas laterais como uma expressão de não saber o que falar sobre a produção). (...) E eu não consegui fazer nenhuma representação. Eu tentei, tentei, só vinham as lágrimas... Eu tava focada na música e as lágrimas caindo... E eu forcei, forcei, mas não consegui fazer nada... Só na parte que ele fala das coisas boas que eu peguei o pincel... eu acho que eu já tava com o pincel, mas foi quando eu pensei em pintar, e eu pensei em vermelho. O vermelho foi porque ele representa amor e dor, mas eu tentei representar alguma coisa, mas não saía... Não saía... (Experiência 1 Com Escuta Musical)

Expressões como “eu não consegui fazer nenhuma representação”, “Eu tentei, tentei, só vinham lágrimas”, “Eu tava forçada na música e as lágrimas caindo”, “eu forcei, forcei, mas

não consegui fazer nada”, “eu tentei representar alguma coisa, mas não saia”, emergentes em diferentes momentos do trecho da entrevista sobre a Experiência 1 Com Escuta Musical, demonstram uma mobilização de Maia para construir uma representação estruturada sobre como a escuta musical lhe afetou naquele momento. Temos indícios de um esforço ocorrido durante toda a escuta da música no encontro em que teve a Experiência 1 Com Escuta Musical. Tal esforço foi, porém, acompanhado por uma frustração quanto à intenção de Maia corresponder à instrução da pesquisadora por não ter conseguido pintar.

Para construir uma representação pictórica (FIGURA 8) Maia precisou simbolizar os seus afetos, numa tentativa de organizá-los de modo menos complexo, acessível pelo verbo, através da esquematização. Ela recorreu a um sentido para a escolha da cor vermelha (“*O vermelho foi porque ele representa amor e dor*”), como caminho nesse sentido, porém a não possibilidade de construir um signo que simbolizasse seus sentimentos naquela experiência atual indica um importante tensionamento do processo do pintar (esquematização) com a força pleromática da escuta musical. Esta pareceu com predominância desde o início com a dificuldade de pintar antecedida e acompanhada por importante mobilização emocional circunscrita em choro e tensão nas expressões faciais da participante.

6.3.1.2 Na Experiência 2 Com Escuta Musical

Figura 10 – Pintura “O sol” (Experiência 2 Com Escuta Musical de Maia)



Fonte: Material Empírico

M – Dessa vez, não sei por qual motivo não veio nada, acho que por isso que eu não chorei...

E – Veio alguma lembrança específica?

M – Não, não veio uma lembrança específica, não veio nada... Não lembrei do meu pai. E aí eu acabei racionalizando, eu acabei focando na música e no que ele tava falando. Olhando pra imagem agora não tá me vindo nada também... Ela tá bem centralizada na página. Eu só lembro que na hora que começou eu peguei o amarelo, e eu pensei que só ia usar o amarelo. Não sei porque... Talvez eu precise olhar mais pra imagem pra perceber... Ver se tem alguma coisa... Eu não sei porque peguei o amarelo, na hora eu pensei em pegar o verde, mas não representaria essa música, e aí veio o amarelo... Eu não sei te dizer porque, eu vou racionalizar aqui, talvez porque eu goste de amarelo, não é minha cor preferida, eu gosto muito de branco, de rosa, mas eu gosto muito de amarelo. E amarelo é a cor do sol, do pôr do sol, que é uma coisa que eu gosto muito. Mas não faz sentido com a música... Eu não sei te dizer o que surge... Não me veio a tristeza que eu geralmente sinto, e é a primeira vez que eu escuto essa música e não choro. Diga-se de passagem. E eu não lembrei do meu pai. Não lembrei.

E – Lhe vem algum sentimento?

M – Não, não vem nada...

E – Não lhe vem sentimento nem lembrança, e aí você ficou focando na letra...

M – Focando na letra, isso...

E – E o que lhe chamou atenção no desenho?

M – Olhando para ele agora, ele tá indefinido. Por exemplo, aqui é indefinido, mas eu sei que representa confusão. Aqui já é um indefinido que eu não sei o que é. Eu comecei fazendo esse aqui, esses movimentos... Depois eu fiz uns traços soltos... Nessa hora aqui eu fiz um caminho, que pode se pensar numa estrada... Tá me

chamando atenção isso, e o fato dele estar tomando uma parte bem central no papel... Isso poderia significar que é uma parte central na minha vida, mas que tá indefinida. Mas olhando agora pros traços, eu vi que tem uns traços... Os traços, eles tão sumindo. E aí pensando agora, racional, é como se fosse que essa dor ela vai diminuindo... Tipo, esse aqui começa assim e termina nesse... Eu tô racionalizando, mas ainda tá indefinido...

E – O que você sente, então, ao olhar pra essa imagem?

M – Eu não sinto tristeza... Também não sinto alegria... Mas eu começo a olhar pra ela e começo a pensar de outra forma, porque eu coloquei o amarelo. Amarelo pra mim representa o sol. Sol pra mim representa... O dia e o fim do dia. Eu gosto muito do fim do dia, dessa transição. Eu sou uma pessoa diurna, eu gosto de dormir cedo e acordar cedo, me sinto péssima quando eu durmo tarde, me sinto mal no outro dia porque eu fico com sono, cansaço. Eu sou muito diurna, mas eu gosto dessa coisa do fim do dia e começo da noite. Essa coisa das pessoas voltando pra casa do trabalho, essa movimentação... Mas a escolha do amarelo trouxe uma coisa positiva. Com a escolha do amarelo, que não foi racionalizada, eu me sinto bem. O desenho tá indefinido, eu não sei o que ele é, mas eu tô me sentindo bem. Nem tô triste nem tô feliz. Eu tô tranquila. E quando eu digo que é a primeira vez que eu não chorei, e que me sinto bem de não chorar, não é que eu tenha problema com choro, entendeu?" (Experiência 2 Com Escuta Musical)

Assim como na Experiência 1 Com Escuta Musical, na Experiência 2 Com Escuta Musical de Maia é possível encontrar indícios de experiências afetivas inomináveis (*"Eu não sei que desenho é este."*, *"não sei por qual motivo não veio nada"*, *"Não, não veio uma lembrança específica, não veio nada... Não lembrei do meu pai"*, *"Eu não sei te dizer porque"*, *"Mas não faz sentido com a música... Eu não sei te dizer o que surge..."*), bem como um esforço por capturá-la pela palavra (*"(Verbaliza Maia, rindo, após 5 segundos de pausa olhando concentradamente para o papel)"*, *"E aí eu acabei racionalizando, eu acabei focando na música e no que ele tava falando"*, *"Não sei porque... Talvez eu precise olhar mais pra imagem pra perceber... Ver se tem alguma coisa..."*, *"eu vou racionalizar aqui"*).

Denota-se, assim, uma possível confusão de pensamentos na tentativa de organizar semioticamente os afetos pela esquematização, como pode ser ilustrado no modo que a participante busca dar sentido para a imagem construída intuitivamente sobre a sua experiência de escutar *Tudo Outra Vez* (1979) pela segunda vez no processo de pesquisa: *"Olhando para ele (desenho) agora, ele tá indefinido. Por exemplo, aqui é indefinido, mas eu sei que representa confusão. Aqui já é um indefinido que eu não sei o que é."* A confusão é trazida por Maia com um estranhamento e um vazio que fica evidente quando ela tenta expressar o que sentiu pela menção do que não sentiu ou não lembrou (*"Não me veio a tristeza"*, *"não lembrei do meu pai"*, *"Também não sinto alegria..."*).

A pintura construída nessa experiência (FIGURA 10) se deu sem uma aparente ênfase na racionalização prévia, tal como ocorrido na Experiência Sem Escuta Musical (FIGURA 6) e como tentado na Experiência 1 Com Escuta Musical (FIGURA 8). O processo de pensar sobre

a experiência se deu de modo mais expressivo depois do registro, quando já no diálogo com a pesquisadora em entrevista, conforme indica a sua seguinte fala: *“Eu fui tentando, eu fechei olho e fui tentando só seguir a música (fala olhando para o papel e simulando os movimentos que estava fazendo com o pincel durante a audição musical) e aí saiu isso aqui (abre os braços e as mãos nas laterais como uma expressão de não saber o que falar sobre a produção)”*.

Tratou-se de um processo que coincidiu com a percepção de Maia quanto à ausência de pensamentos (*“não veio uma lembrança específica, não veio nada... Não lembrei do meu pai.”*) que ajudassem a simplificar a experiência afetiva mobilizada pela música. Mais uma vez a letra da música se mostra como mediador semiótico importante com a participante (*“E aí eu acabei racionalizando, eu acabei focando na música e no que ele tava falando.”*).

Apesar da participante ter verbalizado racionalização consciente durante a experiência musical, os significados sobre essa se mostraram em processo de construção a partir da contemplação da pintura de significado desconhecido (Eu não que desenho é este.) se compõe uma produção abstrata face a sua materialização em rabiscos a partir de pinceladas aparentemente aleatórias.

Essa produção inicial de significação pouco diferenciada pode ser pista de uma experiência configurada em campos afetivos organizados por signos pré-verbais, em nível intuitivo-sensorial, e signos hipergeneralizados, que extrapolam o compreensível e o dizível, com formas bem delineadas de pintura que remetessem a elementos concretos da vida cotidiana como ocorreu na produção construída na Experiência Sem Escuta Musical. A construção de pintura abstrata pode indicar direcionamento da rememoração prioritariamente pela via da pleromatização.

6.3.1.3 Na Experiência 3 Com Escuta Musical

Figura 11 – Pintura “O pesar vem para todos”

O Pensar vem para todos

Fonte: Material Empírico

M – Essa música me trava, é sério... Lembrei do meu pai, mas agora não só do meu pai. Teve ele, mas não foi predominando, predominou essa coisa dos valores... Veio a coisa de sentar no meio do caminho, dos amigos... Veio lembrança dos meus pais, vieram coisas boas, é a segunda vez que eu escuto sem chorar... Mas também não ouvi em casa, não sei lá... Não veio mais aquela dor, que vinha nos nossos primeiros encontros... Não teve aquela dor, aquela angústia, mas ainda teve a coisa de travar. Eu queria pegar a tinta e fazer, mas eu não consegui.... (...) É como se... São duas coisas falando, uma diz: “pegue, represente”, mas eu acho que eu fui verdadeira comigo, porque eu não peguei nada sabendo que eu não ia conseguir representar. Mas não foi só meu pai que veio... (...) Primeiro veio ele, mas depois veio essa coisa de estar sentado à beira do caminho, e os amigos e tal... (...) Porque tem uma hora que ele fala... Não tô lembrando agora... “aquele amigo que embarcou comigo...”, ele diz na letra... Isso me remeteu... “aquele amigo que embarcou comigo cheio de fé e esperança já se mandou”, isso me lembrou não uma pessoa específica, mas... É que às vezes eu sou muito utópica com relação à vida, sabe? Então tem essa coisa do olhar que você dá pras coisas. É como se fosse assim, eu não tenho mais aquela ingenuidade, mas que através dos meus atos, minhas ações, meu trabalho, minha forma de interagir, eu posso mudar a mim mesma. E isso também influencia na mudança dos outros. Então quando eu vejo isso dessa música, eu lembro assim, que tinham pessoas que eu achava que tinha essa opinião, e que hoje se perderam na vida... Se perderam assim, no sentido de que hoje só querem saber de dinheiro, essas coisas...

E – Essas pessoas... Quem seriam elas, o que te remete?

M – Pessoas, assim... Que eram próximas a mim... Colegas de trabalho... Eu me afastei de muitas pessoas ano passado. 2018 foi um ano louco pra mim, a coleta de dados (do doutorado), a coisa com o meu pai... (...) E eu rompi com pessoas muito significativas. (...) Eu não vou dizer que tive rompimento com meus irmãos, mas eu acho que porque são meus irmãos, se não fosse teria rompimento...

E – Mas você acha que teve um afastamento?

M – Teve, por conta das eleições. Não foi só a eleição, é um modo de viver, isso permanece nos dias de hoje...

E – O que foi que mais te impactou nessa época, nessas relações?

M – Foi tudo, a forma de pensar, de não estar nem aí pro coletivo, só mandar o “eu tô bem e obrigado”, e eu sou coletiva, minha mentalidade é coletiva, eu quero que as pessoas tenham as mesmas... Aí já é demais, ninguém vai ter as mesmas experiências... Eu não sei explicar... Acho que eu queria que as pessoas tivessem experiências boas como as que eu tive. E com meus irmãos, por mais que você tenha esse problema de fazer apologia à ditadura, eles não viam, eles tavam lá comemorando, sabe? E não foi as eleições, não só as eleições, aquilo foi um divisor de águas. Mas agora as eleições passaram, e eles continuam do mesmo jeito, apoiando as mesmas coisas, sabe? E eu sempre não gostei... Até que chegou esse momento da minha vida que eu disse “não quero esse tipo de convivência”. Eu acho que se não fossem meus irmãos eu me afastaria. Se fossem colegas eu daria um mero “bom dia, boa tarde, boa noite”.

E – Você fala que se eles não fossem seus irmãos você se afastaria. Você acha que esse ponto de ser irmão pesa em que sentido?

M – Pesa porque pra mim é família, e família tá acima de tudo. Minha família. E quando eu digo família não é só biológica. (...) pesa no rompimento ser família. Porque família pra mim é laço. Claro que não é porque é família que é... Sei lá, eles são família, laço nuclear, se fosse um primo, algo assim, ainda me afastaria...

E – E o que essa família, laço nuclear, se diferencia em relação a outros?

M – Se diferencia porque me fazem olhar pra o passado e lembrar que em outro momento eu tive uma boa relação com aquelas pessoas. E porque me fazem olhar pra esse mesmo passado e lembrar que hoje temos opiniões distintas, mas essas vivências me constituíram quem eu sou hoje. Então eu acho que isso fica, as raízes. (...) Então é isso, eu acho que é isso essa coisa de “aquele amigo que embarcou comigo cheio de esperança e fê já se mandou”. Ele já não faz parte...

E – Isso te trouxe partindo da fala de Belchior, né?

M – Isso...

E – Você disse que também lembrou do seu pai...

M – Não, veio de novo aquela coisa de estar com ele. Ele tinha aquela coisa de cadeira do papai, ele comia e tomava cervejinha. A gente tomava coca, né? Mas a gente ficava ali, todo mundo junto. E quando ele ficava tomando a cerveja ficava todo mundo na cozinha, que é uma cozinha grande... (...) Desde que minha irmã saiu de casa, há uns vinte anos atrás, volta todo mundo aos domingos pra almoçar... Minha mãe fica na cozinha, meu pai bebendo, a gente ajudando ela, e ele sempre coloca música... Ele sempre colocava música... Então foi uma sensação boa, não me veio uma dor. Me veio um pesar nessa parte da música, do amigo, pegou pesado, talvez por isso eu não consegui fazer nada.

E – Se você pudesse dizer um sentimento que veio acompanhado...

M – Tristeza, tristeza.. Acho que é mais do que tristeza... Um pesar. Uma certa melancolia, talvez até uma decepção... Quem criou a expectativa fui eu, ninguém fez isso, mas eu esperava mais do meus irmãos...

E – Esse pesar foi mais da segunda lembrança que veio... Em relação à primeira...

M – Isso. A primeira não, a primeira eu fiquei tranquila. Não foi dolorosa. Lembrei do meu pai, dos almoços. E veja, são seis filhos, hoje quando a gente vai pra almoço ficam mais de vinte pessoas – filhos, netos, cunhados... É aquela algazarra. Lembrar disso fez bem. Não vou dizer que me deixou feliz, mas porque logo em seguida eu lembrei dessa coisa que me deu pesar, dos irmãos...” (Experiência 3 Com Escuta Musical)

Na Experiência 3 Com Escuta Musical mais uma vez se faz presente uma mobilização da participante por organizar os afetos que surgem de modo diferente às experiências anteriores em alguns aspectos. Novamente se faz presente um tensionamento na experiência musical, face

do dado de não ter conseguido construir uma pintura, situação que é significada por Maia no sentido geral “*Essa música me trava, é sério...*”, a qual denota continuidade em alguma dimensão na experiência com *Tudo Outra vez* (1979), embora algumas mudanças mais uma vez também se mostraram notáveis para a própria participante:

Lembrei do meu pai, mas agora não só do meu pai. Teve ele, mas não foi predominando, predominou essa coisa dos valores... Veio a coisa de sentar no meio do caminho, dos amigos... Veio lembrança dos meus pais, vieram coisas boas, é a segunda vez que eu escuto sem chorar... Mas também não ouvi em casa, não sei lá... Não veio mais aquela dor, que vinha nos nossos primeiros encontros... Não teve aquela dor, aquela angústia, mas ainda teve a coisa de travar. Eu queria pegar a tinta e fazer, mas eu não consegui...

Embora o tensionamento no momento de pintar durante a experiência de escuta musical – expressado por meio da Figura 11 – tenha sido presente, foi observada posterior facilidade em expressar verbalmente esquemas mnemônicos referentes a eventos, com detalhamentos não referenciados anteriormente. A reconstrução da memória do pai embora realizada, não experimentada com tensão na Experiência 3 Com Escuta Musical. O enfoque sobre a experiência concreta da morte de Joaquim se mostra redirecionado para a sua vida e a representatividade que ela continua a ter na existência de Maia, mesmo depois da morte, sob o valor da coletividade que se expressa por meio das experiências em família.

As memórias reconstruídas se circunscreveram dentro daquele sentido mais amplo da relação de Maia com Joaquim, como parte do processo de significação do luto. A participante observou que ao longo do tempo desenvolveu um novo modo de se posicionar em relação aos irmãos depois da morte do pai, face quebras de expectativas quanto a condutas individualistas desses que confronta a importância que dá a coletividade no seu modo de se perceber e agir no mundo.

Ela revelou uma reconfiguração do seu sistema de self, integrando experiências importantes com a morte e a vida do seu pai e com seus irmãos, os quais seriam representativos da continuidade do que se enraíza na sua relação com os pais. Ela encontrou modo de lidar com as rupturas nos laços familiares, concebendo sentido ampliado para o legado da vida de Joaquim integrando sua continuidade na forma de Maia se perceber e agir no mundo, mesmo com mudanças no modo de se relacionar com os irmãos.

A experiência musical, desse modo, atuou como catalizadora inibindo algumas memórias e promovendo outras sob regulação do valor hipergeneralizado da coletividade (Nível 4). Primeiramente a coletividade é perspectivada no concreto das memórias de reunião na casa do pai e depois complexificada no confronto com cosmovisões diferentes dos irmãos,

trazendo um novo sentido para a metáfora de raiz nesse coletivo que é diverso e que está em constante mudança, mas que permanece integrado no self:

(...) pesa no rompimento ser família. Porque família pra mim é laço. Claro que não é porque é família que é... Sei lá, eles são família, laço nuclear, se fosse um primo, algo assim, ainda me afastaria...

E – E o que essa família, laço nuclear, se diferencia em relação a outros?

S5 – Se diferencia porque me fazem olhar pra o passado e lembrar que em outro momento eu tive uma boa relação com aquelas pessoas. E porque me fazem olhar pra esse mesmo passado e lembrar que hoje temos opiniões distintas, mas essas vivências me constituíram quem eu sou hoje. Então eu acho que isso fica, as raízes. Eu sou muito de... Eu acho que todos os seis filhos... Eu sou muito de voar, de criar asas, eu não tenho besteira de criar raízes em algum lugar. Eu sou muito asas, voar, expandir, conhecimento, experiência. Mas eu crio raízes nos lugares que eu vou. Talvez alguém ouvindo diga “ah, você não tem raiz, você não se finca num só lugar”. Mas eu acho que tem outro jeito de ser raiz, sabe? Como planta de vaso, que você tira, mas preserva a raiz, e leva pra todos os lugares, sabe? Então é isso, sabe? É um pouco nesse sentido. Por exemplo, com esse concurso eu fiquei pensando “eu quero amar tanto lá como eu amo Recife”, e eu pensei que quando eu finalmente defender, e saber que chegou a hora, eu acho que eu vou chorar muito, vou ter que me despedir de Recife. Ir pra cada cantinho. Então é isso, eu acho que é isso essa coisa de “aquele amigo que embarcou comigo cheio de esperança e fé já se mandou”. Ele já não faz parte...

Mostra-se sobressalente nas observações realizadas sobre os dados de Maia um processo de reconstrução mnemônica que tendeu em direção a novas hipergeneralizações de significados nas sucessivas experiências de ouvir música, permitindo elaboração simbólica e ampliação de valores no sistema de self, a fim de superar tensões e ambivalências, conduzindo a novos modos de sentir o contato com a memória do pai.

6.3.2 Caso de Otto: uma exploração da experiência musical como processo circunscrito

Otto vivenciou experiências de ouvir *Os Alquimistas Estão Chegando* (1974) no procedimento de pesquisa em quatro sucessivos encontros (isto é, em teve um encontro a mais em relação a Maia), que tiveram o intervalo de uma semana entre si. É observado em Otto que o significado de que deveria ter aproveitado melhor as trocas com o seu irmão falecido passam por elaborações no decorrer das escutas musicais nos diferentes encontros e implica reposicionamentos do participante com as memórias referentes a tal questão com a externalização de novos significados.

Otto mostrou-se com uma mobilização para transformar o passado de relação distanciada com o irmão com o que lhe é possível no presente. Assim, foi observado um esforço dele para criar de modo proposital novos detalhes em cada rememoração, os quais facilitaram

a emergência de novos significados acerca da sua relação com Lenine. Contudo, a experiência musical em algum momento dos encontro pareceu por meio da catalização dialógica na rememoração, promoveu algumas possibilidades de reconstrução de esquemas mnemônicos e inibiu outras, mesmo com o esforço do participante.

Desse modo, a contragosto de Otto, foi verificada a elaboração da continuidade de investimento no seu vínculo com o irmão falecido prioritariamente através do signo futebol – aspecto que surgiu em todos os encontros. A experiência musical pareceu ter circunscrito contornos para a arena semiótica organizadora dos afetos referentes àquela relação, que limitou extrapolações intencionados por Otto quanto a outros elementos mnemônicos da sua história com o seu irmão, quando este estava vivo. Encontrei nesse processo um efeito terapêutico que pareceu ter trazido alívio ao arrependimento pelo pouco investimento em vida, não ficando “*preso ao passado*”, conforme referido pelo participante.

Abordemos a seguir dados que ilustram empiricamente as observações acima descritas. Face a análise do processo mnemônico da Experiência 1 Com Escuta Musical no Eixo 2 (para lembrar, revir o escrito acerca da aludida experiência nesse eixo), para evitar repetições, inicio a construção analítica deste tópico a partir da Experiência 2 Com Escuta Musical. Explorarei o processo mnemônico durante a experiência de ouvir a música *Os Alquimistas Estão Chegando* (1974) e ocorrida na entrevista logo após a referida escuta.

6.3.2.1 Na Experiência 2 Com Escuta Musical

Assim como ocorrido nas experiências musicais anteriores (abordadas no Eixo 2), o processo de Otto pintar a afetações em Experiência 2 Com Escuta Musical não envolveu vocalizações de comentários, diferentemente do que procedeu com Maia. O corpo, como signo hipergeneralizado, mostrou-se, nesse cenário, como ordenador afetivo importante por meio de gesto rítmicos ressonante com a sonoridade da composição musical, conforme demonstrado a seguir:

Quando a sonoridade musical ecoa da caixa de som, o participante começa a bater o cabo do pincel na mesa repetidamente, seguindo o ritmo do som da guitarra ecoado na introdução de “Os alquimistas estão chegando” (JORGE BEN JOR, 1974). Esses gestos são acompanhados ordenadamente por batidas ritmadas com o dedo polegar da mão esquerda e por movimentos da cabeça e do tórax. (...) Participante reduz a movimentação, fica mexendo apenas a mão que está com o pincel, com gestos de menor amplitude e sem bater na mesa. Movimenta-o apenas no ar por aproximadamente 8 segundos. Na sequência volta a bater ritmadamente o cabo do pincel na mesa, acompanhado ordenadamente pelas batidas do dedo polegar da mão esquerda até o final da introdução de “Os alquimistas estão chegando”. (...) Faz

alternância entre colocar o pincel na tinta e rascunhos coloridos no papel com movimentos amplos, segundo o embalo da cadência da sonoridade musical.

Quando a música para de tocar é observada uma continuidade da mediação semiótica do ritmo com Otto na experiência musical com *Os Alquimistas Estão Chegando* (1974). A construção da pintura, que se perpetuou por mais tempo, mesmo após a interrupção da sonoridade da música na sala, foi acompanhada pela ato de Otto cantar a canção, a partir de onde foi parada. Esse ponto está descrito na citação a seguir:

(A sonoridade musical é interrompida)
(Luke continua pintando, assim como estava fazendo nos instantes anteriores. Cantarola em voz baixa a continuação da frase da canção interrompida pela pesquisadora. Após 24 segundos pintando em silêncio, cantarola a cadência de uma estrofe. Troca de pincel – pega o mais fino – mergulha na tinta preta e pinta de modo mais vagaroso, para e observa a imagem de modo concentrado. Pega mais um pouco de tinta e dá as últimas pinceladas. Antes de entregar cuidadosamente o papel pintado à pesquisadora).

A pintura construída consta na Figura 12, abaixo, e ela apresenta versão mais sintética, com traços mais simplificados, em caráter menos descritivo, embora ainda seja possível referir a elementos concretos da vida cotidiana, como o sol. Nela, assim como nas demais construídas por Otto, persistiu o registro da cena do jogo de futebol em dia ensolarado, porém com traços menos diferenciados em relação aos elementos pintados.

Figura 12 – Pintura “Lembrança viva” (Experiência 2 Com Escuta Musical de Otto)



Fonte: Material Empírico

A pintura se mostra, contudo, como parte de uma significação que organiza os afetos relacionados à canção *Os Alquimistas Estão Chegando* (1974) pela esquematização. Nesse processo houve uma mobilização autorreflexiva inicial, em tensionamento mais expressivo com a via da pleromatização, dado também o caráter mais abstrato dos elementos registrados na pintura.

A Figura 12, intitulada de “Lembrança Viva” é composta por elementos que parecem remeter à presença de Lenine na vida de Otto e sua família, mesmo depois da morte. Ela envolve memórias de um vínculo que perdura e que tem encontrado formas de se manter vivo. Essa ideia pode ser ilustrada pelo cachorro que surge como detalhe adicionado na pintura da Experiência 2 Com Escuta Musical, ainda não surgido nas outras produções.

O referido cachorro é de uma raça que Lenine desejava ter, o que sugere uma perpetuação viva da presença desse sujeito na família pela realização de um desejo seu. Nesse cenário também reapareceu uma representação pictórica do sobrinho, filho de Lenine, que havia sido omitido na Figura 9. Enquanto prole, esse sobrinho pode também ser interpretado como forma de continuidade da existência do irmão falecido.

Como já afirmado, na Experiência 2 Com Escuta Musical, de modo semelhante que ocorreu na Experiência 1 Com Escuta Musical, Otto não fez vocalização acerca da formulação da ideia envolvida na construção da pintura. Esse aspecto limitou em termos de exploração de processos nela envolvidos. Contudo, a movimentação rítmica do corpo espontânea, frequentemente ocorrida parece ter configurado a organização de um todo afetivo da

experiência que reverbera a reformulação de esquema mnemônico pela significância reativa (BARTLETT, 1932), a partir da qual pode se gerar uma atitude direcionadora da continuidade da rememoração.

A atitude na referida experiência não foi externalizada de forma clara, mas a reconstrução persistente da memória referente ao jogo de futebol com os irmãos em um dia ensolarado denunciada pela pintura se mostrou como pista da ocorrência daquela. A questão de que deveria ter investido mais na relação do irmão, a qual direcionou a forma de Otto experimentar o seu luto e foi tão enfatizada nas experiências musicais anteriores com *Os Alquimistas Estão Chegando* (1974), pareceu direcionar o foco da significação para a ideia de continuidade de Lenine depois da morte, por meio da criação de novos detalhes no esquema mnemônico reconstruído e externalizado através na pintura.

Na Figura 12, a pintura da cena do futebol, bem como do sobrinho e do cachorro sugere uma racionalização anterior de modo que o registro fizesse sentido em relação aos seus afetos com a canção. O animal foi elemento importado na pintura a partir de uma experiência mais recente, em que o sobrinho o ganhou de presente, como será discutido no próximo tópico.

O filho que foi omitido da pintura da Experiência 1 Com Música, na qual foi enfatizada a figura de Lenine e a sua relação com Otto, reaparece na Experiência 2 Com Música, em que constituir afetivamente pela organização semiótica em torno do significado da continuidade da presença do outro falecido. Esse dado denota o caráter funcional da rememoração no processo de significação mais amplo – no caso o luto pela morte repentina e precoce do irmão – como discutido por Bartlett (1932). Apesar de mais abstrata, não se tratou de desenhos aleatórios, significados foram construídos para a decisão e execução dos seus registros.

A reconstrução de esquema mnemônico, que sequenciou a Experiência 2 Com Escuta Musical se deu em predominância pela via da esquematização, utilizando-se de signos linguísticos para externalização, assim como recorrendo aos gestos corpóreos como mediadores semióticos para facilitar a fala organizada e coerente como demonstra a citação a seguir:

Lembrei daquela mesma situação lá do que dia que falou, que ele falou da música. Do dia que ele, o meu irmão mais velho (aponta para a imagem com o pincel), falou da música, falou de eu ir pra lá jogar bola (faz movimentos circulares repetitivos na vertical com o pincel na mão direita). Eu, meus irmãos e o pirralho, meu sobrinho (faz movimentos de contagem nos dedos da mão esquerda). E dessa vez eu tentei representar de forma rápida, um dia perfeito, ensolarado e tudo mais (faz movimentos circulares repetitivos na vertical com o pincel na mão direita), só que meu irmão, meu sobrinho e um cachorro (aponta para cada um dos riscos pretos da imagem) que o meu irmão disse que queria ter e agora o meu sobrinho tem.

A partir do dado acima, é possível observar que a rememoração, na formulação de esquema discursivo pelas palavras foi entrecortada por gestos, o que se mostra como pista da

formação de tensionamento importante de forças entre o processo da esquematização e o da pleromatização. Esse cenário mostra-se sintetizado na pintura construída, a qual ao mesmo tempo que apresenta cena que remete a significados compartilhados culturalmente, os seus traços estão deveras simplificados, apresentando, portanto, um certo teor abstrato.

A memória do sobrinho é importada do processo de racionalização sintetizado na pintura, denotando o senso de continuidade depois da morte de Lenine, guiando a externalização de memórias (“A continuidade é o filho dele. (...) a continuação dele tanto geneticamente como por lembranças é o filho dele.”). Esse processo foi possível pela reconstrução de esquema discursivo em forma de transferência de significado entre Lenine e o sobrinho realizada por Otto.

O elemento cachorro se mostrou como importação de experiência familiar mais recente a partir da qual formula elaboração sobre a presença do cachorro na família e constrói um novo significado de “*continuidade*” para a lacuna da ausência do irmão decorrente da morte, como destaca a fala de Otto, abaixo:

Aí eu fiquei lá e a minha mãe contou as histórias que era a raça que o meu irmão queria ter. (...) esse é o tipo de cachorro que ele queria ter, esse é o cachorro que tá com o pirraia e além das lembranças esse cachorro vai ser mais um elo físico (fala essa frase fazendo movimentos repetitivos com o pincel no ar) é como continuidade da (pausa por aproximadamente 7 segundos, coloca o pincel na água, fazendo movimentos repetidos com o pincel, franze a testa, enquanto silencia olhando para a imagem pintada), não sei, continuidade da vida... materializar memória dele.

Observo que no duelo das forças entre esquematização e pleromatização há um direcionamento para este último no próprio processo de organização semiótica dos afetos pela rememoração pela reconstrução de esquema discursivo. Isso pode ser observado pela dificuldade hesitações marcadas no esforço por descrever a continuidade, mediante termo “não sei”, silêncio, movimentos repetitivos com o pincel.

É observado que como ocorreu nas experiências de Maia, na mediação realizada pela música há determinados elementos mnemônicos que se mostram persistentes e predominantes de modo mais espontâneo em detrimento de outros (“A lembrança inicial ainda é (...) o dia que a gente foi jogar e tudo mais (...)”). Na rememoração apresentada por Otto, como ele vem realizando no decorrer das experiências musicais, aconteceram aquelas memórias racionalizadas de outras experiências que foram importadas no intuito de fazer sentido (“Eu só achei que vinha calhar de colocar o cachorro que (...) de alguma forma é um avatar do meu irmão”).

Em outras palavras, foi evidenciada a busca por manter viva a memória de Lenine. Nesse aspecto mediado por afetações da experiência musical, encontro indício de função terapêutica da música na citação abaixo:

É reconfortante, porque apesar da forma de morrer muito cedo e tudo mais, o fato de olhar essa, sei que teve uma, momentos bons na vida que valem a pena serem lembrados e a continuidade de um cachorro, de uma raça específica diz 'ó, foi uma vida que teve vários momentos bons e merece ser lembrada' através de pequenos gestos como esses aqui. Apesar de ter morrido tão cedo, mas foi uma vida que teve os seus momentos que merecem ser lembrados e de uma forma geral aqui está sendo lembrado, mesmo com gestinho assim. Então é reconfortante.

Vejo, pois, uma reorganização do afeto sobre a morte do irmão, mediante a elaboração da memória referente à chegada do cachorro na família como preservação do que aconteceu de positivo em sua vida. Para Otto, que na experiência passada pareceu apresentar um arrependimento pela sensação de que deveria ter investido mais no vínculo com Lenine, apesar das diferenças, constatar que é possível continuar investindo no irmão pela manutenção da sua memória, pelo que merece ser lembrado é reconfortante. Possibilita-lhe apaziguar o pesar pelo que não fez ao direcionar o foco para o que pode ser realizado para investir no irmão depois da morte.

6.3.2.2 Na Experiência 3 Com Escuta Musical

Na Experiência 3 Com Escuta Musical, assim como tem ocorrido nas suas demais experiências musicais, Otto não vocalizou comentários sobre o seu fazer. O corpo mostrou-se como organizador dos afetos em esquematização não verbal através do ritmo (“Participante movimenta cabeça e tórax no ritmo da música”), do canto (“Participante pega o pincel e o molha no recipiente com água sobre a mesa, do seu lado esquerdo, enquanto cantarola a sonoridade da música “) e dos movimentos entre mergulhar o pincel em um pote de tinta, pincelar (“Participante continua pincelando o papel com água por 28 segundos.

Solta o pincel na mesa e pega o outro mais grosso. Mergulha-o no tubo de tinta verde e começa a pincelar o papel”) e movimentar repetitivo o pincel na água (“Participante fica repetidamente girando o pincel na água, alternando com momentos de batidas nas paredes internas do recipiente em um aparente esforço para limpá-lo”), aparentemente para limpá-lo.

Em comparação com as demais pinturas de Otto, comentadas até o momento, a referente à Experiência 3 Com Escuta Musical se mostra mais rica em cores e detalhes conforme apresentado na Figura 13, abaixo:

Figura 13 – Pintura “Campeonato Pernambucano 2020” (Experiência 3 Com Escuta Musical de Otto)



Fonte: Material empírico

Esse delineamento se dá em traços que remetem a uma pintura mais descritiva de elementos concretos do cotidiano, ou seja, menos abstratos do que a figura da experiência musical anterior. Encontro, assim, pista de uma organização semiótica dos afetos em significação que se dá principalmente pela via da esquematização.

Nela é preservado o elemento mnemônico do futebol que é pista de persistência da memória do dia do jogo com os irmãos e sobrinho. O futebol dessa vez, porém, apresenta novos elementos até então não externalizados. Um campo mais simples, normalmente retratado para representar o contexto de futebol amador nas pinturas anteriores, além da referência ao dia ensolarado em que aconteceu a experiência do jogo com os irmãos elencado como a memória vinculada à canção *Os Alquimistas Estão Chegando* (1974), cederam lugar para pintura descritiva de um estágio de futebol profissional, como um signo icônico.

Essa transformação dos elementos retratados sobre a aludida música se trata de uma expectativa de futuro com o sobrinho. Nesse cenário é possível sugerir desdobramento do

significado da continuidade em construção de ações de investimento na relação do irmão através do filho desse. Como afirmado por Otto: *“E continua o meu irmão e o meu sobrinho envolvidos de uma certa forma. Acho que pra mim fica muito difícil dissociar. Acaba sendo um pouco o meu irmão. O meu sobrinho acaba sendo um pouco do meu irmão”*.

A forma como a pintura (FIGURA 13), construída na Experiência 3 Com Escuta Musical, mostrou-se em termos de detalhamento descritivo e de transformação do registro elemento mnemônico futebol foi pista de maior racionalização, pela via da esquematização. Foram criados detalhes na representação do elemento mnemônico futebol que pela pintura mostra-se como aspecto central das afetações com a experiência musical configurada no presente do penúltimo encontro entre Otto e a pesquisadora.

Nesse processo de racionalização sintetizado na pintura desenhos encontro indícios da reformulação de esquema mnemônico através de signo hipergeneralizado (pintura) demonstrando omissões (como o irmão, o sobrinho e o cachorro, além do sol), enquanto importações se fizeram presentes (como em desenho figurativo de um estágio de futebol foram importadas a partir de outras experiências do participante).

No que se refere à rememoração decorrente Experiência 3 Com Escuta Musical, a formação de esquema mnemônico mostra-se com as características de atitude (“Essa música me lembra do contexto que a gente foi jogar bola, eu, meu irmão, meus irmãos e meu sobrinho e tal.”) e de esquema discursivo. Esse se mostra com importações de experiências mais recentes com familiares, assim como ocorreu na reconstrução mnemônica da Experiência 2 Com Escuta Musical. Como referido por Otto, a construção pictórica remete uma memória do futuro dele com o sobrinho, como retrata a citação a seguir:

E teve um dia desse que tava eu, meu pai e meu irmão conversando há uma semana, ou há uma semana atrás, e algumas coisas, por exemplo arrumar a piscina lá de casa, fazer outras coisas. E dentre as coisas que a gente estava falando de fazer, eu combinei que levaria o meu sobrinho para ver o jogo do Sport no Pernambucano. Pirralha não, porque ele está maior que eu. Aí a gente combinou que iria para a Ilha do Retiro ver algum jogo agora do Pernambucano. Está animado, faz tempo que ele não vai e (...) aqui é só uma representação mais ou menos da, do ponto de vista que vai ficar a cadeira dele... caramba tá muito feio... mas a ideia é a gente ir na Ilha do Retiro ver o jogo, eu e o meu sobrinho.

Chama atenção, aqui, que o esquema mnemônico reconstruído não foi um mero retorno ao passado, mas a criação um futuro com o sobrinho, que em sua concepção é uma continuidade do irmão. Mais uma vez observo que lembrar memórias pessoais, mais que retorno biográfico ao passado é um processo prospectivo, imaginativo, conforme interesses, fantasias, desejos,

esperanças, entre outros. Essa memória do futuro na experiência musical se dá, porém, dentro de um campo temático que vem se repetindo, desde a primeira cena: futebol.

P: Esse daí é você e o seu sobrinho?

L: É do ponto de vista da gente, só que não tá desenhado nem eu nem ele. A gente vai agora no Campeonato Pernambucano, daqui a um mês mais ou menos.

P: Então essa é uma memória de imagem de algo que ainda vai acontecer.

L: É, uma visão.

P: Interessante, você lembrou do seu irmão, do seu sobrinho...

L: Uhum. Do futebol ainda.

P: Do futebol.

L: E continua o meu irmão e o meu sobrinho envolvidos de uma certa forma. Acho que pra mim fica muito difícil dissociar. Acaba sendo um pouco o meu irmão. O meu sobrinho acaba sendo um pouco do meu irmão. Tá parecendo o Arruda. Mas tudo bem.

(Risos)

Interessante, que eu parando para pensar nessas coisas todas, será que estava meio vivendo preso a um passado? Mas eu gostei (finaliza a pintura).

A citação acima demonstra uma preocupação do participante sobre a possibilidade de ficar “preso” a um passado, que na sua perspectiva seria ficar sempre lembrando a mesma memória. Assim, Luke sempre fez o esforço de que suas memórias fossem vivas, como forma de sentir que está seguindo em frente e valorizando as lembranças do seu irmão.

P: O que tu sentes ao olhar pra essa imagem?

L: Acho que eu sinto um pouquinho de orgulho, porque acho que a melhor forma de celebrar aquela memória que eu tenho com essa música, não é ficar relembrando o tempo todo, batendo o martelo, é seguindo em frente, mantendo o elo, meio que movimentando o meu sobrinho a participar. Ele não é tão fã de futebol. Ele gosta um pouquinho mas não é tão... essa nova geração gosta mais de (áudio inaudível). Aí acho que é a forma mais saudável de celebrar aquela memória em torno de uma coisa nova relacionada.

P: Que título você dá para essa imagem?

L: Campeonato Pernambucano 2020.

P: Então o que foi mais forte dessa vez não foi a memória do irmão em si? Como foi isso?

L: Ainda lembro do meu irmão, ainda lembro das pessoas que estavam lá, ainda lembro daquele dia. Ainda tenho a memória daquele dia, mas também veio também a ideia de que essa memória não é uma coisa parada do passado, ela tá viva, tem que, tem não, mas pode seguir em frente. É uma memória, que como toda memória ficar só guardada acaba se apagando, perdendo força e acaba ficando cada vez mais distante. Então uma forma de torna-la cada vez mais forte é de alguma forma celebrar.

Otto destaca o caráter importante da memória: “*não é uma coisa parada do passado*”. Isso denota a existência de movimento, ao invés de precisão e fixidez, bem como de direção que transcende o passado. Para ele uma forma de celebrar e respeitar a memória do seu irmão, é enriquecendo-a com elementos mais contemporâneos, atualizando-a. Esse significado forma uma reconstrução mnemônica como atitude que direciona a continuidade de afetação com

lembranças sobre o irmão e parece possuir implicações importantes na forma que elas emergiram.

6.3.2.3 Na Experiência 4 Com Escuta Musical

Por fim, em exploração do dados construídos na Experiência 4 Com Escuta Musical. Mais uma vez, no processo de pintar configurado nessa situação, Otto não realiza externalização por meio signos linguísticos durante a escuta da música. O participante, porém, mostra-se com desconforto e ao final da audição musical, pois não conseguiu apresentar uma pintura no papel, como demonstrado abaixo, na Figura 14.

Durante a experiência de ouvir música, o participante externalizou mediação semiótica pelo corpo através de movimentos rítmicos (“Quando *Os Alquimistas Estão Chegando* (1974) começa a tocar, o ritmo da introdução coincide com o ato repetitivo de passar pincel no papel-toalha. Participante faz movimentos ritmados com a cabeça, o tórax e um dos pés, em acompanhamento do toque do violão, instrumento que inicia a introdução da obra” / “Participante reduz a movimentação, em alguns momentos manter um ritmo com sessões não contínuas de movimentos da cabeça, de batidas do pincel na mão está livre.”), gestos repetitivos, momentos de inibição corporal alinhada com postura contemplativa, concentrada sobre o papel (“Participante coloca lentamente o pincel em um dos potes de tinta, fazendo uma sequência de tirá-lo e mergulha-lo na tinta por três vezes, com um olhar contemplativo para o pincel”).

Figura 14 – Pintura “Incerteza” (Experiência 4 Com Escuta Musical de Otto)



Fonte: Material Empírico

Mesmo sem vocalizações de Otto sobre o processo de pintar e sem uma pintura registrada na Figura 14, a organização semiótica dos afetos por meio do corpo sugere a ocorrência de uma rememoração pela autorreflexão pela via da esquematização. Contudo, não pintar pode ser interpretado como parte da experiência que se mostrou com dificuldade para externalização de modo compreensível, em um processo que se dá pela via da pleromatização.

Houve nesse contexto um corte sobre a possibilidade de inclusão de novos detalhes na rememoração. Encontro assim pista de que a música medeia afetos promovendo bordas para a forma de sentir, direcionando-a por caminho específico, enquanto inibe construções de significados por outros caminhos. Esse dado coaduna com a função de modulação emocional recorrentemente referido na literatura e que coloca a experiência sonora da música numa função semiótica de circunscrever um campo de algumas possibilidades de significação da relação de Otto com Lenine, ao mesmo tempo que limita outros caminhos.

Durante a Experiência 4 Com Escuta Musical, assim como ocorrido nas demais de Otto, a externalização da rememoração se deu prioritariamente pelo corpo, o qual se constitui na e pela cultura, pela mediação semiótica. A reformulação de memória que se compõe nesse

contexto, inicialmente no momento do reconhecimento que se circunscreve com movimentação rítmica de membros do corpo parece envolver uma significação reativa (BARTELT, 1932), a qual denota que o sentir, mesmo em nível mais elementar e não consciente da sensação, dá-se pelo significado.

A afetação corpórea da sonoridade musical não se dá apenas em termos de uma modificação bioquímica e fisiológica do organismo em relação às ondas mecânicas do som que o atinge, como se a música fosse um mero estímulo. Conforme afirmado por Guimarães (2017), o corpo é arena de articulação dos valores de tradições culturais, suas cosmovisões transmitidas em ritualizações e narrativas, que embasam as interpretações que as pessoas constroem das suas experiências de vida. O corpo, assim, é constituído de ancestralidades, circunscrições culturais que moldam dinamicamente a sua sensibilidade, promovendo alguns caminhos de elaboração semiótica, enquanto restringe outros.

Esse aspecto se mostrou na busca proposital de Otto por incluir outros detalhes à rememoração que não se restringisse ao evento do jogo do futebol com os irmãos, conforme descrito na citação abaixo:

(...) o que eu lembro não vai ser uma parada que vou ter muito controle. As lembranças vão vir do jeito que tiver que vir, mas eu acho que tem sido um esforço ativo de tentar lembrar das melhores coisas, melhores coisas diferentes, não ficar preso numa coisa só. A pessoa é muito mais do que só aquele dia, tiveram muitos outros momentos felizes, tiveram momentos legais que merecem ser lembrados também. Então vale a pena fazer um esforçozinho pra não deixar que vire uma lembrança tão distante, ou uma lembrança muito pontual.

Parece aqui que o esforço por esquematização da memória com novos detalhes esteve em tensionamento pela via da pleromatização, na qual signos hipergeneralizados relacionados ao propósito de investir na relação com o irmão mesmo depois da morte, tornando a sua memória viva, não ficando “*preso ao passado*”, geraram uma atitude que inibiu a disponibilidade de Otto para pintar novamente a memória da experiência do jogo de futebol.

Aqui há um direcionamento valorativo quanto à própria condução do enlutado pelo luto, em uma aproximação com significados compartilhados culturalmente sobre a necessidade de seguir em frente mesmo diante de uma grande perda. Otto ficou na resistência de repetir o registro de memórias relacionadas ao futebol, que foi o direcionamento realizado pela mediação musical. Tratou-se de um cenário imperativo de afetação difusa circunscrita em hesitação e indecisão, com mediação de significados hipergeneralizados, como ele demarca no momento de colocar um título para a figura do papel em branco:

Vejo indecisão de qual imagem colocar. Então... (pausa de 36 segundos, com cabeça inclinada para baixo olhando para o papel) eu vejo um esforço pra escolher, tentar fazer, tentar ser capaz de escolher como me lembrar. Fala mais do meu esforço de direcionar. (pausa de 8 segundos) Não... (leva uma das mãos para o queixo, numa postura reflexiva) estranho, mas é uma coisa relacionada a isso... (apoia a cabeça sobre a mão que agora está na lateral do rosto) muito de resistir a lembrança que eu tive de colocar. Acho que a indecisão fica melhor (abaixa a mão e apoia o braço sobre a mesa), a indecisão. Tá muito confuso.

Os dados aqui discutidos sugerem uma movimentação ativa de Otto por reposicionamento face ao irmão falecido, no esforço por mantê-lo simbolicamente vivo em sua cultura pessoal. Otto está na busca por seguir em um mundo sem Lenine de modo que não se restrinja à compreensão de que deveria ter feito diferente, insistido mais no estreitamento do vínculo entre eles.

A música se mostrou, assim, como um recurso simbólico pelo qual o participante observou uma organização que demarcou uma restrição sobre a nebulosidade afetiva que ainda lhe impera, desde a morte do irmão. Diante da ausência de palavras, o corpo se mostrou como via semiótica de significação, que demarcou algumas possibilidades como possíveis para a resolutividade da tensão instalada, enquanto inibiu outros caminhos em potencial. De modo semelhante ao que ocorreu com Maia, o corpo se mostrou como inscrição de subjetivação em prol do preenchimento da lacuna que se mostra no presente no processo de luto, cujo direcionamento pela música se deu primeiramente em nível hipergeneralizado dos campos afetivos.

Sobre a narrativa realizada logo após a Experiência 4 Com Escuta Musical, observemos o excerto a seguir:

P: Está com alguma dificuldade para pintar dessa vez?

L: (Participante leva o cabo do pincel à boca, lentamente, permanecendo com um olhar contemplativo) Tô... tenho toda uma ideia, tá clara, mas o que veio pra pintar foi basicamente a mesma coisa de sempre.

P: E algo te impediu para pintar o que veio?

L: Acho que ser a mesma coisa de sempre, apesar de na última vez eu ter desenhado a Ilha do Retiro que eu vou lá com o meu sobrinho

P: Mas você viu algum problema de pintar a mesma coisa?

L: Problema não tem, mas não sei se é (pausa de aproximadamente 26 segundos, postura pensativa, olhando para o papel, encosta e desliza, lentamente, o cabo do pincel no papel).

P: Se você não conseguir tudo bem.

L: Não, mas (coloca uma das mãos no queixo em uma postura de análise)... com o desenho eu acho que... (pausa de aproximadamente 9 segundos, apoia cabeça na mão esquerda que agora está na bochecha) falar a mesma coisa... eu ia desenhar exatamente

a mesma coisa, desenhar exatamente a mesma coisa é fogo, mas seria uma coisa muito parecida, que eu desenhei várias vezes aqui.

Otto experimentou uma inquietação no processo de pintar que se mostra como processo que sintetiza racionalizações anteriores, que envolveu quebra de expectativa quanto à variabilidade de memórias da sua relação com o irmão. Expressões gestuais e verbal como “desenhar exatamente a mesma coisa é fogo” denotam indícios de um tensionamento entre a reconstrução de esquema mnemônico espontânea, quase automatizada, e o esforço de Otto incluir outros elementos na sua narrativa sobre seu irmão e a sua relação com este, que na sua experiência pessoal ia para além do contexto do futebol. Observe a citação abaixo:

(...) com o desenho eu acho que... (pausa de aproximadamente 9 segundos, apoia cabeça na mão esquerda que agora está na bochecha) falar a mesma coisa... eu ia desenhar exatamente a mesma coisa, desenhar exatamente a mesma coisa é fogo, mas seria uma coisa muito parecida, que eu desenhei várias vezes aqui. (...) E da vez que eu desenhei a Ilha do Retiro que estava todo programado para ir ao Campeonato Pernambucano, eu não sei se eu complementar com algo mais importante do que de repetir a mesma história de contar o mesmo dia de sempre. Pareceu, deu uma sensação de algo mais, apesar de ser algo do mesmo assunto, pareceu algo mais enriquecedor pra mim... (pausa de 7 segundos) do que ficar cavucando. Aí quando volto agora, o primeiro impulso foi desenhar a mesma coisa de antes e eu fiquei lutando contra isso.

Lembrar novamente do contexto do futebol, como memória predominante, parece ter direcionado Otto para a questão que se mostra como lacuna depois da morte do irmão. Nesse contexto surge o incômodo que ilustra o seu movimento de se posicionar no luto. Talvez como fuga de uma questão que não há possibilidade de reverter, Otto fica em constante mobilização por modificar as memórias que ela envolve.

A quebra de expectativa sobre essa continuidade lhe incomodou em plano da experiência que não lhe é compreensível, sugerindo uma configuração de construção de significados, que em termos mnemônicos se mostrou como imagem (BARTLETT, 1932), da qual apenas determinados aspectos são recorrentemente elencados pelo participante, enquanto outros lhe escapam e isso o tem incomodado:

L: Que eu que claro o que eu lembro, ou não, o que eu lembro não vai ser uma parada que vou ter muito controle. As lembranças vão vir do jeito que tiver que vi, mas eu acho que tem sido um esforço ativo de tentar lembrar das melhores coisas, melhores coisas diferentes, não ficar preso numa coisa só. A pessoa é muito mais do que só aquele dia, tiveram muitos outros momentos felizes, tiveram momentos legais que merecem ser lembrados também. Então vale a pena fazer um esforçozinho pra não deixar que vire uma lembrança tão distante, ou uma lembrança muito pontual.

P: Você sente que essas lembranças em relação ao seu irmão estão se tornando assim?

L: Não, mas eu senti agora que isso é um risco do que pode acontecer. Se todas as vezes eu lembrar sempre as mesmas coisas, eu meio que vou tá enfraquecendo outras memórias. Não se sei se enfraquecendo mais, é talvez enfraquecendo. Se eu talvez só alimentar uma.

A citação acima refere uma construção esquemática em âmbitos que escapam explicações do medidas por signos verbais e que parecem independer da sua vontade racionalizada. Esse esquema inicial parece ser acompanhado por um excesso afetivo que gera uma mobilização de uma construção avaliativa de impressão geral sobre ao que emerge em uma dimensão desconhecida, mas que intuitivamente se mostra importante. A rememoração que se segue acontece a partir desse cenário, com indicação de um caminho conduzido em direção à pleromatização por signos hipergeneralizados. Esses dados coadunam com observações de Bartlett (1932) a respeito de possíveis relações entre afeto e memória.

A música como recurso semiótico parece ter promovido arena facilitadora para expansão da consciência da relação do participante com Lenine, pela rememoração que se desenvolve mediante elaboração de significados, mobilizada pela quebra de expectativa, conforme está ilustrado a seguir:

L: (...) de vida de convivência com o meu irmão a uma coisa. Mas tava analisando, tava parando pra pensar, isso daqui, o desenho, o impulso que veio, veio da música que trás a memória, o negócio. Então, eu não estou reduzindo tudo o que eu vivi com ele a só essa lembrança. Eu tô, é, a música em relação à memória. É uma coisa mais restrita, mesmo. Por isso que talvez eu não tenha tanta variação do... (pausa de 6 segundos).

P: Me parece que te incomodou.

L: É, me incomodou porque décadas, 20 e poucos anos de convivência, aí só lembrando a mesma coisa, parece que a pessoa é só aquela memória. Mas não é toda a convivência que está sendo desenhada, é a música. Eu tinha esquecido disso. Tinha esquecido disso.

P: Mas tudo bem. Se não rolou tem um porque disso. Você trouxe aí o incômodo que te veio por você está lembrando novamente de antes, em relação ao último encontro que a gente teve, você estava vivendo isso como se fosse...

L: É... é, foi uma expansão, uma continuidade, que eu senti agora que só estou desenhando uma coisa de antes, parecido com isso.

A citação acima fala de uma transformação mnemônica através da elaboração realizada por Otto, no diálogo com a pesquisadora. O participante se mostra aliviado quanto o incompreensível em relação à “repetição” cíclica da memória do irmão, quando traz a música para o diálogo, apresentando-a numa função de dar contornos, restringindo as possibilidades do lembrar, que ele diz não se restringir ao dia do jogo com os irmãos.

Mesmo diante do esforço por aprender o excesso quanto às construções esquemáticas de experiências passadas, todas referidas no diálogo com a pesquisadora se restringem à temática futebolística. A música parece ter promovido a abertura de Otto para alteridade,

facilitando a elaboração da sua relação com Lenine, na arena simbólica do futebol, mediante a importação de várias outras experiências ligadas a esse contexto, conforme demonstra o diálogo a seguir:

L: (...) deu aquela impressão que eu estou reduzindo muitos anos de vivência e poderia ser muito mais coisas, assim, colocar sempre o mesmo dia, sempre a mesma coisa, ninguém... traz mais coisas... essa é a memória mais forte, mas trás mais coisa. Eu me senti incomodado com tá sempre desenho uma coisa parecida que só trás aquilo. E não é só aqui.

P: Traz mais o quê?

L: Se bem que as lembranças são muito parecidas, com relação a essa música, é futebol... eu nem sei se te contei que no dia que ele morreu, ele passou mal jogando bola. Aí foi socorrido e morreu depois. Aí é uma parada realmente muito atrelada, tem outros dias, outras experiências, que envolveram o futebol, a música, mas aquela contada outras vezes é realmente mais forte.

P: Você disse, né, que a mais forte é em relação ao futebol...

L: Uhum.

P: De quando ele comentou que essa música combina muito com futebol...

L: Uhum. Que estávamos todos os irmãos no carro, o meu sobrinho...

P: Mas você disse também que essa música te traz outras coisas além disso, apesar de não ser tão forte quanto essa imagem do dia do futebol.

L: Desse dia.

P: Desse dia.

L: Mas eu pensei em outras coisas e todas tem ele e o futebol, ainda.

P: Hum.

L: Mesmo que eu desenhasse outra coisa, ainda assim seria muito parecido. Talvez outro dia, talvez outro campo, talvez alguma coisa que vá acontecer agora como eu desenhei da última vez. Mas realmente nesse último encontro foi fazer o de “sempre” (sinaliza as aspas movimentando os dedos de uma das mãos). Aí me incomodou isso daí.

P: Então tu traz que essas outras memórias que vêm são relacionadas ao futebol também. E aí uma que tu descreveste foi do dia que ele faleceu.

L: Isso.

P: E isso foi uma coisa que veio dessa última vez?

L: Veio. Veio. Depois. Primeiro veio o dia lá de sempre que eu desenhei das outras vezes. Aí eu fiquei procurando outras coisas que pudessem complementar, agregar, ou sei lá, enriquecer a narrativa, sei lá, enriquecer o que eu posso falar. Aí eu pensei nesse dia que ele faleceu também, que também foi um negócio relacionado ao futebol. Também tem outros dias que ele era goleiro e estava me ensinando. Eu também era novinho, tinha, sei lá, treze anos. Mas tudo gira em torno do futebol. E eu acho que não foi porque a segunda coisa que eu pensei foi o dia que ele faleceu. Não me travou por isso, mas é também, eu pensei em desenhar isso, isso é uma coisa diferente, mas logo esse dia, acho que não ia ser também uma coisa que eu queria atrelar. Tem memórias melhores.

P: Você também comentou que também se deu conta de que está numa situação de que ouvia a música que tem relação com determinadas situações.

L: Uhum

P: Será que ela talvez tenha restringido de alguma forma essas tuas possibilidades de pensar em outras coisas?

L: Sim, ela meio que restringe a esse campo, que eu falo lá do futebol, relação minha, meu irmão e futebol. Mas ainda assim tem muitas coisas pra explorar, que ele foi me ensinar que levaram um gol numa partida lá dos pirralhas. E ele foi goleiro e foi me ensinar. Tava tarde e ele de folga, foi me ensinar a sair e pegar a bola no cruzamento. Um esforço dele, pow, achei massa, e isso ele me ensinou e poderia ser uma lembrança também que eu me lembrei. Aí a segunda lembrança que eu tive foi do dia que no Campeonato ele passou mal e (faz uma expressão que contrai o rosto), não sei se é uma lembrança que eu quero ter disso. Certo que lembrar em relação ao futebol tem

vários momentos felizes. Controle não dá pra ter do lembra, dá pra fazer um esforço pra não esquecer dos outros momentos. Quando lembrar disso, também tentar lembrar, “ah! Tem lembra daquele dia que...”, ganhou um campeonato que jogou, tenho várias histórias relacionadas a isso.

(...)

P: Tu falaste dessas outras memórias que você teve e teve uma que você resistiu que foi a do dia da morte dele.

L: Uhum.

P: Isso aconteceu das outras vezes?

L: Não. Não, visse. Eu acho que veio agora porque eu fiz um esforço para não desenhar a primeira. Procurei outra, mas veio essa.

P: Das outras vezes, veio a primeira, tu deixaste vir, né?

L: Deixei vir e fiquei fazendo sempre, sempre, sempre (gira a mão a cada repetição da palavra “sempre”)...

A citação acima é performática quanto à construção de significados que acontece na experiência musical, em diálogos eu-outro. A música é experiência que acontece no excesso afetivo, com difícil apreensão pelos signos verbais. Ou seja, há indício de que a experiência de ouvir música acontece no diálogo com eu-outros, podendo ser catalizador do processo de luto, o qual remete ao reposicionamento adaptativo da pessoa enlutada no mundo sem o seu ente querido.

Desse modo, ela funciona como reguladora dos afetos, que configura um contorno do campo de possibilidades de esquematização de memórias para elencar elementos específicos de um todo afetivo nebuloso que mnemonicamente se configura como imagem. Foi observado em Otto, assim como em Maia, que as possibilidades construtivas de memória mediadas pela música não se restringem à vontade ou interesse racionalizado.

Os dados de Otto, conforme temos discutido, conduzem a uma linha interpretativa de que na incompreensão do que acontece nos atos mnemônicos está um sistema semiótico complexo hipergeneralizado que extrapola o âmbito discursivo.

P: Você consegue falar um sentimento para o que sentiu quando ouviu a música dessa vez?

L: (pausa por 7 segundos) Sentimento... (pausa por 7 segundos) A ideia de no começo antes de eu racionalizar que os pensamentos que vieram estavam restritos pela relação da música, no começo eu pensei “por que eu tô só lembrando disso?” e tudo mais, foi um pouco assustador, porque “será que se resume tudo só a isso?”. Ai depois eu consegui racionalizar um pouco melhor de que, não. Mas se for pra dizer uma palavra foi um pouco assustador que toda convivência só se reduzia a só aquela primeira imagem.

(...)

P: Como você se sente olhando pra essa imagem?

L: (...) não entendo o que sinto direito.

P: Uhum. Não está claro pra você, o que você está sentindo.

L: Não está confuso, porque...

P: Está confuso. (pausa de 12 segundos) Tudo bem.

L: Eu sei, porque eu não desenhei, eu sei todo o raciocínio lógico, mas como ela me faz sentir eu não consigo definir.

A experiência música vivida em sucessivas vezes se configura com uma tendência de significação, que caminha para um plano altamente ambivalente, marcado por valores, sentimentos. Trata-se de atuação em campos afetivos pouco diferenciados na relação de Otto com o ambiente, que extrapola a racionalização. Os dados tratam de uma afetação que acontece na totalidade do ser do participante, o que abre possibilidades para se pensar esquema mnemônico na episteme da construção de significados, num cenário que extrapola o discurso, mas que coloca em ênfase signos hipergeneralizados como meios de organização da experiência afetiva mediada pela música entre os processos de esquematização e pleromatização.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese teve como objetivo compreender como a música medeia semioticamente a relação entre campos afetivos (VALSINER, 2012) e rememoração, compreendendo estes como partes necessariamente interrelacionadas do processo de construção de significados das experiências humanas cotidianas. Essa investigação mais particularmente das formas que os participantes estiveram usando, transformando e criando signos pré-verbais, verbais e hipergeneralizados para organizar, semioticamente, a experiências musicais sucessivas referentes a memórias de entes queridos falecidos por mortes repentinas.

Os dados foram construídos a partir de videograções da díade pesquisadora-participante e lancei mão de uma análise microgenética (WAGONER, 2009), com dois estudos de caso, como explicitado no capítulo metodológico. Foi concebido, a partir da literatura de base, que este tipo de estudo poderia mostrar a emergência de novos significados construídos no “aqui e agora”. Assim, analisei as afetações dos participantes, cada qual face uma música envolvendo experiência sem escuta musical e sucessivas experiências com escuta musical, observando os significados emergentes através da rememoração de experiências passadas durante o esforço de construir uma pintura representante da experiência afetiva com a música no presente e diálogos individuais entre cada participante e a pesquisadora com entrevistas semiestruturadas.

O uso da tarefa de pintar teve o objetivo de criar uma situação de engajamento dos participantes no experimento, de modo que facilitasse a externalização de processos de rememoração. Foi possível analisar, com inspiração em Bartlett (1932), como os participantes externalizaram processos de rememoração e significados delineados durante a reconstrução de memórias a respeito das suas relações com os entes queridos falecidos para sintetizar seus afetos mobilizados durante as experiências musicais. Foi interessante, porém, observar também que a pintura (tarefa presente em todos os encontros com a mesma instrução) foi um modo que abriu a janela para o esforço dos participantes construir signos, através da esquematização, que organizem os campos afetos musicais vivenciados pelos participantes.

O processo de construir novos significados a partir de experiências musicais foi demonstrado por meio da rememoração através das diferentes características de reconstrução de esquemas mnemônicos, como já destacado na literatura (VALSINER, 2007; WAGONER, 2013; SILVA, 2018). Encontrei processos de memória caracterizados como importação, elaboração, transformação, transferência, omissões e mudança na ordem dos eventos. Buscando aprofundar a compreensão sobre a relação entre afeto e memória pontuada por Bartlett (1932)

propus um olhar e comentei também indícios da reformulação de esquemas mnemônicos em diferentes níveis de organização semiótica dos afetos, nos quais aqueles se inserem: significância reativa, atitude, esquemas discursivos e imagem. Esse modelo é uma compreensão que apresenta potencial para refinamentos em estudos futuros.

Os dois participantes, embora estivessem em conjunção temporal distinta em relação ao momento da perda (Maia cerca de um anos e Otto com cerca de três anos) ambos se mostraram no processo de reaprender e se reposicionar no mundo sem a pessoa falecida, cuja morte trouxeram distintas lacunas, a depender da relação estabelecida antes. É um cenário que mobiliza os sujeitos ativamente para a (re)construção de significados (ATTIG, 2001), a qual não é estanque. A forma que isso acontece se dá pela atitude (BARTLETT, 1932) formada face a perda de modo multável no decorrer do fluxo da vida.

Nos dois estudos de caso aqui discutido, a música se mostrou como potência para fornecer novas maneiras de se entender o mundo, mesmo que essa não seja a sua função primária. Assim, a música se mostrou como um recurso simbólico, cuja constituição envolve diferentes formas de signos (letras, sons, cantor, ritmo, discursos, entre outros), os quais se mostraram como mediadores do processo de rememoração como um todo, mediante organização dos afetos em diferentes níveis de generalização e hipergeneralização de significados. Isso se deu dentro de um mesmo encontro de cada participante com a pesquisadora, assim como de um encontro para o outro no processo de pesquisa.

Dentre as contribuições deste estudo está o destaque para a natureza semiótica da relação entre memória e afeto, a partir da exploração de dados empíricos. Nas interações com a pesquisadora, através do processo de pintar e de entrevistas semiestruturadas, for observada a reformulação de esquemas mnemônicos em diferentes configurações externalizadas com signos pré-verbais, verbais e hipergeneralizados.

A rememoração se mostrou como processo que envolve organização semiótica dos afetos que está para além do uso da linguagem verbal e se dá pelas vias da esquematização e pleromatização. Foi perspectivado nos dois participantes que a rememoração aconteceu com tensionamento pela via da pleromatização, mesmo que é predominante a forma da esquematização na construção de significados da experiência musical. Desse modo, mesmo quando diante de significados racionalizados, a rememoração aconteceu guiada por signos hipergeneralizados, tais como valores e sentimentos, os quais nem sempre foram percebidos pelos participantes. Esse ponto corrobora com a sugestão de Valsiner (2016) de que a experiência musical se dá primeiro pela via da pleromatização pela rápida hipergeneralização da experiência.

Foi observada uma relação entre construção de pinturas figurativas, constituídas por traços mais delineados, que facilmente reportam o reconhecimento de modelos culturais a respeito dos elementos representados, e processo de esquematização que se mostra em termos mnemônicos, predominantemente, por signos verbais. Dentre as formas de reformulações de esquemas mnemônicos nesse cenário foram recorrentes organizações lineares, coerentes e objetivas de informações, constando externalização de pouca mobilização emocional.

No que tange às pinturas circunscritas com traços marcadamente simplificados, apresentando conteúdos mais abstratos, encontrei recorrente relação com o processo de pleromatização, no qual a experiência se mostra complexa caracterizada por afetos ambíguos e difusos, pouco capazes de externalização por signos verbais. Quanto mais abstrata a pintura, mais pleromática se mostrou a mediação semiótica de construção de significados.

Nesta tese foi constatada, em diferentes momentos da análise de dados, a observação de que as modificações de memórias aconteceram com um certo nível de consciência dos participantes, contrastando com apontamentos da literatura. A mediação semiótica da música pareceu contribuir para a ampliação interpretativa dos participantes sobre o modo de lembrar e significar informações em relação à perda de um ente querido, bem como sobre si. Contudo, precisaria de um desenho experimental mais longo para se compreender o processo de estabilização da significação na forma que a pessoa enlutada lembra da pessoa falecida, reposicionando o eu em relação a dor da perda e às lacunas dessa decorrente, reaprendendo o novo mundo sem o ente querido que morreu.

A música, portanto, pareceu catalisar transformações dialógicas entre o enlutado e o ente falecido através do processo de rememoração, ao facilitar contato do self com alteridades. Assim, mostrou-se potencializada a mobilização afetiva para a elaboração da continuidade de investimento dos participantes no vínculo com o pai e o irmão falecidos, processo tão importante no enfrentamento do processo de luto. Sobre essa dinâmica estudos futuros podem explorar a potência semiótica dos efeitos terapêuticos da música no lidar com situações de difíceis como os processos de enlutamento, inclusive no que diz respeito ao papel da imaginação, cuja intrínseca relação com a memória vem sendo levantada sistematicamente por autores contemporâneos como Zittoun et al (2011) e Zittoun e Cherchia (2013).

A experiência musical também surgiu como inibidora de algumas lembranças em outros momentos, mediante omissões de memórias de um encontro para o outro. Entre promoções e inibições, a experiência musical permitiu a circunscrição de contornos para a arena semiótica organizadora dos afetos referentes à relação de cada participante com seus entes queridos no decorrer dos encontros com a pesquisadora. Embora se tenha a compreensão de que na

mediação semiótica os direcionamentos das experiências se dão por caminhos específicos em detrimento de outros, empreendimentos que invistam olhares para a função circunscritora da música quanto aos signos a regularem as experiências do presente pode ser um caminho interessante para se delinear olhares ampliados e mais conscientes sobre os impactos psíquicos dos recursos musicais.

Durante a análise constatei, também, indícios da natureza dialógica da relação entre afeto e memória mediada pela música, através das trocas entre participantes e pesquisadora, bem como da forma como aqueles se reportavam a outras pessoas que não estavam fisicamente presente no processo da pesquisa. Esse aspecto sugere que na mobilização afetiva, promovendo a rememoração, está o papel facilitador da música quanto à abertura do eu para alteridades. O aludido ponto também não foi, porém, foco de análise e ficou como arena a ser desenvolvida em estudos posteriores, podendo ser caminho interessante para compreensão de como sucessivas experiências musicais, através da rememoração, podem contribuir para o processo de transformações do vínculo da pessoa enlutada com o ente querido falecido. Uma sugestão é que a contribuição da relação entre rememoração e afeto na experiência musical para o desenvolvimento do self enlutado seja analisada através da (res)significação da perda irreparável e irreversível, enquanto a pessoa enlutada enfrenta o processo transitivo de reorganização do si-mesmo mobilizado a partir da perda do mundo presumido.

Por fim, ratifico a potência terapêutica da experiência musical que foi identificada nos participantes pela ênfase no processo de rememoração dela emergente no aqui e agora. Com frequência os participantes se voltaram de modo autorreflexivo sobre a própria rememoração em construção, o que possibilitou a construção de novos significados, como uma espécie de metamemória. Esse conceito, cunhado por Flavell e Wellman (1975), embora não tenha sido explorado no presente estudo, mostra-se como ponto interessante de aprofundamento no contexto das experiências musicais usadas como recurso simbólico em trabalho de luto. Pode ser uma via importante de discussão para ampliação de caminhos estratégicos no desafio de “descobrir formas de memorizar, que significa lembrar-se do ente querido morto mantendo-o conosco, porém também seguindo a vida em frente” (WORDEN, 2013, p. 29).

REFERÊNCIAS

- ALDRIDGE, David. **Music therapy in palliative care: New voices**. Jessica Kingsley Publishers, 1999.
- ALLESCH, Christian. Psychological Aesthetics, Cultural Psychology, and Music. In: **Cultural Psychology of Musical Experience**. Information Age Publishing, 2016. p. 3-20.
- ALMEIDA, Ronaldo de. Bolsonaro presidente: conservadorismo, evangelismo e a crise brasileira. **Novos estudos CEBRAP**, v. 38, p. 185-213, 2019.
- ALVIN, J. **Music therapy**. New York: Basic Books, 1966.
- ANDRIOLO, Arley. A "psicologia da arte" no olhar de Osório Cesar: leituras e escritos. **Psicologia: ciência e profissão**, v. 23, p. 74-81, 2003.
- ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias**. Ediouro Publicações, 2003.
- ARNOLD, Magda B. Brain function in emotion: A phenomenological analysis. In: Physiological correlates of emotion. **Academic Press**, 1970. p. 261-285.
- ATTIG, T. Relearning the world: making and finding meanings. In: NEIMEYER, R. (org.). **Meaning Reconstruction and the experience of loss**. Washington DC: American Psychological Association, 2001, p. 33-53.
- AVILA, Daniel Camparo. Das (Im)Possibilidades de uma Psicologia Musical. **TransForm. Psicol. (Online)**, São Paulo , v. 2, n. 2, p. 81-99, 2009.
- BAIRD, Ameer et al. Characterization of music and photograph evoked autobiographical memories in people with Alzheimer's disease. **Journal of Alzheimer's Disease**, v. 66, n. 2, p. 693-706, 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. Discourse in the novel. In: HOLQUIST, Michael (Ed.). **The dialogic imagination: four essays by M. M. Bakhtin**. Austin: Texas University Press, 1981. 208
Bakhtin, M. Estética da criação verbal. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BARTLETT, F. C. **Remembering: a study in experimental and social psychology**. New York: Cambridge Univ. Press, 1932.
- BATT-RAWDEN, K.; DENORA, T. Music and informal learning in everyday life. **Music Education Research**, v. 7, n. 3, p. 289-304, 2005.
- BENENZON, R. O. **Teoria da Musicoterapia: Contribuição ao conhecimento do contexto não-verbal**. São Paulo: Summus editorial, 1988.
- BENENZON, R. O. Musicoterapia y educación. **Musicoterapia y educación**. 1971. p. 181-181.

BEN JOR, J. Os Alquimistas Estão Chegando Os Alquimistas. Intérprete: Jorge Ben Jor. Compositor: Jorge Ben Jor. In: **A TÁBUA de Esmeralda**. Intérprete: Jorge Ben Jor. [S. l.]: Philips Records, 1974.

BERGSON, H.. **O pensamento e o movente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BLACKING, J. Música, cultura e experiência. **Cadernos de Campo (São Paulo 1991)**, v. 16, n. 16, p. 201-218, 2007.

BLOOD, A. J.; ZATORRE, R. J. Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion. **Proceedings of the national academy of sciences**, v. 98, n. 20, p. 11818-11823, 2001.

BLOOD, Anne J. et al. Emotional responses to pleasant and unpleasant music correlate with activity in paralimbic brain regions. **Nature neuroscience**, v. 2, n. 4, p. 382-387, 1999.

BOWER GH, GILLIGAN SG, MONTEIRO KP. Selectivity of learning caused by affective states. **J Exp Psychol Gen**. 1981

BOWLBY, J. **Formação e Rompimentos dos Laços Afetivos**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BRANCO, Angela; ROCHA, Rivane Ferraz. A questão da metodologia na investigação científica do desenvolvimento humano. **Psicologia: teoria e pesquisa**, v. 14, n. 3, p. 251-258, 1998.

BRANCO, A.; VALSINER, J. Towards cultural psychology of affective processes: Semiotic regulation of dynamic fields. **Estudios de psicologia**, v. 31, n. 3, p. 243-251, 2010.

BREEN, L. J.; O'CONNOR, M. The fundamental paradox in the grief literature: A critical reflection. **OMEGA-Journal of Death and Dying**, v. 55, n. 3, p. 199-218, 2007.

BRENTANO, F. **Psychology from an empirical standpoint**. McAlister. London/ New York: Routledge, 1973.

BRINKMANN, S.; KOFOD, E. H. Grief as an extended emotion. **Culture & Psychology**, v. 24, n. 2, p. 160-173, 2018.

BRINKMANN, S.; Brescó, I.; Kofod, E. H. et al. The presence of grief: Research-based art and arts-based research on grief. **Qualitative Inquiry**, v. 25, n. 9-10, p. 915-924, 2019.

BROMBERG, M. H. P.F. **A psicoterapia em situações de perdas e luto**. Editora Livro Pleno, 2000.

BROWN, S.; MARTINEZ, M. J.; PARSONS, L. M. Passive music listening spontaneously engages limbic and paralimbic systems. **Neuroreport**, v. 15, n. 13, p. 2033-2037, 2004.

BROWN, S. D.; REAVEY, P. **Vital memory and affect: Living with a difficult past**. Routledge, 2015.

- BRUNER, J. **Atos de significação**. Porto Alegre: ArtMed Editora, 1997.
- CABELL, K. R. Mediators, Regulators, and Catalyzers: A Context Inclusive Model of Trajectory Development. **Psychology & Society**, v. 3, n. 1, p. 26-34, 2010.
- CAESAR, R. **Ressonância eletroacústica em um samba: qualidade analítica. Horizontes da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 139-154, 2010.
- CANNON, W. B. The James-Lange theory of emotions: A critical examination and an alternative theory. *The American journal of psychology*, v. 39, n. 1/4, p. 106-124, 1927.
- CAMPOS, A. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CHAPPLE, A.; ZIEBLAND, S.; HAWTON, K.. Taboo and the different death? Perceptions of those bereaved by suicide or other traumatic death. **Sociology of health & illness**, v. 37, n. 4, p. 610-625, 2015.
- CHARLES, S. T.; MATHER, M.; CARSTENSEN, L. L. Aging and emotional memory: the forgettable nature of negative images for older adults. **Journal of Experimental Psychology: General**, v. 132, n. 2, p. 310, 2003.
- CLARO, C.; ESTEVES, M. L. A música na lupa da psicologia face à pandemia: Covid19!. Revista INFAD de Psicología. **International Journal of Developmental and Educational Psychology**, v. 1, n. 1, p. 143-154, 2020.
- COLLINS, A. The embodiment of reconciliation: Order and change in the work of Frederic Bartlett. **History of Psychology**, 9, 290–312, 2006.
- COOK, N. **Analysing Musical Multimedia**. Oxford, New York: Oxford University Press, 1998.
- COSTA, E. V.; LYRA, M. C. D. P. Como a mente se torna social para Barbara Rogoff? A questão da centralidade do sujeito. **Psicologia: reflexão e crítica**, v. 15, n. 3, p. 637-647, 2002.
- COUTO, J. G. Jorge Ben Jor. In: NESTROVSKI, A. (Org.). **Música popular brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 141-143.
- CUTHBERT, B. N.; VRANA, S. R.; BRADLEY, M. M. **Imagery: Function and physiology**. 1991.
- DAHLHAUS, C. **Estética musical**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1991
- DALGALARRONDO, P. **Psicopatologia e semiologia dos transtornos mentais**. Artmed Editora, 2018.
- DALTON, T. A.; KROUT, R. E. Development of the grief process scale through music therapy songwriting with bereaved adolescents. **The Arts in psychotherapy**, v. 32, n. 2, p. 131-143, 2005.
- DAMÁSIO, A. **O Erro de Descartes**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

_____. **O mistério da consciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DARWIN, C. **The expression of the emotions in man and animals**. New York: D. Appleton and company, 1897.

ANDRADE, S. B. Identidades múltiplas e hibridação em Jorge Ben: alquimia, negritude e indústria cultural. **Revele: Revista Virtual dos Estudantes de Letras**, v. 9, p. 106-118, 2015.

MATTOS, E. L. S. A. **Desenvolvimento do self na transição para a vida adulta: um estudo longitudinal com jovens baianos**. (Tese de doutorado não publicada). Universidade Federal da Bahia. 2013.

DE NORA, T Aesthetic agency and musical practice: new directions in the sociology of music and emotion. In: J. A. Sloboda y P. Juslin (eds.) **Music and Emotion: Theory and Research**. Oxford: Oxford University press, pp. 161-180, 2001.

DENORA, T **Music and social experience**. The Blackwell companion to the sociology of culture, p. 147-159, 2005.

DIAS, C. K.; FERREIRA, G. N. L. A Influência Da Música Na Produção De Estados Alterados De Consciência E Possíveis Utilizações Na Clínica Musicoterápica. **Brazilian Journal of Music Therapy**, 2019.

DRAAISMA, D. Metáforas da Memória. **Uma História das Idéias Sobre a Mente**. 2005.

DURAN, A. P. Relação eu-outro: um Paradigma sob a Perspectiva do Construtivismo Terapêutico. In: SIMÃO, L. M. **O outro no desenvolvimento humano**, Editora Pioneira, p. 131-144, 2004.

EBBINGHAUS, H. **Memory: A contribution to experimental psychology**. New York: Dover, 1885.

EDWARDS, D.; MIDDLETON, D. Conversation and remembering: Bartlett revisited. **Applied Cognitive Psychology**, V. 1, 77-92, 1987.

EEROLA, T.; VUOSKOSKI, J. K. A review of music and emotion studies: Approaches, emotion models, and stimuli. **Music Perception: An Interdisciplinary Journal**, v. 30, n. 3, p. 307-340, 2012.

EKMAN, P. An argument for basic emotions. **Cognition & emotion**, v. 6, n. 3-4, p. 169-200, 1992.

EL HAJ, M.; FASOTTI, L.; ALLAIN, P. The involuntary nature of music-evoked autobiographical memories in Alzheimer's disease. **Consciousness and cognition**, v. 21, n. 1, p. 238-246, 2012.

FERREIRA, N. M. **A rememoração de histórias de crimes por operadores do Direito atuantes no Tribunal do Júri: uma exploração dos mediadores socioculturais no processo de reconstruir lembranças**. 2016. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco.

FERRER, R.; EEROLA, T.; VUOSKOSKI, J. K. Enhancing genre-based measures of music preference by user-defined liking and social tags. **Psychology of Music**, v. 41, n. 4, p. 499- 518, 2013.

FLAVELL, J. H.; WELLMAN, H. M. Metamemory. **Annual Meeting of the American Psychological Association**, Chicago. 1975.

FOGEL, A.; KOEYER, I.; BELLAGAMBA, F.; BELL, H. The dialogical self in the first two years of life: embarking on a journey of discovery. **Theory & Psychology**, 12(2), 191-205, 2002.

FRANCO, M. H. P. **Formação e rompimento de vínculos: o dilema das perdas na atualidade**. São Paulo: Summus Editorial, 2010.

FRANZINI, F. Futebol é "coisa para macho"?: Pequeno esboço para uma história das mulheres no país do futebol. **Revista brasileira de história**, v. 25, p. 315-328, 2005.

FREDERICO, E. **Música breve história**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1999.

FREITAS, M. T. A. A abordagem sócio-histórica como orientadora da pesquisa qualitativa. **Cadernos de pesquisa**, p. 21-39, 2002.

FREUD, S. Mourning and melancholia. **Collected Papers**, v. IV. New York: Basic Books, 1917.

FREUD, S. O Moisés de Michelangelo. **Obras completas, ESB**, v. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1914.

FOSSA, P.. Pleromatização, fisionomização y metafóricidad: una articulación teórica de los procesos de construcción de sentido de Valsiner, Werner y McNeill. **Psicologia USP**, v. 28, p. 93-101, 2017.

GERGEN, K.G. **Toward transformation in social knowledge**. New York: Springer-Verlag, 1982. 212

GILLIES, J.; NEIMEYER, R. A. Loss, grief, and the search for significance: Toward a model of meaning reconstruction in bereavement. **Journal of constructivist Psychology**, v. 19, n. 1, p. 31-65, 2006.

GRANEK, L. Grief as pathology: The evolution of grief theory in psychology from Freud to the present. **History of Psychology**, v. 13, n. 1, p. 46, 2010.

GREENE, C. M.; BAHRI, P.; SOTO, D. Interplay between affect and arousal in recognition memory. **PLoS One**, v. 5, n. 7, p. e11739, 2010.

GUIMARÃES, D. S. **Multiplicação dialógica: ensaios de psicologia cultural**. 2017. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

GUIMARÃES, D. S. Affectivation: A cut across the semiotic hierarchy of feelings. In: **I Activate You To Affect Me I**, p. 203-223, 2018.

GUIMARÃES, D. S.; CRAVO, A. M. Understanding Others Without A Word. **Cultural Psychology of Recursive Processes**, p. 143, 2015.

GUIMARÃES, D. S. **Articulações e implicações da noção de perspectiva no construtivismo semiótico-cultural para a compreensão das relações eu-outro: possível diálogo com o perspectivismo ameríndio**. 2010. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

HANSLICK, E. **Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical**. Trad. Nicolino Simone Neto. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.

HEAD, H. **Studies in Neurology**. Vol 2. London: Oxford University Press, 1920.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de estética**, volume III. Trad. Marco Aurélio Werle; Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

HERNDON, M.; MCLEOD, N. (eds). **The Ethnography of Musical Performance**. Norwood, Pennsylvania (EUA): Norwood Editions, 1980.

IAZZETTA, F. O que é música (hoje). **Fórum Catarinense de Musicoterapia**, v. 1, p. 5-14, 2001.

ILARI, B. Música, comportamento social e relações interpessoais. **Psicologia em estudo**, v. 11, n. 1, p. 191-198, 2006.

JUSLIN, P. N.; LAUKKA, P. Expression, perception, and induction of musical emotions: A review and a questionnaire study of everyday listening. **Journal of new music research**, v. 33, n. 3, p. 217-238, 2004.

JUSLIN, P. N.; SLOBODA, J. A. **Music and emotion: Theory and research**. Oxford University Press, 2001.

JUSLIN, P. N.; SLOBODA, J. A. Music and emotion. **The Psychology of Music**, 3, 583-645, 2013.

KOELSCH, Stefan. Brain correlates of music-evoked emotions. **Nature Reviews Neuroscience**, v. 15, n. 3, p. 170-180, 2014.

JUSLIN, Patrik N. Emotional reactions to music. S. Hallam, I. Cross, y M. Thaut (Edts.), **The Oxford Handbook of Music Psychology**, p. 197-213, 2016.

KALIL, Isabela Oliveira. Quem são e no que acreditam os eleitores de Jair Bolsonaro. **Núcleo de Etnografia Urbana e Audiovisual da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo**, out. 2018.

KANT, I. **Crítica a la razón pura**. Madrid, España: Porrúa, 1883.

KAWASE, S.; OBATA, S. Psychological responses to recorded music as predictors of intentions to attend concerts: Emotions, liking, performance evaluations, and monetary value. **Musicae Scientiae**, v. 20, n. 2, p. 163-172, 2016.

KINDERMANN, T.; VALSINER, J. Research strategies in culture-inclusive developmental psychology. **Child development in cultural context**, p. 13-50, 1989.

KLASS, D.; SILVERMAN, P. R.; N, Steven (Ed.). **Continuing bonds: New understandings of grief**. Taylor & Francis, 2014.

KOELSCH, S. Investigating emotion with music: neuroscientific approaches. **Annals of the New York Academy of Sciences**, v. 1060, n. 1, p. 412-418, 2005.

KOELSCH, S. Investigating the neural encoding of emotion with music. **Neuron**, v. 98, n. 6, p. 1075-1079, 2018.

KOFOD, E. Holte; BRINKMANN, S. Grief as a normative phenomenon: The diffuse and ambivalent normativity of infant loss and parental grieving in contemporary Western culture. **Culture & Psychology**, v. 23, n. 4, p. 519-533, 2017.

KOVÁCS, M. J. **Morte e desenvolvimento humano**. Casa do Psicólogo, 1992.

KOVÁCS, M. J. Morte no Processo do Desenvolvimento Humano a Criança e o Adolescente diante da morte. In: KOVÁCS, Maria Júlia (Coord.) **Morte e Desenvolvimento Humano**. 5 ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2008. p.48-57.

KROUT, R. E. Music therapy for grief and loss. **Music therapy handbook**, p. 401-411, 2015.

KÜBLER-ROSS, E. **A Roda da Vida: memórias do viver e do morrer**. Rio de Janeiro: Sextante, 1998.

KÜBLER-ROSS, E. **Sobre a Morte e o Morrer**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

LANGER, S. K. **Sentimento e forma**. Trad. Ana M. Goldberger Coelho. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MERRIAM, A. P. **The anthropology of music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964

LANG, P. J. A bio-informational theory of emotional imagery. **Psychophysiology**, v. 16, n. 6, p. 495-512, 1979.

LANG, P. J. Cognition in emotion: Concept and action. **Emotions, cognition, and behavior**, v. 191, p. 228, 1984.

LEINIG, C. E. **A música e a ciência se encontram: um estudo integrado entre a música, a ciência e a musicoterapia**. Curitiba: Juruá Editora, 2009.

LEVENTHAL, H.; MOSBACH, P. **Perceptual Motor Theory**. **Social Psychophysiology**. New York: Guilford, 1983.

LEVENTHAL, Howard. A perceptual-motor theory of emotion. **Advances in experimental social psychology**, v. 17, p. 117-182, 1984.

LEVY, Margot. **The New Grove dictionary of music and musicians**. Groves Dictionaries Incorporated, 2001.

LIMA, Carolina Mousquer; POLI, Maria Cristina. Música e um pouco de silêncio: da voz ao sujeito. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, v. 15, p. 371-387, 2012.

LIMA, F. H. Um método de transcrição e análise de vídeos: a evolução de uma estratégia. In: **VII Encontro Mineiro de educação matemática**, Universidade Federal de São João del Rei, 9-12 outubro 2015 (pp.1-11).

LIMA, W. Santos; SANTANA, L. S.; MARX, B. S. Subjetividade e emoção na música: a cultura e o afeto relacional. **Revista Idealogando**, v. 2, n. 1, p. 206-220, 2018.

LINDEMANN, E. The symptomatology and management of acute grief. **The American Journal of Psychiatry**, 101, 141-8, 1944.

LINELL, P. **Rethinking language, mind, and world dialogically: Interactional and contextual theories of human sense-making**. Charlotte, NC: Information Age Publishing, 2009.

LOPES, A. J. Afinal, que quer a música?. **Estud. psicanal.**, Belo Horizonte , n. 29, p. 73- 82, set. 2006 . Disponível em . acessos em 12 ago. 2021.

LUNA, I. J.; MORÉ, C. L. O. O. O modo de enlutamento na contemporaneidade e o aporte do construcionismo social. **Nova Perspectiva Sistêmica**, Rio de Janeiro, v. 22, nº. 46, p. 20-35, agosto de 2013.

LUNA, I. J.; MORÉ, C. O. Narrativas e processo de reconstrução do significado no luto. **Revista M. Estudos sobre a morte, os mortos e o morrer**, v. 2, n. 3, p. 152-172, 2017.

MAGALHÃES, F. **Dicionário português-latim**. São Paulo: Lep, 1959.

MAIA, Adriana Valério. **A música popular brasileira e a ditadura militar: vozes de coragem como manifestações de enfrentamento aos instrumentos de repressão**. 2015. 13 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2015.

MANDLER, G. Recognizing: The judgment of previous occurrence. **Psychological Review**, 87, 252-271, 1980.

MANZINI, E. J. Considerações sobre a transcrição de entrevistas. Técnicas de Pesquisa: planejamento e execução de pesquisas. Amostragens e técnicas de pesquisa. **Elaboração, análise e interpretação de dados**, v. 7, p. 152, 2008.

MATURANA, H. R.; VARELA, F. (1984). **A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana**. São Paulo: Palas Athena, 2001.

MATURANA, H. R. et al. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MARTINEZ-SALGADO, C. El muestreo en investigación cualitativa: principios básicos y algunas controversias. **Ciência & Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 13, p. 613-619, 2012.

MCNEILL, D. **Hand and mind: What gestures reveal about thought**. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1996.

MED, B. **Teoria da música**. 4. ed. Brasília, DF: MusiMed, 1996.

MEIRA, L. Análise microgenética e videografia: ferramentas de pesquisa em psicologia cognitiva. **Temas em psicologia**, v. 2, n. 3, p. 59-71, 1994.

MEIRELLES, A.; STOLTZ, T.; LÜDERS, V. Da psicologia cognitiva à cognição musical: um olhar necessário para a educação musical. **Música em perspectiva**, v. 7, n. 1, 2014.

MICHELS, Ulrich. **Atlas da música**. Lisboa: Gradiva, 2003.

MIDDLETON, David; BROWN, Steve D. **The social psychology of experience: Studies in remembering and forgetting**. Sage, 2005.

MIDDLETON, David; BROWN, Steven D. A psicologia social da experiência—a relevância da memória. **Proposições**, v. 17, n. 2, p. 71-97, 2006.

MINAYO, M. C. S. Cientificidade, generalização e divulgação de estudos qualitativos. **Ciência & Saúde Coletiva**. Rio de Janeiro, v. 22, n. 1, p. 16. 17, 2017.

MISZTAL, Barbara. **Theories of social remembering**. McGraw-Hill Education (UK), 2003.

MOLENAAR, P. C. M. A manifesto on psychology as idiographic science: Bringing the Person Back Into Scientific Psychology, This Time Forever, **Measurement: Interdisciplinary Research and Perspectives**, v. 2, n. 4, p. 201-218, 2004.

MOLENAAR, P. C. M.; VALSINER, J. How generalization works through the single case: A simple idiographic process analysis of an individual psychotherapy. **Yearbook of Idiographic Science**, v. 1, p. 23-39, 2008.

MOLINO, J. Fato musical e semiologia da música. In: CARVALHO, Mário Vieira (trad). **Semiologia da música**. Lisboa: Vega, s.d.

MORI, N. Styles of remembering and types of experience: An experimental investigation of reconstructive memory. **Integrative Psychological and Behavioral Science**, 42(3), 291-314, 2008.

MORI, N. The schema approach: A dynamic view on remembering. In: VALSINER, J.; MOLENAAR, P.C.M.; LYRA, M.C.D.P., CHAUDHARY, N. (Eds.) **Dynamic process methodology in the social and developmental sciences**, pp. 123-140. Springer US, 2009.

MORI, N. Remembering with others: The veracity of an experience in the symbol formation process. In: Mori, N. & Wagoner, B. (Ed). **Symbolic transformation: The mind in movement through culture and society**, 142-158, London: Routledge, 2010.

NAIFF, D. G. M. & NAIFF, L. A. M. Halbwachs, Bartlett, Vygotsky: em busca de uma perspectiva psicossocial da memória. **Revista Seropédica**, v. 32, n.1, janeiro / junho 149-164, 2010.

NICOLA, U. **Antologia Ilustrada de Filosofia: das origens à idade moderna**. Ed. Globo. São Paulo, 2005.

NORTH, A; HARGREAVES, D. **The social and applied psychology of music**. OUP Oxford, 2008.

OLIVEIRA, M. C. S. Desenvolvimento do self e processos de hiperindividualização: Interrogações à psicologia dialógica. **Psicologia USP**, v. 27, p. 201-211, 2016.

ONWUEGBUZIE, A. J.; LEECH, N. L. Sampling designs in qualitative research: Making the sampling process more public. **Qualitative Report**, v. 12, n. 2, p. 238-254, 2007.

PARKES, C. M. **Bereavement—Studies of Grief in Adult Life**. London: Tavistock Publications, 1972.

PARKES, C. M. **Luto estudos sobre a perda na vida adulta**. Summus editorial, 1998.

PARKES, C. M. **Amor e perda: as raízes do luto e suas complicações**. São Paulo: Summus, 2009.

PIAGET, J. The relation of affectivity to intelligence in the mental development of the child. **Bulletin of the Menninger clinic**, v. 26, n. 3, p. 129, 1962.

PINEL, J.P.J. **Biopsicologia**. 5. ed. Porto Alegre: ArtMed., 2005.

PINTO, F. E. M. A dimensão afetiva do sujeito psicológico: algumas definições e principais características. **Revista de educação**, v. 10, n. 10, 2007.

PINTO, F. E. M. A dimensão afetiva do sujeito psicológico: algumas definições e principais características. **Revista de educação**, v. 10, n. 10, 2007.

PHILIPPINI, Â. **Linguagens e Materiais Expressivos em Arteterapia: uso, indicações e propriedades**. Rio de Janeiro: Wak. Ed., 2009.

PHILIPPOT, P.; SCHAEFER, A. Emotion and memory. In T. J. Mayne & G. A. Bonanno (Eds.), **Emotions: Current issues and future directions**. Guilford Press. 2001.

PLATÃO. **Teeteto/Crátilo**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 2001.

PORTUGAL NETA, E. R. C.; AGUIAR, R. S. A música como auxílio terapêutico de crianças hospitalizadas. **Rev. enferm. UFPE on line**, p. [1-6], 2019.

POWELL, A. B., F., J. M., MAHER, C. A. (2004) Uma abordagem à análise de dados de vídeo para investigar o desenvolvimento de ideias e raciocínios matemáticos de estudantes. **Bolema**, 17 (21), p.81-140.

PROVERBIO, A. M. et al. The effect of background music on episodic memory and autonomic responses: listening to emotionally touching music enhances facial memory capacity. **Scientific reports**, v. 5, n. 1, p. 1-13, 2015.

REYBROUCK, M.; EEROLA, T. Music and its inductive power: a psychobiological and evolutionary approach to musical emotions. **Frontiers in Psychology**, v. 8, p. 494, 2017.

ROCHA, V. C.; BOGGIO, P. S.. A neuroscientific perspective on music. **Per Musi**, n. 27, p. 132-140, 2013.

ROSA, A. Bartlett's psycho-anthropological project. **Culture & Psychology**, v. 2, n. 4, p. 355-378, 1996.

RUBIN, D. **Memory in Oral Traditions: The cognitive psychology of epic, ballads and counting-out rhymes**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

RUUD, E.. Caminhos da musicoterapia. Grupo Editorial Summus, 1990. _____. **Music, grief and life crisis**. 2013.

SAARIKALLIO, S. Music as emotional self-regulation throughout adulthood. **Psychology of music**, v. 39, n. 3, p. 307-327, 2011.

SAITO, A. Ed. **Bartlett, culture and cognition**. Psychology Press, 2000.

SALGADO, J. The Feeling of a Dialogical Self. **Otherness in question: Labyrinths of the self**, p. 53, 2007.

SALVATORE, S.; VALSINER, J. Between the general and the unique: Overcoming the nomothetic versus idiographic opposition. **Theory & Psychology**, v. 20, n. 6, p. 817-833, 2010.

SALVATORE, S. The mountain of cultural psychology and the mouse of empirical studies: Methodological considerations for birth control. **Culture & Psychology**. v. 20, n. 4, p. 477-500, 2014.

SAMPAIO, Angelo Augusto Silva et al. Uma introdução aos delineamentos experimentais de sujeito único. **Interação em Psicologia**, v. 12, n. 1, 2008.

SCHAFFER. R. Murray. **A Afinação do Mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHAEFER, Hans-Eckhardt. Music-evoked emotions—Current studies. **Frontiers in neuroscience**, v. 11, p. 600, 2017.

SCHAEFER, R. S. Music in the brain: Imagery and memory. In: **The Routledge Companion to Music Cognition**. Routledge, 2017. p. 25-35.

SEEGER, A. Etnografia da música. **Cadernos de Campo**, v. 17, n. 17, p. 237-260, 2008.

SEKEFF, M. L. **Da música, seus usos e recursos**. 2. ed. ver. E ampliada. – São Paulo: Editora UNESP, 2007.

SILVA, J. R. R. T.; LYRA, M. C. D. P. Rememoração: contribuições para a compreensão do processo de aprendizagem de conceitos científicos. **Revista Psicologia Escolar e Educacional**, SP, v. 21, n. 1, p. 33-40, 2017.

SILVA, João Roberto Ratis Tenório. **Memória e aprendizagem: construção de significados sobre o conceito de substância química**. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Pernambuco. 2018.

SIMÃO, L. M. **Ensaio dialógico: compartilhamento e diferença nas relações eu-outro**. São Paulo: Hucitec, 2010.

SIMÃO, L. M. **Ciência idiográfica, ciência cultural**. Trabalho apresentado, n. 7, p. 11-14, 2011.

SIMÃO, L. M. Otherness. **Encyclopedia of Global Studies**, v. 4, p. 1280-1281, 2012.

SLOBODA, J. A.; JUSLIN, P. N. Psychological perspectives on music and emotion. **Music and emotion: Theory and research**, p. 71-104, 2001.

STEIN, L. M. (Org.). **Falsas memórias: fundamentos científicos e suas aplicações clínicas e jurídicas**. Porto Alegre: Artmed, 2010.

LOFTUS, E. F. **Eyewitness memory**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979.

STERNBERG, R. J. **Psicologia Cognitiva**. 5ª edição. São Paulo: Cengage Learning Edições Ltda, 2010.

STORANDT, M.; GRANT, E. A.; GORDON, B. C. Remote memory as a function of age and sex. **Experimental Aging Research**, v. 4, n. 5, p. 365-375, 1978.

SUMERA, M. Half life: reflections on music, grief, and affectivity. In: **Ethnomusicology Forum**. Routledge, 2020. p. 62-80.

TAQUETTE, S. Análise de dados de pesquisa qualitativa em saúde. **CIAIQ**, v. 2, 2016.

THAYER, R. E.; NEWMAN, R.; MCCLAIN, T. M. Self-regulation of mood: strategies for changing a bad mood, raising energy, and reducing tension. *Journal of Personality and Social Psychology*, 67, 910-925, 1994.

BELCHIOR. TUDO Outra Vez. Intérprete: Belchior. Compositor: Belchior. In: **Era uma Vez um Homem e Seu Tempo**. Intérprete: Belchior. [S. l.]: Warner Music Group, 1979.

ULLRICH, D. R. et al. Reflexões teóricas sobre confiabilidade e validade em pesquisas qualitativas: em direção à reflexividade analítica. **Análise–Revista de Administração da PUCRS**, v. 23, n. 1, p. 19-30, 2012.

VALSINER, Jaan. Data as representations: Contextualizing qualitative and quantitative research strategies. **Social science information**, v. 39, n. 1, p. 99-113, 2000.

VALSINER, Jaan. Process structure of semiotic mediation in human development. **Human Development**, v. 44, n. 2-3, p. 84-97, 2001.

VALSINER, Jaan. Scaffolding within the structure of dialogical self: Hierarchical dynamics of semiotic mediation. **New ideas in Psychology**, v. 23, n. 3, p. 197-206, 2005.

VALSINER, Jaan et al. The semiotic construction of solitude: Processes of internalization and externalization. **Σημειωτική-Sign Systems Studies**, v. 34, n. 1, p. 9-35, 2006.

VALSINER, J.; ROSA, A. **The Cambridge Handbook of Sociocultural Psychology**. Cambridge University Press, 2007.

VALSINER, J. **Fundamentos de uma psicologia cultural: mundo da mente, mundos da vida**. Porto Alegre: Artmed, 2012.

VALSINER, J. **An invitation to Cultural Psychology**. London: Sage Publications, 2014

VALSINER, J. Series Editor's Preface: The Voice of Music in Cultural Psychology. In: KLEMPPE, S. H. (ed.) **Cultural Psychology of Musical Experience**. Information Age Publishing: Charlotte, NC, 2016.

VALSINER, J. Cultural Psychology as a theoretical project. **Estudios de Psicología**, 2019.

VAN GOETHEM, Annelies; SLOBODA, John. The functions of music for affect regulation. **Musicae scientiae**, v. 15, n. 2, p. 208-228, 2011.

VIORST, Judith. **Perdas necessárias**. Tradução Aulyde Soares Rodrigues. 4. ed. São Paulo: Melhoramentos, 2005.

VUOSKOSKI, Jonna. Emotions represented and induced by music: The role of individual differences. **Jyväskylä studies in humanities**, n. 174, 2012.

VUOSKOSKI, Jonna K.; EEROLA, Tuomas. Can sad music really make you sad? Indirect measures of affective states induced by music and autobiographical memories. **Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts**, v. 6, n. 3, p. 204, 2012.

VUOSKOSKI, Jonna K.; EEROLA, Tuomas. Extramusical information contributes to emotions induced by music. **Psychology of Music**, v. 43, n. 2, p. 262-274, 2015.

VYGOTSKY, L.S. (1987). The Collected Works of L.S. Vygotsky. vol. 1, **Problems of General Psychology**, N.Y.: Plenum Press.

VYGOTSKY, L. S. **A formação social da mente**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1996.

WAGONER, Brady. **Culture in constructive remembering**. Oxford handbook of culture and psychology, p. 1034-1055, 2012.

WAGONER, B. Meaning construction in remembering: A synthesis of Bartlett and Vygotsky. In: P. STENNER, J.; CROMBY, J.; MOTZKAU, J.; YEN (Eds.), **Theoretical Psychology: Global Transformations and Challenges** (pp. 105-114). Toronto: Captus Press, 2011.

WAGONER, B. Bartlett's concept of schema in reconstruction. **Theory & Psychology**, 23(5), 553- 575, 2013.

WAGONER, B; GILLESPIE, A. Sociocultural mediators of remembering: An extension of Bartlett's method of repeated reproduction. **British Journal of Social Psychology**, v. 53, n. 4, p. 622-639, 2014.

WAGONER, B. Qualitative experiments in psychology: the case of Frederic Bartlett's methodology. **Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research**. 2015.

WALLON, H. **Les origines du caractère chez l'enfant. Les préludes du sentiment de personnalité**. 1934.

WALTER, T. What is complicated grief? A social constructionist perspective. **OMEGA-Journal of Death and Dying**, v. 52, n. 1, p. 71-79, 2006.

WERTSCH, James V. et al. **Voices of collective remembering**. Cambridge University Press, 2002.

WILLIAM J., What Is An Emotion?, **Mind**, Volume os-IX, Issue 34, Pages 188–205, 1984.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

WORDEN, J. W. **Aconselhamento do luto e terapia do luto: um manual para profissionais da saúde mental**. São Paulo: Roca, 2013.

YIN, R. K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. 2.ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

YUN, S. H.; GALLANT, W. Evidence-based clinical practice: The effectiveness of music-based intervention for women experiencing forgiveness/grief issues. **Journal of Evidence-Based Social Work**, v. 7, n. 5, p. 361-376, 2010.

ZITTOUN, T.; GILLESPIE, A. Symbolic resources. In: **The encyclopedia of cross-cultural psychology**. Wiley, 2013. p. 1-4.

ZITTOUN, T. The role of symbolic resources in human lives. In: **The Cambridge handbook of sociocultural psychology**. Cambridge University Press, 2007. p. 343-361.

ZITTOUN, T. et al. **Human development in the life course: Melodies of living**. Cambridge University Press, 2013.

ZITTOUN, T. The sound of music. **Cultural psychology of musical experience**, p. 21-39, 2016.

ZITTOUN, T. et al. The use of symbolic resources in developmental transitions. **Culture & Psychology**, v. 9, n. 4, p. 415-448, 2003.

ZITTOUN, T.; VALSINER, J.; VEDELER, D.; SALGADO, J.; GONÇALVES, M.; FERRING, D. **Melodies of living: Developmental science of human life course**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

ZITTOUN, T.; CHERCHIA, F. Imagination as expansion of experience. **Integrative Psychological and Behavioral Science**, 47(3), 305–324, 2013. 222

APÊNDICE A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO – UFPE
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - CFCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DE PSICOLOGIA COGNITIVA –DOUTORADO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos você para participar como voluntário (a) da pesquisa “RELAÇÕES ENTRE CONSTRUÇÃO DE SIGNIFICADO DA MÚSICA E MEMÓRIAS AUTOBIOGRÁFICAS: UM ESTUDO EXPLORATÓRIO”, que está sob a responsabilidade da pesquisadora Nathaly Maria Ferreira Novaes, com o endereço Rua Arapoti, 117, casa, Engenho do Meio, Recife - PE - CEP: 50670-901. Telefone da pesquisadora: (81)998170805; E-mail para contato da pesquisadora responsável: nathymfer@gmail.com. Está sob a orientação de: Maria C.P.D. Lyra; Telefone: (81)99679940; e-mail: marialyra2007@gmail.com.

Todas as suas dúvidas podem ser esclarecidas com o responsável por esta pesquisa. Apenas quando todos os esclarecimentos forem dados e você concorde com a realização do estudo, pedimos que rubriche as folhas e assine ao final deste documento, que está em duas vias. Uma via lhe será entregue e a outra ficará com o pesquisador responsável. Você estará livre para decidir participar ou recusar-se. Caso não aceite participar, não haverá nenhum problema, desistir é um direito seu, bem como será possível retirar o consentimento em qualquer fase da pesquisa, também sem nenhuma penalidade.

A música faz parte do cotidiano das pessoas, ao longo das suas histórias pessoais. Diante disso, muitos pesquisadores têm observado o poder das experiências musicais sobre o funcionamento de diversos processos psicológicos, dentre os quais está a memória, bem como no modo das pessoas significarem diversas experiências pessoais. Portanto, temos o objeto de compreender como a construção de significados em experiências musicais influencia a reconstrução de memórias autobiográficas – isto é, aquelas que são relevantes para a história de vida pessoal das pessoas.

Assim, para a realização desta pesquisa, com a sua participação voluntária, teremos 4 (quatro) encontros – uma vez por semana – individualmente no Laboratório de Estudos do Desenvolvimento na Cultura: Comunicação e Práticas Sociais (LabCCom), no nono andar do Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH), Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Cada encontro durará cerca de 1 hora e 30 minutos, podendo durar um pouco mais ou um pouco menos. Neles realizaremos entrevistas e

atividades de memória envolvendo situações musicais e não musicais. Em alguns desses momentos também utilizaremos recursos de desenho e/ou pintura para facilitar o processo de construção dos dados.

RISCOS DA PESQUISA

Por a pesquisa ter como objeto de estudo conteúdos pessoais de grande valor afetivo, os participantes poderão se sentir desconfortáveis ou constrangidos para responderem a algum questionamento realizado pela pesquisadora. Nessas situações eles estarão livres para não respondê-lo, se assim desejar. Isto não acarretará quaisquer ônus ao participante. Caso seja necessário, na condição de psicóloga, a pesquisadora também se coloca à disposição para acolhimento e/ou realização de encaminhamento pertinente.

BENEFÍCIOS DA PESQUISA

O participante poderá receber, em encontro posterior a finalização desta pesquisa, o resultado da análise dos dados. Esse procedimento lhe possibilitará mais consciência quanto a forma da música mediar a capacidade de lembrar experiências vividas e elaborá-las no presente. Esta é uma informação importante para o modo de conduzirmos o nosso relacionamento com a música na vida cotidiana, por exemplo na função de suporte em momentos de crise. Nessa pesquisa, o participante também estará contribuindo para o aprofundamento dos conhecimentos científicos quanto a relação entre experiência musical e memória autobiográfica, os quais se mostram com relevância ímpar em diversos contextos, dentre os quais estão as terapêuticas em situações variadas de adoecimentos.

Todas as informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, não havendo identificação dos voluntários, a não ser entre os responsáveis pelo estudo, sendo assegurado o sigilo sobre a sua participação. Os dados coletados nesta pesquisa (videografações de entrevistas e atividades de memória em situações musicais e não musicais, bem como aquelas com recursos de pintura e/ou desenhos), ficarão armazenados em pastas de arquivo, sob a responsabilidade da pesquisadora, no endereço acima informado, pelo período de mínimo 5 anos.

Nada lhe será pago e nem será cobrado para participar desta pesquisa, pois a aceitação é voluntária, mas fica também garantida a indenização em casos de danos, comprovadamente decorrentes da participação na pesquisa, conforme decisão judicial ou extra-judicial. Se houver necessidade, as despesas para a sua participação serão assumidas pelos pesquisadores (ressarcimento de transporte e alimentação).

Em caso de dúvidas relacionadas aos aspectos éticos deste estudo, você poderá consultar o Comitê de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos da UFPE no endereço: (Avenida da Engenharia s/n – 1º Andar, sala 4 - Cidade Universitária, Recife-PE, CEP: 50740-600, Tel.: (81) 2126.8588 – e-mail: cepccs@ufpe.br).

(assinatura do pesquisador)

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO VOLUNTÁRIO (A)

Eu, _____, CPF _____, abaixo assinado, após a leitura (ou a escuta da leitura) deste documento e de ter tido a oportunidade de conversar e ter esclarecido as minhas dúvidas com o pesquisador responsável, concordo em participar do estudo “RELAÇÕES ENTRE CONSTRUÇÃO DE SIGNIFICADO DA MÚSICA E MEMÓRIAS AUTOBIOGRÁFICAS: UM ESTUDO EXPLORATÓRIO”, como voluntário (a). Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pelo(a) pesquisador (a) sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar o meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Local e data _____

Assinatura do participante: _____

Presenciamos a solicitação de consentimento, esclarecimentos sobre a pesquisa e o aceite do voluntário em participar. (02 testemunhas não ligadas à equipe de pesquisadores):

Nome:	Assinatura:
Nome:	Assinatura:

APÊNDICE B – TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTO

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTO

Eu _____, CPF _____, RG _____, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, especificados no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), AUTORIZO, através do presente termo, os pesquisadores Nathaly Maria Ferreira Novaes e Maria C.P.D. Lyra do projeto de pesquisa intitulado “RELAÇÕES ENTRE CONSTRUÇÃO DE SIGNIFICADO DA MÚSICA E MEMÓRIAS AUTOBIOGRÁFICAS: UM ESTUDO EXPLORATÓRIO” a realizar as fotos/filmagem que se façam necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, libero a utilização destas fotos/imagens (seus respectivos negativos) e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides e transparências), em favor dos pesquisadores da pesquisa, acima especificados, obedecendo ao que está previsto nas Leis que resguardam os direitos das crianças e adolescentes (Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, Lei N.º 8.069/ 1990), dos idosos (Estatuto do Idoso, Lei N.º 10.741/2003) e das pessoas com deficiência (Decreto N.º 3.298/1999, alterado pelo Decreto N.º 5.296/2004).

_____, em ____/____/_____.

Entrevistado

Pesquisador responsável pela entrevista

APÊNDICE C – QUESTIONÁRIO DE BACKGROUND SOCIOCULTURAL

QUESTIONÁRIO DE BACKGROUND SOCIOCULTURAL

IDENTIFICAÇÃO

Nome do participante:

Nome fictício por ele escolhido:

Gênero:

Idade:

Data de nascimento:

Religião:

Escolaridade:

Profissão:

Estado civil:

Onde nasceu (bairro, cidade, Estado):

Onde mora (bairro, cidade, Estado):

Com quem mora:

Telefone:

Hobbies:

RELAÇÃO COM A MÚSICA E GOSTO MUSICAL

Estuda música? Estudou música? Por quanto tempo? Qual objetivo?

Esteve ou já esteve envolvida em alguma outra atividade musical? Qual? Por quanto tempo?

Quais estilos musicais que você mais gosta de ouvir?

O que você acha que te faz ter preferência por estes estilos musicais citados na questão anterior?

Quais os estilos musicais que você menos gosta?

O que você acha que te faz ter menos preferência por estes estilos musicais citados na questão anterior?

De modo geral, como você pode definir a tua relação com música na tua história de vida?

De modo geral, como você pode definir a tua relação com música na tua vida cotidiana atual?

Há mudanças significativas? Você acha que isso se dava a quê?

Você costuma ouvir músicas no cotidiano? Todos os dias? Em que momentos do dia?

De que forma você geralmente ouve música atualmente (fone de ouvido, rádio, etc.; com alguém, sozinha...)?

HISTÓRICO PESSOAL

Agora, para que eu lhe conheça melhor, peço que você me conte um pouco da tua história de vida, da forma que você achar melhor e se sentir à vontade para falar.

APÊNDICE E – ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA

ROTEIRO DE ENTREVISTA PARA REMEMORAÇÃO SEM MÚSICA

APÓS O MOMENTO DA PINTURA SEM OUVIR A MÚSICA:

1. O que você lembrou ao pensar nesta música?
2. Como você acha que essa música se relaciona com as memórias que você relatou aqui sobre ela?
3. Você poderia falar o que você vê nesta pintura?
4. O que mais lhe chama atenção nesta pintura que você fez?
5. O que você sente ao ver essa pintura?
6. Que título você daria a ela? Você poderia comentar sobre essa escolha?
7. Como você acha que essa imagem pintada se relaciona com essa música?
8. O que tal memórias representam para você?
9. Como você está se sentindo após ter falado dessas memórias agora? Sempre foi assim?

ROTEIRO DE ENTREVISTA PARA REMEMORAÇÃO COM MÚSICA

Após o momento da pintura durante a audição musical:

1. O que você lembrou ao ouvir esta música?
2. Você poderia falar o que você vê nesta pintura?
3. O que mais lhe chama atenção nesta pintura que você fez?
4. O que você sente ao ver essa pintura?
5. Que título você daria a ela? Você poderia comentar sobre essa escolha?
6. Como você acha que essa imagem pintada se relaciona com a experiência de ter ouvido essa música?
7. Como você está se sentindo após ter falado dessas memórias agora?
8. Avaliando a experiência de ouvir a música hoje, você percebeu que algo mudou em relação ao último encontro, quanto ao momento de desenhar e das lembranças que vieram? Se sim, o quê?