

---

# Música e psicanálise: uma abordagem para os processos criativos e suas dimensões inconscientes

ANDRESSA RAIANA NUNES DE ARAÚJO\*, GUILHERME BERTISSOLO\*\*

## Resumo

O presente trabalho traz as possibilidades de abordagem da criação de canções a partir da psicanálise de orientação lacaniana, a partir de uma pesquisa de mestrado em andamento. Partindo da importância do inconsciente já apontada nas pesquisas de cognição musical, estabeleceu-se uma conversa entre os dois campos para depois abordarmos métodos e teorias que possibilitem um aprofundamento nos diferentes pontos relevantes do processo criativo de canções. Trazendo uma breve revisão de literatura e propondo a utilização de ferramentas de métodos como o memorial e a crítica genética, valorizando os rascunhos e os relatos pessoais em associação livre, aponta-se aqui os passos iniciais para uma metodologia de abordagem do processo criativo na música com orientação psicanalítica.

Palavras-chave: composição, canção popular, psicanálise, cognição musical, processos criativos

## Music and Psychoanalysis: An Approach to Creative Processes and Their Unconscious Dimensions

### Abstract

This paper presents an approach for songwriting from a Lacanian psychoanalysis' perspective based on an ongoing master's degree research. The departure point is related the relevance of the unconscious processes already highlighted in musical cognition research. The research establishes a conversation between these two fields – psychoanalysis and cognition – to, subsequently, address methods and theories that enable a deeper understanding of the different relevant issues on creative process in songwriting. Introducing a brief literature review and proposing the use of methods such as memorial and genetic criticism. Finally, we present the initial steps towards a methodology for approaching the creative process in music with psychoanalytic orientation, based on the analysis of drafts and personal reports in free association.

Keywords: composition, songwriting, psychoanalysis, musical cognition, creative processes

---

\* Psicóloga pela Universidade Federal de Minas Gerais, Mestranda em Composição na Universidade Federal da Bahia

E-mail: andressanunesaraujo@gmail.com

\*\* Professor Associado da Universidade Federal da Bahia

E-mail: guilhermebertissolo@gmail.com

## 1. Introdução

O presente trabalho traz em si apontamentos de um projeto de mestrado em andamento, no qual se discute o processo criativo da canção popular a partir de uma abordagem psicanalítica. Sendo um trabalho que em sua totalidade envolve a composição de canções e concomitante reflexão teórica a respeito desse processo, aqui temos o objetivo de fazer dialogar parte do arcabouço teórico da música e da psicanálise a fim de esboçar alguns parâmetros para os estudos de processos criativos em interface com a psicanálise, considerando as possíveis relações com cognição musical. O que nos guia nesse sentido é a ideia de que, no processo criativo, quem compõe se coloca como sujeito e uma parcela significativa das escolhas composicionais têm origem em processos que extrapolam as dimensões da consciência. Daí surge a hipótese de ser possível utilizarmos a psicanálise para dialogar com os estudos dos processos criativos já bem sedimentados na área da cognição musical e apontar perspectivas de aprofundamento nesse campo em conjunção com métodos ligados ao estudo dos processos criativos.

40

## 2. Cognição Musical, Processos Criativos e Inconsciente

Nos últimos anos, os estudos na área de criatividade cognitiva na composição musical tem contribuído para uma compreensão dos processos criativos (Bogunovic, 2019). Em Nogueira e Bertissolo (2019) os autores apontam como nós compomos e ouvimos música criando, concomitantemente, sentido através dos nossos corpos e do nosso arcabouço cultural (Nogueira e Bertissolo, 2019, p. 235). Tanto a compreensão quanto a formulação de estratégias composicionais têm recebido contribuições do campo, incluindo aí as dimensões incorporadas envolvidas na criação musical. Segundo Nogueira (2020), pensando numa perspectiva cognitiva mais ampla, nós compomos e escutamos música enquanto criamos sentido através de nossos corpos e da significância cultural da música (Nogueira e Bertissolo, 2020, p. 235)

Discutindo a importância da produção imaginativa musical e suas relações com a intencionalidade, Nogueira nos indica que seria possível discutir uma semântica cognitiva da música e a produção de sentido que essa nos indicaria. Segundo o autor,

Música é uma experiência que nos impõe uma experiência radical de abstração, pois, mesmo que habitualmente vinculemos os sons a coisas materiais, a “realidade sônica” da música estabelece, insistentemente, sua autonomia de mundo sem matéria, constituído para além dos sons. Assim, construímos mentalmente uma “realidade virtual” para a música, uma abstração de realidade objetiva, espacial e essencialmente visual (Nogueira e Bertissolo, 2020, p. 21).

Tais abstrações podem ser lidas de diversas formas a depender de como o autor depreende os processos composicionais, bem como a forma da composição, lidando com procedimentos tais como o uso de contornos, inversão, *Grundgestalt* ou repetição. Quando pensamos, por exemplo, na repetição, no artigo “Composição e Capoeira: Dinâmicas do Compor Entre Música e Movimento”, de Bertissolo e Lima (2018) trazem uma contribuição sobre ciclicidade, que nos lembra: “uma onda pode assumir uma infinita variedade de formas”, havendo, portanto, diferença na repetição. Pensando com o autor que “Em um ciclo não há início ou fim, estamos sempre no meio”, as repetições melódicas ou rítmicas podem também ser lidas para além da estruturação e sim como formas de dizer que a pessoa que compõe estabelece. Essas perspectivas em termos de composição e cognição nos indicam quão variadas podem ser as explorações do ato de compor.

Na obra “Music and consciousness: Philosophical, Psychological, and Cultural Perspectives”, David e Eric Clarke discutem abordagens no que tange à consciência musical. Os autores indicam que há uma consciência musical primária que consiste num engajamento diferenciado com a música, e se manifesta nas respostas emocionais que a música pode indicar (Clarke, 2011). No entanto, podemos pensar que apesar da consciência, muito podemos discutir quanto ao papel da inconsciência nos efeitos e causas da musicalidade no ser humano. Bertissolo (Nogueira e Bertissolo, 2020, p. 228) afirma que a maioria dos atos criativos provavelmente não são conscientes e a escuta muitas vezes não depende da centralidade do processo atencional.

A partir deste arcabouço teórico, é possível afirmar que o interesse pelas questões da consciência representam um campo com interesse crescente no estudo dos processos criativos em música. O estudo dos processos criativos também se relaciona com esta questão da consciência, também se articulando com diferentes concepções de criatividade (Bertissolo et al, 2022).

O conceito de inconsciente foi sedimentado na cultura ocidental por Sigmund Freud, a partir do seu ensino sobre a psicanálise. A psicanálise, na maior parte do mundo anglófono, é vista como uma teoria trans-disciplinar que se ocuparia dos aspectos inconscientes dos seres humanos e das culturas nas quais estão inseridos. Nessa perspectiva, o inconsciente é definido a partir do conceito freudiano, um inconsciente que deriva de conteúdos recalçados, inacessíveis e relacionados ao sexual. O inconsciente freudiano tem suas pulsões, fantasias, atos falhos, chistes e sonhos, a partir dos quais se poderia pensar também uma significação da música. Tais formações do inconsciente, bem como a corporalidade da qual elas derivam, teriam relação com a necessidade de satisfação dos “impulsos primitivos” bem como um “sen-

*se of self*" ou autopreservação e seria nessa esfera que a pesquisa psicanalítica em música passaria. (Välimäki, 2005, p. 27)

Diante disso, é importante fazermos uma distinção: O inconsciente que vamos trabalhar nesse artigo, bem como na pesquisa da qual ele deriva, não é necessariamente o inconsciente freudiano, utilizado pela *ego-psychology* e pela psicologia norte-americana. Partimos de uma psicanálise de orientação lacaniana, a qual tem relações estreitas com o estruturalismo de Lévi-Strauss, a linguística estrutural Saussuriana e a lógica Hegeliana. Dessa forma, o inconsciente que trabalhamos é o inconsciente estruturado como uma linguagem: linguagem essa que atravessa o corpo e as formações indicadas por Freud, mas que também traz consigo um para-além da tópica freudiana de Id, Ego e Superego, por exemplo. Essa linguagem da qual o inconsciente, em Lacan, é estruturada, é subjazida por uma lalíngua, uma musicalidade da fala, a partir da qual construímos nossas línguas e nossa relação com o Outro. Lalíngua, alíngua ou *lalangue* pode ser definida como aquilo que da língua resta como sem sentido, a partir daí podendo ser discutidos conceitos tais como voz e pulsão invocante e a importância do silêncio, da significação e da sonoridade na constituição dos sujeitos. Jacques Lacan, inclusive, chegou a declarar que o inconsciente é um saber sobre Lalíngua, demarcando aí a relevância das sonoridades primeiras da nossa existência (desde a barriga da mãe) até a musicalidade que envolve nossas falas e que nos permitirá entrar na linguagem e, a partir e para além dela, criar (Vivès, 2012). Portanto, falar sobre as escansões, distensões e distorções na língua e na música através da psicanálise será, também, falar de um inconsciente estruturado como *lalangue* e suas aparições nos processos criativos.

## 2.1. Processos Criativos em Composição

Pensar os processos criativos parece ter surgido junto ao ato de criar. Seria possível algo diferente disso? Lembramo-nos dos antigos gregos, com suas elucubrações a respeito das musas. Euterpe, aquela que bem deleita, (εὖ, "bem" + τέρεπειν, "agradar"), seria a Musa da Música (e por vezes da poesia lírica), que sopraria aos criadores suas obras, um jeito interessante de pensar o processo criativo como algo para além do sujeito (Alcides, 2019, p. 131). Os processos criativos atualmente, no entanto, não têm tamanha magia apesar das suas inúmeras possibilidades. Podemos definir o processo de criar de diversas maneiras a depender da área abordada, mas uma definição bem estabelecida na literatura é a de que ele o processo criativo seria uma sucessão de pensamentos e ações que levariam a produções originais, podendo ser descrito em um nível "macro", onde pensaríamos em seus vários

estágios, e num nível “micro”, que falaria dos mecanismos subjacentes como pensamento divergente e convergente (Botella et. Al., 2018).

Podemos trazer algumas contribuições recentes para os processos criativos oferecidas pelos autores da criatividade cognitiva nos processos de criação (Bogunovic 2019). Como sabemos há algum tempo, grande parte dos nossos mecanismos de memória são implícitos (Snyder 2000), e como o próprio Sloboda (1985) já alertara há quase três décadas, os processos criativos possuem uma dimensão inconsciente (Wiggins 2012; Bertissolo 2020). As dimensões individuais dos processos são também articuladas com as dimensões sociais e culturais (Brown; Dillon 2012).

O caminho metodológico dos processos criativos em música tem se mostrado cada vez mais aberto a questões mais subjetivas, trazendo a importância do que foi interiorizado pelo músico no decorrer de sua vida, além das questões inerentes ao processo criativo. Vemos no artigo de Eyng (2014) algumas sugestões nesse sentido:

a partir desses apontamentos, sugere-se que uma via interessante para o estudo sobre os processos criativos em música seria a análise dos conhecimentos e técnicas interiorizados pelo músico, entrecruzando-os com a exteriorização, ou seja, com os processos criativos propriamente ditos, como a composição de melodias, arranjos, solos instrumentais, performances, dentre outros (Eyng, 2014, p. 8).

No trabalho de Paulo Rios Filho, citado por Lima (2016, p. 17), temos uma observação etnográfica dos processos de criação que parte da investigação sobre hibridação cultural e da solidez dos processos composicionais do autor, que demonstra interesse na dinâmica dos processos de composição e suas consequências e reverberações. Assim, o autor consegue entrelaçar teoria e prática em sua produção acadêmica (Lima, 2016 p. 17). Por outro lado, quando pensamos em estratégias composicionais nesse mesmo nível individual, a importância de analisar as tomadas de decisões surge e nos coloca diante de movimentações realizadas em diferentes níveis e temporalidades. Chaves (2012) já apontava nesse sentido ao discernir decisões ideológicas das estéticas, por exemplo, indicando como as primeiras são mais lentas e dependem de certa consistência, enquanto as estéticas parecem decisões mais rápidas e que implicaram flutuações concernentes ao próprio fazer musical (e, acréscimo, aos próprios sujeitos) (Chaves, 2012).

À medida que nos aproximamos da subjetividade, certamente o diálogo com a psicanálise se faz indispensável no âmbito desse trabalho. É fato que o processo criativo tem algo de muito próximo à psicanálise, visto que o método de Freud “já é em si uma proposta que demanda um processo criativo por parte do sujeito que se constitui por meio do universo simbólico” (Tavares, 2014, p. 14). Tanto a psicanálise como a arte buscam apreender e interpretar o mundo e o que

chamamos de associação livre, também é uma forma de deixar os processos inconscientes virem à tona, assim como no fazer artístico (*idem*).

Corroborando com essa linha, podemos acrescentar que a composição musical parece dizer de um sujeito algo além das técnicas que foram incorporadas e de seu arcabouço teórico-cultural conscientemente adquirido. Ou ainda que há uma dimensão da técnica que é internalizada e apreendida de tal forma que vem à tona à despeito da consciência de quem cria. Azevedo (2008) nos indica que “a composição de uma música faz com que marcas e traços que foram previamente inscritos no compositor possam ser reordenadas e trabalhadas, ganhando relações com outros traços, assim como corpo melódico e harmônico, tonalidades e timbres, passando a ter função significante” (Azevedo, 2008, p. 96). Citando Stravinsky, que dissera “temos um dever em relação à música, que é inventá-la”, a autora põe em relevo a ética e a transmissão características do fazer musical e a sua relação com a sublimação, conceito que exploraremos no próximo tópico.

## 2.2. Psicanálise e Música

Nas cartas de Schoenberg a Kandinsky, publicadas em edição espanhola em 1987, Schoenberg afirma que “a arte pertence ao inconsciente” (Kandinsky, 1987, p. 19) e que é a partir do inconsciente que a “criatividade mais pura”, na opinião do autor, pode aflorar (*idem*). Tal convicção de Schoenberg foi notada pelo campo psicanalítico, afinal, Schoenberg era contemporâneo de Freud e na literatura, relaciona-se o questionamento e as experimentações do dodecafonismo e do atonalismo, com seu novo saber-fazer com o som, são também uma expressão da descoberta do inconsciente e dos sintomas daquela época (Azevedo, 2011, p. 24).

É sabido que Freud, inventor da psicanálise, apesar da proximidade com a literatura e as artes visuais, tinha dificuldade imensa com a música (Freud, 1987, p. 253), dificultando a sua abordagem pelo campo. No entanto, atualmente a produção psicanalítica a respeito da música aborda desde uma tradução do que a música significa, passando pela interpretação da sua relação com a biografia do autor, chegando na interessante proposta de Adorno, reforçada por Safatle, de uma psicanálise da forma musical (Safatle, 2006; Safatle, 2022). É na escuta dessas proposições e na busca por novas formas de falar de música que esse trabalho se constitui, pois a noção de sujeito do inconsciente (Elia, 2010) oriunda da psicanálise permite que falemos da criação artística de uma forma singular (Lacan, 1968), para além do discurso puramente técnico-científico.

Para Freud, o ato de criar tem a ver com diversos aspectos do sujeito e do inconsciente, mas aparece de forma muito interessante quando trabalha o conceito de sublimação. A palavra sublimação nomeia um processo físico-químico em que uma substância vai do estado sólido para o gasoso sem passar pelo estado líquido. Antônima da palavra “deposição”, sublimação também se refere ao ato de tornar sublime e ao ato de purificar. Na psicanálise Freudiana, vemos que no texto “A Pulsão e seus Destinos” (1915) o autor estabeleceu quatro mecanismos por onde o pulsional caminhará: reversão, narcisismo, recalque e sublimação. A sublimação foi o termo escolhido por Freud para falar da transformação do pulsional através da estética ou do saber, direcionando essa pulsão ao outro.

Em Lacan, diferentemente, a sublimação dá uma dignidade diferente aos objetos, a dignidade da “coisa”, de algo que tem um ar de quase inatingível, que parece um objeto que nos daria grande satisfação. A sublimação faz um tratamento do gozo inconsciente e suas manifestações na direção de transformar determinadas matérias num saber-fazer com o vazio, indo além do transbordamento do real, ou seja, indo além daquilo que surge como indecifrável nos sujeitos e dando direcionamentos melhor elaborados e mais bem compreendidos no tecido social. O objeto sublimado expõe o vazio da Coisa ao mesmo tempo em que demonstra que há sempre uma nova possibilidade de interpretação na obra de arte, dada a opacidade de *das Ding* que na arte é evidenciada. Ou seja, a sublimação, ao elevar o objeto à dignidade da coisa, é caracterizada por esses rodeios que levam os sujeitos a se aproximar do desejo. Em vez da metonímia, onde há uma substituição dos objetos, a elevação do objeto na sublimação possibilita novas construções simbólicas, não bastando simplesmente o vaso, mas sim seu lugar singular numa estante, exposição, num NFT – qualquer coisa que diga também do laço simbólico com o Outro (Lucero, 2013; Lacan, 1975). A tese de doutorado de Clarissa Metzger, que fala sobre o estatuto teórico-clínico da sublimação no ensino de Lacan, nos ilumina nesse sentido e nos aponta que a sublimação é um conceito não apenas sócio-estético, mas também clínico, já que opera nesse “saber-fazer-com o real”. Além do mais, é um destino que independe da estrutura: psicóticos, neuróticos e perversos sublimam, cada um a seu modo (Metzger, 2015).

Já quando pensamos em processos criativos de forma mais específica, podemos extrapolar um pouco o que Freud fala sobre o processo criativo da escrita em “Escritores criativos e devaneio”, texto de 1908.

O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida

entre ele e a realidade. A linguagem preservou essa relação entre o brincar infantil e a criação poética. (Freud, 1908, p. 150)

Esse brincar, mesmo atravessado pela técnica, tem sido falado de formas diversas pelos pesquisadores em música. Quando Lima (2016, p. 11) nos aponta que a composicionalidade é a qualidade do que é composto e enfatiza as instâncias de invenção de mundos que incidem num campo de escolhas, ele dialoga em alguma medida com esse brincar infantil elaborado por Freud. Ainda Lima (2003), em seu ensaio “A Navegação do Compor” traz uma interessante metáfora, completamente permeada pelo seu apreço pela psicanálise<sup>1</sup>, de que “a prática da invenção é uma navegação”, havendo em sua teoria da composicionalidade uma transmissão sobre o inconsciente, o gozo do saber e as várias nuances subjetivas envolvidas na razão composicional” (Lima, 2012).

Fargues (2016) nos lembra como o trabalho psicanalítico clínico é muito próximo aos processos criativos, trazendo interessantes excertos da criatividade dos sujeitos no delicado processo que é uma psicanálise:

o trabalho é progressivo, é um trabalho psíquico que busca construir sentido bem como construir uma história pessoal, a história daquele sujeito, incluindo, por vezes, os eventos esquecidos e os conflitos inconscientes: a história do passado se atualiza no sonho presente. É mais um processo criativo do que uma criação. (Fargues, 2016, p. 83, tradução nossa)

Esse trabalho psicanalítico depende, principalmente, da voz e da escuta. Numa análise é importante que o sujeito possa berrar, ofuscar o “canto das sereias” que pode o enlouquecer ou inibir. É fundamental haver uma abertura para a voz, para além das vozes do supereu e da alucinação: que o sujeito possa ter voz própria diante da pulsão invocante. A voz também surge no canto e, segundo Vivès (2009), o canto é uma mistura de voz e linguagem que faz calar a voz enquanto matéria sonora pura, dribla o real (no sentido lacaniano de irrepresentável) da voz. O canto, domador de voz, a partir da fonação e da escansão da palavra, traz algo que dialoga com o simbólico enquanto demonstra sua incompletude. A palavra cantada diz outras coisas além do significado dicionarizado.

Assim como na música o intérprete ressignifica e aproxima de sua própria experiência a canção que decide cantar, o analista, um intérprete, também põe no varal de significantes da análise, através da sua posição desejante, o discurso de seu analisando. É assim que “a presença do analista põe em função essa voz silenciosa que faz ressoar a fala do analisando” (Maranhão, 2022) e vale-se “da musicalidade e

<sup>1</sup> Paulo Costa Lima tem desenvolvido a interface entre Música e Psicanálise desde o começo dos anos 1990, com textos tais como “Música e Psicanálise: Uma Bibliografia com Cem Trabalhos de Referência” (Lima, 1996a), “Música e Psicanálise: Uma Possível Interface” (Lima, 1996b), “Brazilian Musical Libido” (Lima, 1996c) e “Teoria da cultura na perspectiva criada pelo ensaio ‘o futuro de uma ilusão’ de Freud” (Lima, 2013).



mesmo das dissonâncias na fala, daquilo que faz ruído ao discurso” (Azevedo, 2011) para escutar, nos equívocos da linguagem, novas possibilidades subjetivas.

Se observarmos esses breves recortes trazidos, podemos ver que as relações entre música e psicanálise são extensas e não estabelecem necessariamente uma hierarquia: uma influencia a outra de modo que vamos escutando o pulsar dessa relação a partir, cada um, de seu ponto de escuta. O artista precede o analista em diversos aspectos do trabalho com o inconsciente, assim como o analista também possui ferramentas para escutar o artista e ver sua arte por pontos de vista inesperados.

### 3. Caminhos Metodológicos

O estudo dos processos criativos é feito de maneiras várias, partindo de epistemologias bem diversas, algumas ainda pouco sistematizadas. Neste trabalho, priorizando a interface com a psicanálise, damos destaque para a crítica genética na literatura (Willemart, 2022) e para o memorial acadêmico (Passeggi, 2021) na música e nas artes plásticas. No âmbito dos processos criativos em composição musical, especificamente, temos trabalhos interessantes no campo da cognição musical em composição de música de concerto contemporânea, falando de estágios de criação e de planejamento composicional (Santos, 2016; Silva, 2015; Silva, 2000; Rios, 2010; Lohss, 2022). Exploraremos também algumas novas possibilidades que corresponderão às especificidades da canção popular, objeto e produto dessa pesquisa.

#### 3.1. Memorial Acadêmico

O memorial é um gênero acadêmico autobiográfico que foi inicialmente utilizado em concursos acadêmicos ou no lugar do currículo Lattes para ilustrar as experiências mais importantes da formação acadêmica de um indivíduo (Passeggi, 2008, p. 120). Na composição, especialmente no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, o memorial é utilizado de uma forma diferente, sendo constituído por uma ou mais obras e texto que aborda as articulações entre as teorias e práticas na composição, partindo das experiências musicais do/a compositor/a. Há particularidades que dependem do traçado metodológico, bem como do modo que cada autor(a) se coloca, podendo haver uma abordagem mais técnica, passando por procedimentos composicionais novos ou já estabelecidos, bem como por uma abordagem que prioriza, além da técnica, o lugar do sujeito e sua criação, como uma autoetnografia, por exemplo. O

memorial possibilita essas liberdades e é um método que pode ser desenvolvido em conjunto com outros tipos de método.

### 3.2. Crítica genética

Por um caminho diferente, temos a crítica genética, que surgiu nos anos 70 quando Louis Hay e sua equipe estudaram os manuscritos do poeta Heine e começaram a esboçar uma teoria da gênese daqueles textos. A partir daí os geneticistas começaram a analisar os processos de criação utilizados por escritores, artistas e a mídia, utilizando-se, para isso, de rascunhos, projetos, manuscritos, entre outros materiais (Willemart, 2022). O clássico livro de Salles (1998), “Gesto inacabado”, nos lembra que “esses documentos guardam o tempo contínuo e não linear da criação” (Salles, 1998, p. 20), possibilitando uma morfologia do processo criador e valorizando o inacabado e a possibilidade de continuidade que ele traz consigo.

Philippe Willemart nos lembra que a “crítica genética ‘deslocou o olhar’ do pesquisador do produto acabado, para o processo que inclui esse produto considerado como uma das versões” (Willemart, 2022, p. 4). Isso implica não somente deslocar, segundo o autor, mas também ter uma visão panorâmica ou mesmo telescópica do texto e conseqüentemente do seu ato de criação. Referindo-se a Proust, Willemart ressalta como o romancista francês constatava a “geometria da sua obra”, ou seja, tinha uma visão longitudinal de como o processo de escrita se daria (Willemart, 2022, p. 5). Essa visão pode ser facilitada pelo trabalho do geneticista, que “se vê confrontado com uma verdade que se constrói, porque não existe de antemão” (Willemart, 2022, p. 7). Na clínica psicanalítica, tendemos a ter uma interpretação do discurso e dos fatos num momento *a posteriori*, um dos vários pontos em que a crítica genética e a psicanálise parecem se encontrar.

Quando falamos em crítica genética no âmbito da música, Chaves (2012) nos traz a interessante proposta de pensar “níveis de tomada de decisão no processo composicional e em quais deles são aplicáveis os pressupostos da crítica genética”. De fato, a escrita sobre música, mesmo sendo sempre analógica e metafórica, nos termos do autor, pode se realizar no âmbito dos geneticistas. Nesse sentido, a crítica genética é um procedimento científico viável, pois, segundo o autor

ela pode investir de especificidade o estudo do processo de decisões que caracteriza o exercício da composição. Os seus princípios indicam a possibilidade de desvelar um processo composicional, sempre único, através dos traços de diferentes ordens que o compositor foi deixando pelo caminho ao empreender as suas decisões pontuais. (Chaves, 2012, p. 240)

Chaves, na obra “A Escritura Pela Rasura: A Crítica Genética Em Busca De Outros Saberes” organizada por Willemart, indica como a

crítica genética acompanha a prática composicional no instante em que essa ocorre. Para tanto, contorna um tema interessante para o nosso campo: a proposta de recorrer ao próprio compositor para estar diante do “precipício do ato criativo” que só ele teria acesso. Para além do depoimento, Celso pensa a autoanálise junto ao Nicolas Donin.

No artigo “A autoanálise, uma alternativa à teorização?”, Donin confronta os paradigmas cartesianos da academia ao nos indicar que

lá onde o discurso teórico cita uma passagem de uma obra como forma de ilustrar uma demonstração, o ensaio autoanalítico parte do mistério da obra (ou de seu processo de criação) para escutar o potencial de pensamento teórico que ela (ou ele) contém. (Donin, 2015, p. 192)

Com a atenção dispensada aos particularismos em vez de teses gerais e generalizáveis, a autoanálise possui vantagens diversas apesar da “subjetividade” que supostamente não apareceria em outros tipos de pesquisa. Ela indica uma crítica genética livre do viés cronológico, menos suscetível aos anacronismos, que lança mão dos materiais que participam do processo criativo. Chaves (2022) tem um nítido posicionamento, com o qual concordamos, de que “é necessário objetivar a canção sistematicamente sob o olhar genético” (idem).

É importante mencionar que a metodologia aqui proposta, ao considerarmos a composicionalidade – seu vetor de indissociabilidade entre teorias e práticas – e a dimensão inconsciente presente no campo de escolhas da composição, não considera o estudo dos processos criativos como tentativa abstrata de generalização. Ao invés, o que se pretende é a busca pela razão para escolhas, de busca pela empatia e pela dimensão social e cultural dos atos criativos (Bertissolo et al, 2022).

#### 4. Possibilidades no Estudo de Processos Criativos

Como o presente trabalho buscará possibilidades de responder a alguns questionamentos sobre os processos criativos em música para além das dimensões conscientes no campo de escolhas, propomos observar se há manifestações do inconsciente nesses processos e se essas manifestações podem ser registradas e elaboradas num texto e também em forma de canção. O que nos guia nesse sentido é pensar que no processo criativo o autor e a autora se colocam como sujeitos e, apesar do aparato teórico utilizado na feitura das obras, há sempre algo que escapa aos ditames técnicos e à objetividade científica quando se trata de arte (e não só).

Trazemos aqui, na tentativa de chegar a um novo lugar, um pouco do acompanhamento longitudinal em primeira pessoa que vem do memorial, um pouco do apreço ao rascunho que aprendemos com a crítica genética e outro tanto da associação livre, seja na gravação, seja

na escrita, seja no instrumento musical. Esboçar esse método e diferenciá-lo dos demais demandará, pois, um rigor e um apreço pelas idiosincrasias de cada modo de fazer pesquisa em música, respeitando seus limites, mas também deixando outros borrados a fim de que possamos ir para além do que já é visto como paradigmático. Afinal, nessa “montanha invisível chamada música”, como diria Paulo Costa Lima, há elementos de familiaridade e estranheza, como um jardim familiar, mas também estranho, inacessível, apresentando o real da voz no nosso cotidiano, com a composição modelando e antecipando o objeto sonoro (Lima, 2012), variando para explorar os motivos (Bertissolo, 2013), repetindo até ficar diferente.

Sendo a pesquisa de mestrado em questão realizada por uma compositora de canção popular<sup>2</sup>, psicóloga e psicanalista, ressaltamos que as especificidades da canção popular demandaram uma certa adaptação. É notório como a canção passa de sujeito a sujeito mas também é fonte de compreensão de realidades da cultura popular (Moraes, 2000, p. 204), e no Brasil, especialmente, é a mais frequente forma de tradução do país para o seu povo e vice-versa (Wisnik, 2017). A canção popular pode ser tida como um dizer do mal-estar na civilização, mas também das alegrias e das invenções em direção à vida que os sujeitos traçam. É uma forma de emancipação quando utilizada para dizer de questões sociais, mas também uma revelação das mazelas e dos afetos que permeiam a sociedade e saem pela voz, muito além e aquém dos divãs e consultórios. Portanto, existe uma dimensão ética e política a ser observada junto à subjetividade que emergirá no decorrer do processo.

Assim, com atenção a essa já reiterada importância da subjetividade no processo criativo e na interface aqui estabelecida da composição com a psicanálise, certamente é preciso estarmos atentos ao principal método utilizado na clínica psicanalítica, a saber, a associação livre. A associação livre é indispensável para a psicanálise, pois, ao falar livremente, sem filtros e sem necessidade de concatenação lógica, o sujeito pode deixar o inconsciente aflorar. Cito Garcia-Roza:

a chamada “regra fundamental”, sobre a qual se institui a situação analítica, nada mais é do que um convite a que o analisando produza derivados do recalco que, por sua distância no tempo ou pela distorção a que foram submetidos, possam romper a censura e servir de acesso ao material inconsciente. Fazer associação livre é, dentro do possível, afrouxar a censura consciente e permitir que derivados, ainda que remotos, possam aflorar à consciência e ser comunicados ao analista (Garcia-Roza, 2009, p. 164).

Pensadores e pensadoras diversos corroboram a ideia de que o processo criativo em composição (no caso aqui apresentado, da canção) diz algo do inconsciente dos sujeitos que a produzem (Avril, 2021;

<sup>2</sup> Sob o nome de Andressa Nunes, pode-se acessar o trabalho musical da autora no canal [youtube.com/AndressaNunesAraujo](https://www.youtube.com/AndressaNunesAraujo)

Maranhão, 2020; Bertissolo, 2020; Lima, 2016; Azevedo, 2011). Portanto, a partir dessas bases tem sido necessário, no decorrer dessa pesquisa, anotar e gravar o processo criativo, procurando por atos falhos, repetições, tropeços e lacunas que possam dizer do inconsciente da autora. Com o relato de experiência vindo do memorial acadêmico, poderemos dar voz à singularidade e a uma elaboração sobre o processo que articule teorias e práticas; por outro lado, com as ferramentas conceituais da crítica genética daremos voz à incompletude e à tortuosidade do rascunho, escutando também as rasuras, as trocas, os erros e as lacunas. Pela trajetória da autora como psicanalista e também como analisante, será possível também reconhecer esses caminhos e termos que falam do inconsciente, fazendo com que o conhecimento acadêmico e psicanalítico seja um aliado dos processos de subjetivação e emancipação que surgem no ato criativo.

O presente projeto está em andamento e possui alguns resultados preliminares. Partindo do pressuposto de que toda lembrança é tanto uma narração como também uma forma de ficção, já que lembramos a partir da nossa própria experiência, o que é necessariamente enviesado, temos trabalhado a partir das ficções que surgem nos relatos da experiência concreta do ato de compor. Além disso, quando se produz uma reflexão sobre a canção, percebemos que é preciso discutir não somente o horizonte do sujeito, com suas referências musicais e seu conhecimento, mas também o horizonte do espaço e da época em que está inserido. Os próximos passos dessa pesquisa provavelmente permearão esse universo, bem como poderão contar com a escuta de outras pessoas, compositores e psicanalistas, que poderão apontar detalhes que escapariam no processo de autoanálise, servindo, assim, como uma dimensão de alteridade instaurada no processo de análise das obras.

Num sentido mais técnico, observar passagens da dissonância para consonância, a utilização de escalas e ritmos característicos de determinados estilos e a junção letra e música, têm sido interessantes no sentido de fazer a teoria musical servir também para uma interpretação, ou interpelação, da psicanálise. Na canção *Morte, Vida e Sonho*, apresentada no *Congresso Ibero Americano de Psicologia da Música e Cognição Musical*, pudemos analisar referências que ficaram nítidas no *a posteriori*: havia algo da canção *Hasta la Raíz* de Natalia Lafourcade na harmonia e na melodia simplificada, assim como o violão demonstrou um ritmo de xaxado que, na gravação feita enquanto a música estava sendo composta, chegou a um *tengo lengo tengo* presente na canção *A Morte do Vaqueiro*, de Luís Gonzaga.

Notar a vinda dessas referências de forma espontânea e não planejada foi importante para que se observasse como muitas vezes o que surge como ideia original é uma forma de metabolizar o que chega até

cada sujeito através da cultura. A letra, feita simultaneamente à melodia, possui questões de prosódia que poderiam ser discutidas posteriormente, mas também fez com que pequenas alterações melódicas fossem realizadas para, de alguma forma, “concordar” com o que estava sendo dito. As partes mais sombrias da letra vão para o mais grave na escala e os trechos em que se fala de voz (“o que se leva da vida é a carne pulsante e a pureza da voz” e “morte, vida e sonho são da mesma água, têm voz de criança e olhos de gavião”) coincidem com essa descida, quase num sentido de aprofundamento, com a canção indo em direção à raiz, *hasta la raiz* (e a raiz da autora é uma raiz sertaneja, tão bem ilustrada pela canção de Gonzaga).

À medida que as gravações e anotações estão sendo realizadas, espera-se que outros resultados nessa mesma direção surjam nessa pesquisa. A importância de associar livremente faz com que o registro se torne longo e detalhado, mas com várias lacunas (que também são importantes, afinal, o esquecimento também faz parte do trabalho com o inconsciente). É provável que referências surjam de forma nítida ainda no processo e outras apareçam só muito depois, assim como os atos falhos registrados nos rascunhos, entre rasuras e rabiscos, possam interpretações diversas, linhas que nos levem a novos lapsos e a novos começos. Muito do que lembramos é ficção, assim como muito do que interpretamos. Mais do que buscar uma verdade absoluta, esse trabalho busca trazer as articulações possíveis entre dois campos que um processo criativo pode impulsionar.

## Conclusão

Para além de decifrar enigmas, é preciso deixá-los ressoando e descrever, produzir e criar a partir dessas ressonâncias, a fim de que um modo de ver cartesiano não seja o único a aparecer na produção de conhecimento contemporânea (Garcia-Roza, 2009, p. 14). Sobretudo faz-se necessário autorizarmo-nos a olhar para a música e seus processos criativos respeitando cada vez mais as singularidades e a historicidade daqueles que a produzem, aliando aos estudos da cognição musical, esse outro olhar complementar da psicanálise. Trabalhar no rascunho, na gravação e na escrita da subjetividade para a partir daí darmos alguns pequenos passos em direção a um melhor entendimento do processo criativo e de suas dificuldades e possibilidades.

Esse trabalho se dá, pois, não somente como uma tentativa de preenchimento de uma lacuna, mas também como uma potencialização dessa lacuna, suportando as ausências e as fissuras da produção de conhecimento acadêmico e servindo de escuta ao sujeito do inconsciente que atua no processo criativo.

## Agradecimentos

Agradecemos à CAPES pelo apoio financeiro a essa pesquisa.

## Referências

- Avila, D. C. (2009) Das (Im)Possibilidades De Uma Psicologia Musical. *Transform. Psicol. (Online)*, São Paulo , V. 2, N. 2, P. 81-99, 2009 . Disponível Em <[Http://Pepsic.Bvsalud.Org/Scielo.Php?Script=Sci\\_arttext&Pid=S2176-106x2009000200005&Lng=Pt&Nrm=Iso](http://Pepsic.Bvsalud.Org/Scielo.Php?Script=Sci_arttext&Pid=S2176-106x2009000200005&Lng=Pt&Nrm=Iso)>. Acessos Em 30 Ago. 2022.
- Alcides, S. 2019. Euterpe, Atenção E Deleite . *Nunt. Antiquus*, Belo Horizonte, V. 15, N. 1, P. 131-154, 2019 Eissn: 1983-3636 Doi: 10.17851/1983-3636.15.1.131-154.
- Azevedo, R. M. (2011) A Voz E A Invocação Para Musicar A Vida: Ressonâncias Entre Música E Psicanálise. 2011. 174 F. Tese (Doutorado Em Pesquisa Clínica Em Psicanálise) - Universidade Do Estado Do Rio De Janeiro, Rio De Janeiro, 2011.
- Azevedo, R. M. (2008) Sobre A Criação Da Obra De Arte Musical E Sua Escuta: O Que Se Dá A Ouvir?. *Cógito* • Salvador • N. 9 • P. 94 - 99 • Outubro. 2008 [Http://Pepsic.Bvsalud.Org/Pdf/Cogito/V9/N9a21.Pdf](http://Pepsic.Bvsalud.Org/Pdf/Cogito/V9/N9a21.Pdf).
- Bernard, David. (2013). A Letra E A Voz. *Trivium - Estudos Interdisciplinares*, 5(2), 58-64. Recuperado Em 14 De Outubro De 2023, De [Http://Pepsic.Bvsalud.Org/Scielo.Php?Script=Sci\\_arttext&Pid=S2176-48912013000200009&Lng=Pt&Tlng=Pt](http://Pepsic.Bvsalud.Org/Scielo.Php?Script=Sci_arttext&Pid=S2176-48912013000200009&Lng=Pt&Tlng=Pt).
- Bertissolo, G.; Lima, P. C. Capoeira E Composição: Diálogos Entre Cognição E Processos Criativos. *Revista Percepta*, Vol. 1, N. 1, 2013. Disponível Em: [Https://Www.Abcognus.Org/Journals/Index.Php/Percepta/Article/View/15](https://Www.Abcognus.Org/Journals/Index.Php/Percepta/Article/View/15) Acesso Em: 19/04/2022.
- Bertissolo, G. 2018. Cycles In Music: Spaces, Experience And Applications In Music Theory And Composition. *Musmat – Brazilian Journal Of Music And Mathematics*, Vol. 2, N, 1, 2018. Disponível Em: [Https://Musmat.Org/En/Musmat-Journal/Past-Editions/Volii-N1/](https://Musmat.Org/En/Musmat-Journal/Past-Editions/Volii-N1/) Acesso Em: 19/04/2022.
- Bertissolo, G.; Pitta, P.; Mascarenhas, L.; Marques, A. (2022). A pesquisa em processos de criação colaborativa e criatividade composicional no Brasil: cenários e desafios. *Musica Theorica*, v. 7, n. 1.
- Bertissolo, G. (2020). “Composition, Culture And Embodied Cognition: Consciousness And Reciprocity In The Field Of Choices,” In: Nogueira, M.; Bertissolo, G. *Composition, Cognition, And Pedagogy*. Brazilian Society For Music Cognition.
- Botella, M.; Zenasni, F.; Lubart, T. (2018) What Are The Stages Of The Creative Process? What Visual Art Students Are Saying. *Front. Psychol.*, 21 November 2018. Sec. Performance Science. Disponível Em <[Https://Doi.Org/10.3389/Fpsyg.2018.02266](https://Doi.Org/10.3389/Fpsyg.2018.02266)>. Acesso Em 18 De Novembro De 2022.
- Chaves, C. G. L. (2012) Processo Criativo E Composição Musical: Proposta Para Uma Crítica Genética Em Música. Congresso Internacional Da Associação De Pesquisadores Em Crítica Genética, X Edição, 2012.
- Chaves, C. G. L. 2022. *Gênesis Musicais*. In: *A Escritura pela Rasura (Estudos)*. Willemart, Philippe (Org.). Editora Perspectiva S/A. Edição do Kindle.
- Duarte, F. A. Freud E A Música. *Ide (São Paulo)*, São Paulo , V. 40, N. 64, P. 129-142, Dez. 2017 . Disponível Em <[Http://Pepsic.Bvsalud.Org/Scielo.Php?Script=Sci\\_arttext&Pid=S0101-31062017000200011&Lng=Pt&Nrm=Iso](http://Pepsic.Bvsalud.Org/Scielo.Php?Script=Sci_arttext&Pid=S0101-31062017000200011&Lng=Pt&Nrm=Iso)>. Acessos Em 29 Nov. 2022.

- Clarke, D. Clarke, E. (2011) *Music And Consciousness: Philosophical, Psychological, And Cultural Perspectives*. 410 Páginas. ISBN 0199553793.
- Donin, N. (2015) *A Autoanálise, Uma Alternativa À Teorização?*. Trad. Michelle Agnes Magalhães. *Opus, Porto Alegre*, V. 20, N. 2, P. 149-200, Set. 2015. Edição Especial.
- Eyng, C. R.; Damiani, M. F. (2014) *Processos Criativos Em Música: Da Teoria Das Etapas Aos Tipos De Criatividade*. XXIV Congresso Da Associação Nacional De Pesquisa E Pós-Graduação Em Música – São Paulo – 2014.
- Fargues, I. (2016). *Quand Le Rêve-Éveillé Devient Processus Créatif : De L'image Aux Mots. Imaginaire & Inconscient*, 37, 73-90. <https://doi.org/10.3917/Imin.037.0073>.
- Fernandes, A. H. 2015. *O Mal-Estar Na Civilização Sua Articulação Com A Linguagem E A Literatura*. *Rev. Epos, Rio De Janeiro* , V. 6, N. 2, P. 179-199, Dez. 2015. Disponível Em <[http://Pepsic.Bvsalud.Org/Scielo.Php?Script=Sci\\_arttext&Pid=S2178-700x2015000200010&Lng=Pt&Nrm=Iso](http://Pepsic.Bvsalud.Org/Scielo.Php?Script=Sci_arttext&Pid=S2178-700x2015000200010&Lng=Pt&Nrm=Iso)>. Acessos Em 18 Nov. 2022.
- Freud, S. (1930). *Mal-Estar Na Civilização*. In: Edição Brasileira Das Obras Completas De Sigmund Freud. Rio De Janeiro: Imago, 1974. Vol. 21, P. 81-178.
- \_\_\_\_\_. (1907). *Escritores criativos e devaneios*. In: Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1950. v. IX.
- \_\_\_\_\_. (1987). *O Moisés de Michelangelo*. In S. Freud. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (J. Salomão, trad., Vol. 13, p. 253). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1914).
- Garcia-Roza, L. A. (2009). *Freud e o inconsciente*. 24.ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- Kandinsky, W.; Schoenberg, A. (1987/1993). *Cartas, Cuadros Y Documentos De Un Encuentro Extraordinario*. Isbn 84-206-8534-8.
- Lacan, J. *O Aturdido* (1972). Dentro: \_\_\_\_\_. *Outros Escritos* . Tradução: Vera Ribeiro. Rio De Janeiro: Zahar, 2003. P. 448-497. (Campo Freudiano No Brasil).
- \_\_\_\_\_. (1968-1969). *O seminário livro 16: de um Outro ao outro* (pp. 329-342) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- \_\_\_\_\_. (1972-1973). *O seminário, livro 20: Mais, ainda* . Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução: MD Magno. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. (Campo Freudiano no Brasil).
- Lima, P. C. (1996a). *Música e Psicanálise: Uma Bibliografia com Cem Trabalhos de Referência*, *Revista Art 022*, mar. 96.
- \_\_\_\_\_. (1996b). *Música e Psicanálise: Uma Possível Interface*, *Cadernos de Análise Musical, Através*, Belo Horizonte.
- \_\_\_\_\_. (1996c). *Brazilian Musical Libido*. *Journal for the Psychoanalysis of Culture and Society - JPCS*, Kent State University.
- \_\_\_\_\_. (2012). *Teoria e prática do compor I: Diálogos De Invenção E Ensino*. Salvador: Edufba, 2012. Disponível Em: <https://Repositorio.Ufba.Br/Ri/Bitstream/Ri/16804/1/Teoria%20e%20pra%20A6%C3%Bctica%20do%20compor-Ri.Pdf> Acesso Em: 19/04/2022.
- \_\_\_\_\_. (2013). *Teoria da cultura na perspectiva criada pelo ensaio "o futuro de uma ilusão" de Freud*. *Caderno CRH [online]*. 2013, v. 26, n. 69 [Acessado 26 Novembro 2022] , pp. 511-527. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-49792013000300007>>. Epub 27 Fev 2014. ISSN 1983-8239. <https://doi.org/10.1590/S0103-49792013000300007>.



- \_\_\_\_\_. (Org.). (2016). *Teoria E Prática Do Compor Iv: Horizontes Metodológicos*. Salvador: Edufba, 2016.
- Lohss, Oswin. *Filigrana: O Processo De Composição De Uma Canção*. Monografia (Graduação) - Escola De Música, Universidade Federal Do Rio Grande Do Norte. Natal, 2022.
- Lucero, A; Vorcaro, A. (2013) *Do Vazio Ao Objeto: Das Ding E A Sublimação Em Jacques Lacan. Ágora: Estudos Em Teoria Psicanalítica [Online]*. 2013, V. 16, N. Spe [Acessado 25 Junho 2022] , Pp. 25-39. Disponível Em: <<https://doi.org/10.1590/S1516-14982013000300003>>. Epub 21 Jun 2013. Issn 1809-4414. <https://doi.org/10.1590/S1516-14982013000300003>.
- Maranhão, B. C. C. A. Rocha, G. M. (2020) *Da Fala Ao Canto E Ao Invés: Lalíngua E O Real Do Inconsciente*. Reverso, Belo Horizonte , V. 42, N. 80, P. 91-100, Dez. 2020 . Disponível Em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-73952020000200011&lng=Pt&nrm=Iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952020000200011&lng=Pt&nrm=Iso)>. Acessos Em 21 Abr. 2022.
- Maranhão, B. C. C. A. Rocha, G. M. (2022) *O umbigo do samba: a interpretação analítica na obra de João Gilberto*. *Estudos de Psicanálise*. Rio de Janeiro-RJ. n 57. p. 75-88. junho 2022.
- Meirelles, A.; Stoltz, T.; Lüders, V. *Da Psicologia Cognitiva À Cognição Musical: Um Olhar Necessário Para A Educação Musical*. *Música Em Perspectiva*, [S.L.], V. 7, N. 1, June 2014. Issn 2236-2126. Disponível Em: <<https://revistas.ufpr.br/musica/article/view/38135>>. Acesso Em: 25 Nov. 2022. Doi:<http://dx.doi.org/10.5380/Mp.V7i1.38135>.
- Metzger, Cl. (2015). *Sublimação: laço entre arte e clínica*. *Stylus (Rio de Janeiro)*, (31), 133-143. Recuperado em 14 de outubro de 2023, de [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1676-157X2015000200014&lng=pt&tlng=pt](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1676-157X2015000200014&lng=pt&tlng=pt).
- Molina, S. (2016). *Canção Popular, Música E Poesia: Períodos, Categorias E Níveis De Articulação Composicional*. *Revista Usp*, (111), 79-88. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i111p79-88>.
- Moraes, J. G. V. (2000) *História E Música: Canção Popular E Conhecimento Histórico*. Universidade Estadual Paulista – Unesp *Revista Brasileira De História*. São Paulo, V. 20, N° 39, P. 203-221.
- Nogueira, M. (2019). *Dimensões Da Produção Imaginativa Musical: Movimentos, Formas E Intenções*. In: *A Experiência Musical, Perspectivas Teóricas* (Org.: Ilza Nogueira). Série Congressos Tema III.
- Passeggi, M. Da C. (2021). *Memoriais: “Cantos De Experiência” Vivida E Em Devir*. *Revista De Gestão E Avaliação Educacional*, E68281, P. 1–10. Acessado Em Outubro/2022, De <https://periodicos.ufsm.br/regae/article/view/68281/pdf>.
- Rios Filho, P. *Hibridação Cultural Como Horizonte Metodológico Para A Criação De Música Contemporânea*. Dissertação (Mestre Em Música) – Universidade Federal Da Bahia. Salvador, 2010.
- Safatle, V. P. *Destituição Subjetiva E Dissolução Do Eu Na Obra De John Cage. Sobre Arte E Psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2006. . . Acesso Em: 30 Ago. 2022.
- Safatle, V. P. (2022). *Em Um Com O Impulso: Experiência Estética E Emancipação Social*. 240p. Ed. Autêntica. ISBN: 9786588239186.
- Salles, C. A.. *Gesto Inacabado: Processo De Criação Artística*. São Paulo: Fapesp: Annablume, 1998.
- Santos, J. L. de L. *Ciclo Hápticos Para Quinteto De Sopros*. *Revista Vórtex*, Curitiba, V.4, N.1, 2016, P.1-53.
- Silva, Wilton C. L. *A Vida, A Obra, O Que Falta, O Que Sobra: Memorial Acadêmico, Direitos E Obrigações Da Escrita*. *Revista Tempo E Argumento*, Florianópolis, V. 7, N.15, P. 103 - 136. Maio/Ago. 2015.

- Tfouni, L. V.; Prottis, M. M. L.; Bartijotto, J. "... Lá Onde O Amor É Tecido De Desejo ...": Lalangue E A Irrupção Do Equívoco Na Língua. *Cad. Psicanal.*, Rio De Janeiro, V. 39, N. 36, P. 141-159, Jun. 2017. Disponível Em <[Http://Pepsic.Bvsalud.Org/Scielo.Php?Script=Sci\\_arttext&Pid=S1413-62952017000100008&Lng=Pt&Nrm=Iso](http://Pepsic.Bvsalud.Org/Scielo.Php?Script=Sci_arttext&Pid=S1413-62952017000100008&Lng=Pt&Nrm=Iso)>. Acessos Em 21 Abr. 2022.
- Tatit, L. 2002. *O Cancionista: Composição De Canções No Brasil*. 328 Páginas. Edusp. 2ª Edição, Impressão De 2012. ISBN 13: 9788531402487.
- Tavares, L. A. T. (2014). . *Psicanálise e musicalidade(s): sublimação, invocações e laço social*. 167 f. Tese (Doutorado em Psicologia) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2014.
- Vivès, J.-M. (2012). *La Voix Sur Le Divan: Musique Sacrée, Opéra, Techno*. Paris: Aubier.
- Vivès Jean-Michel, "O Silêncio Das Sereias: Uma Abordagem Kafkiana Da Voz Como Objeto A", *Figures De La Psychanalyse*, 2007/2 (Nº 16), P. 93-102. Doi: 10.3917/Fp.016.0093. Url: [Https://Www.Cairn.Info/Revue-Figures-De-La-Psy-2007-2-Page-93.Htm](https://www.cairn.info/Revue-Figures-De-La-Psy-2007-2-Page-93.Htm)
- Vivès, J.-M. (2009) Para Introduzir A Questão Da Pulsão Invocante. *Rev. Latinoam. Psicopatol. Fundam.* 12 (2) • Jun 2009 • [Https://Doi.Org/10.1590/S1415-47142009000200007](https://doi.org/10.1590/S1415-47142009000200007)
- Välimäki, S. (2005) *Subject Strategies In Music: A Psychoanalytic Approach*. 423 páginas. Acta Semiotica Fennica XXII. ISBN 952-5431-10-X