

PROPOSTA DE ANÁLISE MUSICOTERAPÊUTICA DE CANÇÕES A PARTIR DOS CONCEITOS DE SIGNIFICADOS E SENTIDOS DE VYGOTSKY

Hermes Soares Dos Santos¹

Liliane Martins Furtado Oliveira Lehtonen Souza²

Lydio Roberto Silva³

Gislaine Cristina Vagetti⁴

Resumo: O objetivo deste estudo é apresentar uma proposta de análise musicoterapêutica de uma canção composta por um grupo de mulheres que sofreram violência, residentes de uma casa-abrigo. A fundamentação teórica principal foram os conceitos de significados e sentidos de Vygotsky e contribuições teóricas e metodológicas de Tatit e Sampaio. Metodologia: foram descritos os dados contextuais das participantes, a relação entre os significados e sentidos da melodia, letra e harmonia, a performance e arranjo da composição, e a interpretação a partir dos dados coletados. Por fim, concluiu-se que a proposta de análise proporciona ao musicoterapeuta material melhor para manejo dos elementos da canção dentro do processo musicoterapêutico.

Palavras-Chave: violência contra as mulheres, Musicoterapia, análise musical.

¹ Doutorando em Educação (PPGE-UFPR); Mestre em Música (EMAC-UFV); Bacharel em Musicoterapia (EMAC-UFV); Bacharel em Flauta Transversal (MÚSICA-UnB); Membro do Grupo de Pesquisa em Envelhecimento Humano (GPEH-UFPR). Membro do Núcleo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares em Musicoterapia (NEPIM). Professor Assistente do Bacharelado em Musicoterapia (UNESPAR). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1619832393419485>; ORCID: 0000-0001-6531-5562; email: hermes.santos@ufpr.br

² Doutorando em Educação (PPGE-UFPR); Membro do Grupo de Pesquisa em Envelhecimento Humano (GPEH-UFPR). Mestre em Educação (PPGE-UFPR); Bacharel em Musicoterapia (EMAC-UFV); Bacharel em Superior de Instrumento Piano pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná; Bacharel em Musicoterapia (UNESPAR); Especialista em Música Popular Brasileira (UNESPAR); Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9270720295606021>; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5285-9974>; email: lilamfo@gmail.com

³ Doutorando em Educação (PPGE-UFPR); Membro do Grupo de Pesquisa em Envelhecimento Humano (GPEH-UFPR). Mestre em Engenharia da Produção (Mídia e Conhecimento – UFSC); Especialista em Educação Especial (PUCPR) e em Fundamentos Estéticos da Arte Educação (UNESPAR); Licenciado em Música e Bacharel em Musicoterapia (UNESPAR). Membro do Núcleo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares em Musicoterapia (NEPIM). <http://lattes.cnpq.br/9826437349331237>; Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2750-6576>; email: lydio.silva@unespar.edu.br

⁴ Doutora em Educação Física (UFPR); Mestrado com pesquisa em processo ensino-aprendizagem na educação física para idosos (UEM); Professora Associada da UNESPAR; Professora do Programa de Pós-Graduação Stricto-Sensu em Educação (PPGE-UFPR); Membro do Grupo de Pesquisa em Envelhecimento Humano (GPEH-UFPR); Professora do Programa de Pós-Graduação em Música (PPG-Mus) na UNESPAR. Líder do Grupo de Pesquisa em Envelhecimento Humano (GPEH) da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Vice-líder do Centro de Pesquisa em Educação e Pedagogia do Esporte (CEPEPE) da UFPR. Membro do grupo de pesquisa em Cognição, Aprendizagem e Desenvolvimento Humano (UFPR); Membro do Grupo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares em Musicoterapia (NEPIM) da UNESPAR. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8495637038816664>; Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0704-1297>; email: gislainevagetti@hotmail.com

MUSIC THERAPY ANALYSIS PROPOSAL OF SONGS BASED ON VYGOTSKY'S CONCEPTS OF MEANINGS AND SENSES

Abstract: This study is a Music Therapy analysis proposal of a song composed by a group of women who have suffered violence, and then became residents in a shelter house. The basic theory were Vygotsky's concepts of meaning and senses and theoretical and methodological contributions of Tatit and Sampaio. Methodology: contextual data of the participants, relation among melody, lyrics and harmony meanings and senses, performance and song arrangement and the data interpretation were described. Finally, it is understood that this analysis proposal provides improves the music therapist with better material for managing the song elements within the music therapy process.

Keywords: violence against women, Music Therapy, music analysis.

Introdução

Cantar é uma forma de expressão oral que pode contar com gestos contínuos e articulados, carregados de tensão e naturalidade. Essa prática exige um delicado equilíbrio entre elementos melódicos, rítmicos, linguísticos, parâmetros musicais e entonação cotidiana. No universo dos/as cantores/as, o foco não reside apenas na mensagem transmitida, mas na maneira como ela é comunicada, com as expressões faciais, corporais, musicais, pois é fundamental preocupar-se como o ouvinte irá recebê-la. Através dessa abordagem, aquilo que é comunicado, frequentemente, adquire um caráter robusto e significativo. O principal recurso é o processo de entoação, que transforma a fala em música (TATIT, 1987). Dessa transformação, nasce a canção.

A canção, estrutura que abriga a expressão do canto, faz parte da vida do ser humano, seja qual for sua cultura ou etnia. Pode ser festiva, introspectiva, de luto, de bonança, de alegria, de tristeza ou mesmo utilizado para “esquecer um fato ou para lembrá-lo” (CANDIDO; PEDROSA, 2018, p. 61). Ruud (2005) destaca a importância da canção para adultos, jovens e crianças na criação de símbolos de como representar o mundo e de metáforas sobre o que acontece interna e externamente com o ser humano. As canções fazem parte da trilha sonora de nossas vidas. "Há canções para todos e para tudo" (p. 10 - tradução nossa).

Canções populares capturam corações e mentes de todas as gerações, assim reflete como um espelho as atitudes culturais, filosóficas e políticas de cada tempo. Nós as usamos para o amor e a raiva, na paz e na guerra, no desespero e na esperança, na celebração e no protesto (BAKER; WIGRAM, 2005, p. 12-13 – tradução nossa).

Baker e Wigram (2005, p. 12) destacam dois principais propósitos do canto existentes desde tempos originários: logogênico, na qual a forma de cantar é um estilo monótono que prioriza as palavras e o patogênico, em que a atenção é voltada para a "descarga de tensão, força, irritação e definido como nascido da paixão" (tradução nossa).

Ao aproximar o propósito patogênico destacado por Baker e Wigram (2005) da função catártica da arte (VYGOTSKY, 1999), na qual, após a descarga emotiva promovida pela expressão artística ocorre a modificação das emoções anteriores à descarga, é imperativo afirmar que a canção na prática musicoterapêutica tem suma importância, uma vez que mobiliza diretamente as emoções.

No campo da Musicoterapia, há várias abordagens que utilizam a canção como mobilizadora das emoções. Sampaio (2018) cita algumas, como a canção âncora, na qual o musicoterapeuta a utiliza para mobilizar a relação com seu participante, mobilizado pela contratransferência (CIRIGLIANO, 2004); a canção desencadeante, em que o musicoterapeuta busca no repertório das massas culturais, com grande penetração social com possibilidades de desencadear significativas reações no participante (BRITO, 2001); a técnica músico-verbal (MILLECCO FILHO; BRANDÃO; MILLECCO, 2001), na qual o sujeito entra em contato com suas emoções a partir das canções propostas pelo terapeuta ou pelo próprio sujeito por meio de recursos oferecidos pelo primeiro.

Essas aplicações colocam a canção em um lugar significativo nos processos musicoterapêuticos. Quando uma canção é composta durante esses processos, a análise das relações entre seus elementos, a saber, ritmo, melodia, harmonia e letra, e suas propriedades, a saber, intensidade, timbre, altura e duração auxiliam e enriquecem o planejamento do musicoterapeuta, bem como o acompanhamento do processo.

Para que o planejamento seja efetivo, na Musicoterapia, considera-se a influência do contexto em que o participante está inserido em suas relações sociais, bem como sua história pessoal e as características dos elementos e parâmetros musicais nos diversos estilos musicais (samba, forró, canção de ninar...) contidos nas canções que aprecia (BARCELLOS, 2016). Além de nortear um processo, a composição de uma canção pode ser vista também como o produto inserido dentro de um contexto terapêutico (BAKER; WIGRAM, 2005).

Sendo assim, este estudo visa apresentar uma possibilidade de análise dos elementos musicais e a letra de uma composição, que traduz a realidade vivida pelas participantes de um grupo de mulheres que sofreram violência em um momento de suas vidas e se mudaram para uma casa-abrigo.

Fundamentação teórica

Neste trabalho, a fundamentação teórica principal se baseia nos conceitos de significado e sentido de Vygotsky (2009). Para o autor, “o significado abstrato da palavra se limita e se restringe àquilo que ela significa apenas em um determinado contexto” (VYGOTSKY, 2009, p. 466). Refere-se ao entendimento de uma coletividade sobre um conceito. O sentido de uma palavra “é [...], móvel, [...] muda constantemente [...] segundo as circunstâncias” (p. 465-6), refere-se à experiência particular de um sujeito.

Ambos, significado e sentido, estão em relação dialética⁵. O significado da palavra é uma zona de sentido, e o sentido, vivenciado por um sujeito ou grupo de sujeitos, influencia o significado de uma coletividade proporcionando o surgimento de novas reflexões.

Vygotsky (2009) apresenta o significado como uma unidade primária constituinte para a análise do pensamento e da palavra, dois elementos também em relação dialética. Compreendida em seu tempo, diferente de muitos de seus contemporâneos, pode-se entender a relação entre pensamento e palavra como a relação entre os elementos da molécula da água (H₂O): hidrogênio e oxigênio. Ambos não poderiam ser analisados separadamente para compreender o comportamento desse mineral, pois o hidrogênio queima e o oxigênio alimenta a combustão⁶.

Dessa forma, para a análise de uma canção ser efetuada de forma mais completa com todos os elementos observados em movimento⁷, a palavra - letra da

⁵ A dialética de Hegel afirma que o pensamento é gerador de conhecimento. Marx afirmou que o movimento do objeto influencia o pensamento do sujeito (TEIXEIRA; PREUSS, 2021). Vygotsky (2009) compreende esta dialética presente nos movimentos do pensamento e da palavra e, conseqüentemente, dos significados e sentidos.

⁶ Percebe-se que a compreensão do comportamento da molécula da água não se encontra na análise da água por si mesma, mas na relação desta com o ambiente. Atos como “queimar”, “apagar”, “alimentar” sempre se referem a algo, pois o que queima, queima algo. Portanto, o significado de uma palavra, vai além da palavra, pois a palavra remete a objetos e ações. Seria o momento da palavra em um discurso que evoca diversos elementos da realidade com “um grau de fechamento”. Já o sentido, evoca o infinito, “é aberto, como a consciência” (TOASSA, 2020, p. 182). A relação entre sentido e significado está na análise semântica da consciência. E a consciência, é construída pelas atividades do sujeito nas quais significados e sentidos estão em relação (VYGOTSKY, 2012).

⁷ Entende-se como movimento a relação dialética entre os elementos, uma vez que Vygotsky (2009) não se preocupou em detalhar cada elemento separadamente para entender sua natureza, mas entender a natureza dos fenômenos a partir dessa forma de relação entre seus elementos.

canção - deve ser analisada juntamente com os demais signos, os elementos musicais, a saber, melodia, harmonia e ritmo. Nestes residem outros aspectos do pensamento do compositor e da cultura que o abriga, que agem em conjunto com a letra, a saber, suas reflexões e suas emoções.

Langer (2019) afirma que as palavras, ao adentrar na música, não são mais poesia ou prosa, mas elementos musicais. O sentimento transmitido a quem faz uso da canção provém da atuação conjunta desses elementos. Ao citar a canção "Desafinado" de Tom Jobim, Dreher (2006), a partir do pensamento de Langer (2019), quando esta afirma que palavra e música são conjugadas na canção, também afirma que "toda vez que a melodia, harmonia, surge nos ouvidos, mente [...] a poesia também vem, pois ambas são uma unidade, uma complementa o sentido da outra" (DREHER, 2006, p. 135).

Dreher (2006) apenas cita trechos de canções que evocaram sentimentos importantes em determinados momentos para pacientes, sem analisar a relação dos elementos musicais, a saber, poesia e melodia, em trechos específicos. A autora não apresentou uma proposta de análise. Contudo, a compreensão sobre elementos musicais, nos quais letra e música são observados em conjunto, será aproveitada para a construção da proposta de análise deste trabalho.

Sampaio (2018), por sua vez, propõe uma "análise de canções no contexto musicoterapêutico construído a partir da teoria e prática da Semiótica da Canção" de Luiz Tatit e colaboradores (DIETRICH, 2008; MACHADO, 2012; SILVA, 2011; TATIT, 2002). O roteiro elaborado foi descrito nos seguintes itens:

1. Descrição do contexto clínico: dados contextuais, clínicos e biográficos do paciente;
2. "Análise semiótica da letra e da melodia" (p .314);
3. "Análise do arranjo e performance do cantor" (Ibid.);
4. Interpretações: a partir dos dados coletados e da análise;
5. "Inferências sobre as implicações presentes [...] e futuras para o processo clínico musicoterapêutico" (Ibid.).

Esta linha de análise corrobora com as afirmações de Greca (2011) que afirma

que letra e melodia, quando apresentados juntos, são elementos indissociáveis, isto é, a canção é uma entidade que não é só letra, nem tampouco só melodia, ainda é arranjo, interpretação, performance e todo o seu contexto de produção e difusão.

A aproximação e a conseqüente indissociabilidade entre letra e melodia também se justifica para a proposta de análise com as reflexões de Tatit (1987) sobre a entonação no discurso oral. É possível ao leitor, ao ler a letra de uma canção brasileira sem cantá-la, emitir entonações próprias da linguagem coloquial⁸.

É inevitável. Quem ouve uma canção, ouve alguém dizendo alguma coisa de uma certa maneira. As cordas vocais têm a função precípua de oferecer a matéria sonora para a fala do dia a dia. Se esta matéria surge em forma de canto não deixa, por isso, de transparecer a cumplicidade do cantor com seu texto, do mesmo modo que qualquer falante com suas frases. E quem estabelece este elo cúmplice é a melodia no canto e a entoação na fala (TATIT, 1987, p. 6).

Para enfatizar o papel da entonação, TATIT (1987) reflete sobre a ordenação do texto de um discurso oral, ao afirmar que:

[...] tudo aqui é organizado, desde os segmentos microestruturais, os elementos de relação entre palavras (as preposições), entre as frases (as conjunções), as concordâncias, as regências, até a totalidade macroestrutural do texto, sua sintaxe narrativa e discursiva construída por uma interação de modalidades (TATIT, 1987 p. 7).

A entonação ocupa o papel de enfatizar as informações mais pertinentes do texto. Ela é incorporada à ausência de métrica. O leitor, ao ler o mesmo texto, pode ler de diferentes maneiras a cada vez que o faz. Assim, a entonação melódica fica sujeita à duração de cada frase e sua irregularidade.

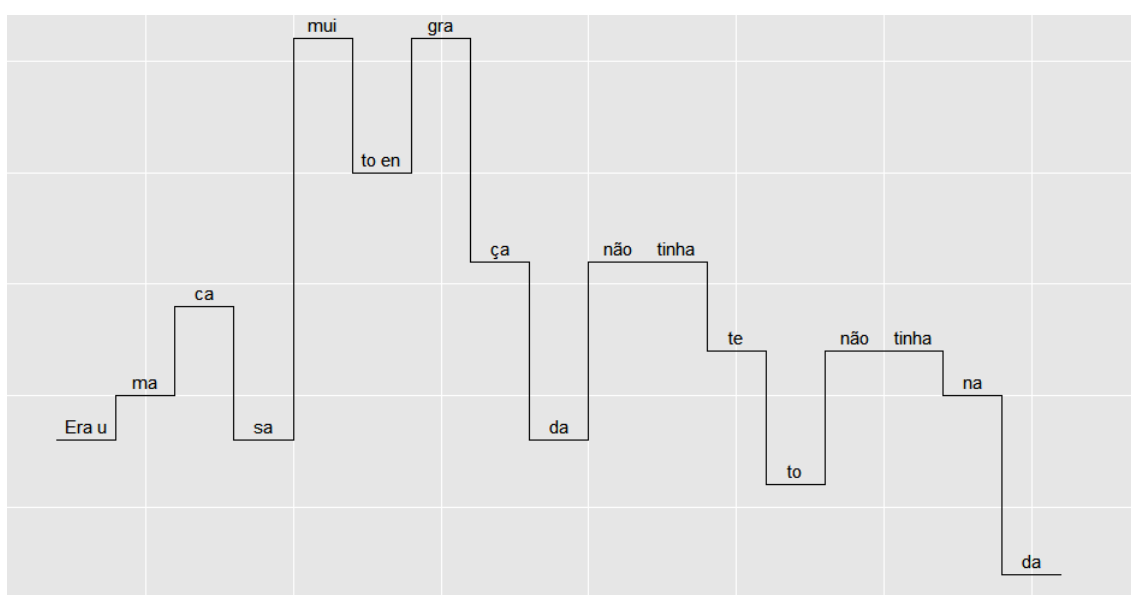
Em uma canção, com ritmo estabelecido, regularidade, incorporando a irregularidade e a dependência do texto na melodia da canção, "dá margem a que o ouvinte reconheça o seu próprio discurso oral nas entrelinhas do tratamento estético

⁸ O compositor Hermeto Pascoal colocou melodia em um discurso do ex-presidente Fernando Collor de Melo. Este é um exemplo de aproximação da melodia da fala da melodia musical. Um discurso de uma personalidade política é carregado de entonações melódicas, intensidades distintas, trechos de letra evocativos para a luta, a mudança, manutenção da ordem, paz e outros aspectos. Esta composição se encontra em <https://www.youtube.com/watch?v=DECm5YqBOQ0> (nota dos autores).

musical" (TATIT, 1987, p. 7). Para que isso seja mais bem compreendido, é necessário "examinar as canções especialmente criadoras de situação locutiva, pois, nelas, o mecanismo se evidencia" (TATIT, 1987, p. 9).

O trecho da canção abaixo, "A casa", de Toquinho e Vinicius, exposto em uma pauta semelhante a uma partitura convencional criada por Tatit (1987), com as entonações em linhas cujas alturas possuem alturas semelhantes a semitons, demonstra o que seria a grafia da entonação.

Figura 1: grafia da entonação da canção "A casa", de Toquinho e Vinicius



Fonte: os autores

Tal relação entre letra e melodia pode ser também associada à fundamentação teórica de Vygotsky (2009) sobre significados e sentidos. A entonação de um discurso, a forma como uma pessoa constrói a melodia de sua fala, de sua linguagem coloquial (TATIT, 1987), possibilita que o ouvinte faça conexões com imagens, sentimentos e lembranças diversas. Portanto, o significado, um conceito que compreendido a partir do movimento dialético entre palavra e pensamento, quando analisado em uma canção, considera também a entonação⁹ do discurso e o movimento da melodia.

⁹ No início da notação musical, na Idade Média, havia os neumas. Os neumas foram a origem da notação

Essa grafia de Tatit (1987) prioriza na entonação a altura. A notação musical tradicional prioriza, além da altura, a duração. Ambas são pouco precisas quanto a características “como o timbre, a intensidade, o espaço...” (BOSSEUR, 2014, p. 7). A ambiguidade dos sinais levam os compositores a transgredir as regras de notação e a constante adaptação dessas regras a contextos estilísticos e pessoais distintos. A notação demanda várias funções:

[...] orientar a execução do intérprete, fornecer um repertório de sinais dentro dos quais o compositor desenhará as ferramentas destinadas a comunicar o que é inicialmente apenas um projeto, conservar o que deve se impor como a estrutura da obra e permite assim analisar, classificar (BOSSEUR, 2014, p. 7-8).

Neste trabalho, serão consideradas úteis para a análise as duas grafias. Uma dialoga com a linguagem coloquial e a outra é mais precisa na duração e altura. Os demais aspectos de interpretação, assim como aqueles despertados pela audição da canção – emoções, lembranças e outros – serão utilizados na discussão dos dados.

Metodologia

A análise da letra da composição já foi publicada neste periódico¹⁰ (SANTOS, 2019). Na publicação referida¹¹, foi analisada apenas a letra da composição com base nos conceitos de significado e sentido de Vygotsky (2009). No atual estudo, utilizar-se-á a mesma fundamentação e outras auxiliares para analisar a relação entre melodia e letra.

musical ocidental e já trazia todos esses elementos que são tratados neste artigo. A origem desta palavra é incerta: “poderia tratar-se de *pneuma* (sopro), de *neuma* (sinal, gesto) ou *nômos* (lei cânone)”. Poderia ter ligação com um sistema de gestos, “para sugerir uma elevação, uma declinação ou uma inflexão da voz, eram produzidos por um chefe do coro, o *domestikos*” (BOUSSEUR, 2014, p. 16), sendo, provavelmente, transferidos para a inscrição gráfica. Desde o século VII, não eram utilizados apenas na música religiosa, como salmos e cânticos litúrgicos, mas também eram “associados à vocalização de textos clássicos latinos ou nos *planctos*, lamentação fúnebre em honra dos grandes personagens” (p. 18).

¹⁰ Volume 10, n° 1, em <<https://doi.org/10.33871/2317417X.2019.10.1.3152>>

¹¹ Esta pesquisa foi submetida ao Comitê de Ética da Universidade Estadual do Paraná (CEP/UNESPAR) e aprovada pelo parecer 3.456.203 em 16 de julho de 2019.

Com base no roteiro para a análise da canção musicoterapêutica apresentado por Sampaio (2018), construído como fundamentação teórica na perspectiva de Vygotsky (2009) tem-se:

1. Descrição dos dados contextuais, clínicos e biográficos do participante;
2. Destaque dos signos (palavras, expressões, estilos musicais) mais presentes durante a anamnese (histórico musical), presentes na cultura local e regional e na fala do participante
3. Análise dos significados e sentidos da melodia, letra e harmonia
4. Análise da performance e arranjo do participante
5. Interpretações: a partir dos dados coletados e da análise;
6. Inferências do produto sobre o processo presente e futuro do participante.

Assim, trataremos dos dados contextuais do participante, do destaque dos signos na análise dos significados e sentidos da melodia, letra e harmonia, da análise da performance e arranjo do participante, das interpretações a partir dos dados coletados da análise, como indicado nos itens 1, 3, 4, 5 da lista acima para análise da canção.

Resultados

O grupo pesquisado com o qual foi construída uma adaptação da letra era formado por mulheres residentes em uma casa-abrigo na cidade de Curitiba. Essas mulheres moravam nesse local, pois haviam sofrido violência doméstica.

Ao final do processo, nos últimos encontros, em uma experiência musical de audição (BRUSCIA, 2016), as participantes escolheram canções cuja temática era *casa*. Diante disso, o musicoterapeuta propôs que o grupo fizessem uma canção com essa temática. Sugeriu que poderia ser uma canção inédita, com melodia composta pelo grupo, ou uma nova letra para uma melodia já existente, utilizando assim a variação "transformações de canções" da experiência musical de composição (BRUSCIA, 2016, p.

130).

O grupo, prontamente, escolheu a canção "A casa", de Toquinho e Vinícius de Moraes. Eis abaixo a partitura:

Figura 2: partitura da canção "A Casa"

A Casa

Vinicius de Moraes Toquinho

♩ = 90

E ra uma ca sa mui to'en gra ça da não ti nha te to não ti nha

na da nin guém po di a'en trar ne la não por que na ca sa não ti nha

chão nin guém po di a su bir na re de por que na ca sa não ti'a pa re de nin guém po

di a fa zer pi pi por que pi ni co não ti nha'a li ma se ra fei ta com muito'es

me ro na rua dos bo bos nú me ro ze ro

Fonte: Os autores (2023)

A canção original é uma canção infantil. Vinícius de Moraes, em parceria com Toquinho, baseou-se na casa que seu amigo Carlos Páez Vilaró, artista plástico uruguaio, construiu no litoral de seu país, Punta Ballena, para ser seu ateliê. Moraes dedicou a canção às filhas de Vilaró, Agó e Beba (PITANGUEIRA, 2022; FERNANDES, 2019).

A casa demorou 30 anos para ficar pronta. Toda vez que Vinícius de Moraes o visitava, havia mais um cômodo na casa. A casa estava sempre inacabada. Ao ser

observada do lado de fora, tendo o mar como fundo, parecia que não tinha chão, pois se situava em um penhasco. Esse aspecto gerou o verso: “Ninguém podia pisar nela não, porque na casa não tinha chão”.

Os intervalos musicais da canção configuram o desenho da melodia semelhante a outras canções de ninar, como a que segue abaixo.

Figura 3: partitura de trecho da canção “Senhora Santana”, de Gonzaga Leal

Senhora Santana

Fonte: os autores.

Os graus conjuntos, intervalos de segunda, e disjuntos, intervalos de terça, quarta e sexta, bem como os acordes do campo harmônico do tom de C (Dó Maior)¹² e o acordes dominante secundário, C7, do tom de F (Fá Maior), caracterizam essa semelhança. As canções *A Casa*, *Senhora Santana* estão escritas em compasso $\frac{3}{4}$, que caracteriza a valsa dentre os vários ritmos ternários, ritmo conhecido pelo embalo que induz ao aconchego.

A canção *A Casa* foi estruturada em três partes: ABA¹³. A primeira parte A está entre os compassos 1 a 9; a segunda parte B, entre os compassos 9 a 17; e por fim, a parte A'', entre os compassos 17 a 21.

¹² As cifras terão seus nomes escritos por extenso apenas na primeira aparição no texto.

¹³ Esta parte foi denominada A'' para ser comparada com a parte A'' da composição do grupo apresentada mais adiante. Pela lógica, deveria ser A'. O quadro comparativo também será apresentado mais adiante (Nota dos autores).

O tema principal da canção apresentado entre o compasso 1 ao 5, na parte A, se repete no ritornelo, (compassos 5 a 9), o que garante a fixação da melodia, visto que a letra é diferente. Quando a melodia se torna periódica e fixa suas frequências no campo tonal, o tempo da expressão permanece como um presente digno de ser revisitado e reinterpretado (TATIT, 2002).

Esse movimento que apresenta o tema e conduz ao seu repouso na parte A também está presente na letra. O trecho "era uma casa muito engraçada" (compassos 1 a 3) apresenta a característica da casa (muito engraçada), e a explicação da característica: "não tinha teto, não tinha nada" (compassos 3 a 5).

O mesmo acontece no ritornelo: "ninguém podia entrar nela não, porque na casa não tinha chão". Na melodia ascendente dos compassos 1 a 3 e 5 a 7 (ritornelo) deixa a mensagem suspensa, termina no intervalo melódico de quinta justa (nota sol) e depois se torna descendente e termina na nota mi (compassos 5 e 9 no primeiro tempo). Todo esse movimento de ascendência e descendência melódica está no campo harmônico de C, acompanhando a apresentação e a explicação do conteúdo presente na letra.

Na sequência, da parte B (compassos 9 a 17), ocorrem apenas movimentos descendentes na melodia, acompanhados da letra que produz a mesma ação proposta na parte A: apresentação e explicação do conteúdo. A melodia (compasso 9, no segundo tempo) se inicia no tom de F na nota dó e se resolve no tom de C (compasso 13) na nota mi. O mesmo acontece entre os compassos 13, no segundo tempo, ao compasso 17, no primeiro tempo (ritornelo). O dominante secundário do tom de F, o acorde C7 (Dó maior com sétima) (compassos 9 e 13, no terceiro), introduz uma tensão anterior a modificação na direção da melodia que se inicia na nota dó mais aguda (no dó4 da escala geral) para resolver o trecho melódico, retornando ao tom de C após o surgimento do acorde da dominante desse tom, G7 (Sol maior com sétima) (compassos 12 e 16, no terceiro tempo).

Por fim, a canção finaliza (parte A'') da mesma forma que a canção original, ou seja, com uma frase adversativa (mas era feita com muito esmero), com a mesma melodia dos compassos iniciais (compassos 17 a 19) e termina no dó4 da escala geral com o movimento ascendente da melodia, apresentando a suposta localização física da

casa: "na rua dos bobos, número zero" (compassos 19 a 21), finalizando a canção com caráter triunfante.

Segue abaixo, o resultado da canção modificada pelo grupo:

Figura 4: partitura da canção "Era uma casa bem bagunçada"

Era uma casa bem bagunçada

Grupo de mulheres da casa-abrigo

$\text{♩} = 90$

E ru ma ca sa bem ba gun ça da mui tas cri an ças de sor de

na das mas e ra fei ta com mui to'a mor mui ta le gri a'e a colhe dor Nin guém

ti nha pri va ci da de mui tas mu lhe res de va rias i da des nin guém que

ri a'en trar ne la não mas se'a pe ga va com co ra ção ha vi a far pas que ma chu

ca vam na ca mi nha da que e las es ta vam e com seus fi lhos es ta vam'a

li bus can do'em pre go'a te con se guir Nin guém que ri a'en trar nes sa

re de pois tem ou vi do nes sas pa re des Nin guém po di a fazer pi pi por que'u ma

fi la ha vi a li ma se ra fei ta com mui to'es me ro na Ru a X X nu me ro Ze ro

Fonte: Os autores (2023)

A canção "Era uma casa bem bagunçada" foi estruturada em cinco partes: ABA'B'A". A primeira parte A está entre os compassos 1 a 9; a segunda parte B, entre os compassos 9 a 17; a terceira parte A', entre os compassos 17 a 25; a quarta parte B', entre os compassos 25 e 33; e por fim, a quinta parte, entre os compassos 33 a 37. Possui duas partes a mais em relação à canção original.

A letra dessa canção modificada será apresentada abaixo para facilitar a visualização do leitor:

Era uma casa bem bagunçada, muitas crianças desordenadas, mas era feita com muito amor, muita alegria e acolhedor. Ninguém tinha privacidade, muitas mulheres de várias idades, ninguém queria entrar nela não, mas se apegava com coração. Havia farpas que machucavam, na caminhada que elas estavam. E com seus filhos estavam ali, buscando emprego até conseguir. Ninguém queria entrar nessa rede, pois tem ouvido nessas paredes. Ninguém podia fazer pipi. Porque uma fila havia ali. Mas era feita com muito esmero, na rua ... número zero (SANTOS, 2019, p. 135).

Esta letra apresenta a mesma característica da canção original quanto a presença de apresentações e explicações em alguns trechos, no entanto, também apresenta maior frequência de frases adversativas:

1. Apresentações e explicações do conteúdo: "Era uma casa bem bagunçada, muitas crianças desordenadas [...] Ninguém tinha privacidade, muitas mulheres de várias idades, ninguém queria entrar nela não [...] Havia farpas que machucavam, na caminhada que elas estavam. E com seus filhos estavam ali, buscando emprego até conseguir. Ninguém queria entrar nessa rede, pois tem ouvido nessas paredes. Ninguém podia fazer pipi. Porque uma fila havia ali".
2. Frases adversativas: "mas era feita com muito amor, muita alegria e acolhedor [...], mas se apegava com coração. [...], Mas era feita com muito esmero [...]".

O desenho melódico ascendente e descendente presente nas partes A, A' e A'' possibilita a construção de frases que se complementam com apresentações e frases adversativas. Na parte B e B', o movimento descendente com apresentações dentro do

campo de F (ninguém tinha privacidade; ninguém queria entrar nessa rede; ninguém podia fazer pipi) é concluído com adversidades e explicações com frases no tom de C, (muitas mulheres de várias idades; pois tem ouvido nessas paredes; pois uma fila havia ali). Em todos os trechos, a melodia se resolve no centro tonal próprio de cada trecho, a saber, C e F, de forma idêntica a canção *A Casa*.

Abaixo, segue no quadro 1 comparativo entre as palavras utilizadas nas duas versões em que suas sílabas estão localizadas no primeiro tempo de cada compasso:

Quadro 1: Relação entre as letras da canção *A casa* e *Era uma casa bem bagunçada*

FRASES	A CASA	ERA UMA CASA BEM BAGUNÇADA
Ascendentes A	casa, engraçada, podia, não (ritornelo)	casa, bagunçada feita, amor (ritornelo)
Descendentes A	teto, nada, casa, chão (ritornelo)	crianças, desordenadas alegria, acolhedor (ritornelo)
Ascendentes B	podia, rede, podia, pipi (ritornelo)	tinha, privacidade queria, não (ritornelo)
Descendentes B	casa, parede, pinico, ali (ritornelo)	mulheres, idades apegava, coração (ritornelo)
Ascendentes A'		farpas, machucavam filhos, ali (ritornelo)
Descendentes A'		caminhada, estavam emprego, conseguir (ritornelo)
Ascendentes B'		queria, rede podia, pipi (ritornelo)
Descendentes B'		ouvido, paredes fila, ali
Ascendentes A''	feita, esmero, bobos, zero	feita, esmero, XXX, zero

Fonte: Os autores (2023)

Observa-se que a coluna da canção *A casa* apresenta apenas elementos físicos relativos à casa. Já na coluna da canção *Era uma casa bem bagunçada*, há elementos

físicos, referentes a emoções, referentes a pessoas, figurativos (ouvidos nas paredes).

Discussão

A escolha de canções com a temática *casa* pelo grupo, em um momento anterior à proposta do pesquisador de construir uma composição com esta temática, pode ser interpretada como a necessidade das participantes de terem suas casas, seus lares. O lar é um local de aconchego, de segurança, para si mesmas e suas famílias.

A maior presença de frases adversativas na composição em relação à canção original pode ser compreendida como tensões e ambiguidades na relação das participantes com a casa-abrigo. Mas, semelhantemente à canção original, a relação entre as frases melódicas e entre o conteúdo da letra da canção, presentes nas apresentações, explicações e adversidades, é de complementação.

E como estabelecer a relação entre significados e sentidos (VYGOTSKY, 2009) presente entre melodia e letra?

Se apenas o texto da canção *A Casa* é lido, provavelmente, para o leitor, se assemelha a uma história infantil. Se o texto é cantado, as entonações da fala são acentuadas e ganham proporções maiores, despertando outras emoções ou enfatizando as que já existem. Quando isso ocorre, muitos significados coletivos podem ser despertados na memória por meio da vivência guardada nos sentidos pessoais.

A repetição de trechos com letra diferente, como nos ritornelos das canções *A Casa* e *Era uma casa bem bagunçada*, são locais nos quais ocorrem reincidências de motivos melódicos, intervalos, movimentos ascendentes e descendentes "de modo a garantir ao ouvinte uma memória daquilo que já souu e uma antevisão (ou "anteaudição") daquilo que está por soar" (TATIT, 1987, p. 7). A esse processo, Tatit (1987) chama de *significação melódica*.

A partir da compreensão deste conceito e dos conceitos de significados e sentidos de Vygotsky (2009), é possível que, se a mesma canção é cantada apenas com a melodia por meio da voz ou por meio de um instrumento, para quem conhece a

canção, emoções relativas à letra podem ser despertadas mesmo que a mesma não esteja presente, pois as entonações da linguagem e seu conteúdo estão ocultos.

A canção do grupo, *Era uma casa bem bagunçada*, por se tratar de uma canção com melodia conhecida e letra alterada, quando inicia, já remete o ouvinte à ideia de que uma casa será descrita em suas características, como a canção original. As características da casa estão associadas às características pessoais das residentes, e esse perfil da canção coloca o ouvinte na expectativa de que a descrição do conteúdo seguirá esse enredo do início ao fim. E mesmo que essas características possam indicar maior tensão emocional, as participantes cantaram a canção no final do processo de forma tranquila e suave, remetendo à atmosfera da canção original. O arranjo foi estruturado apenas com vozes e violão, com início direto na melodia da canção e finalizada ao final da letra.

As características expressas pelas residentes são os novos sentidos atribuídos na nova letra e associados à melodia. A melodia que remete ao aconchego, na qual as poucas tensões existentes na melodia e na harmonia (mudança de tom de C para F com o acorde dominante secundário de C7) são imediatamente resolvidas, coloca as tensões das residentes ao lado de seus sentimentos pela casa-abrigo (mas se apegavam com coração; muita alegria e acolhedor). Sobre acordes, Tatit (2002) afirma que "[...] os acordes servem para desengatar e engatar os significados de cada momento, é quando a harmonia colabora para a expressão fórica (euforia ou disforia) de cada contorno" (p. 10).

Por ter essa característica de acolhimento, é muito popular a ideia de que a canção *A casa* faz referência ao útero materno, a primeira morada do ser humano. Isso é um significado compartilhado pela coletividade (VYGOTSKY, 2009). Mas há também outra ideia associada às casas de moradores de rua, construídas ao relento, o que sinaliza para a presença de significado relativo ao abandono (PITANGUEIRA, 2022).

Como a canção *A casa* já faz parte do repertório das canções infantis brasileiras, apreciada por pessoas de várias idades, os significados e sentidos despertados nos ouvintes podem ser os mais diversos. E devido a isso, canções como essa podem ser muito profícuas no desenvolvimento de processos musicoterapêuticos, pois mobilizam processos criativos e expressão.

Quadro 1: Relação entre as letras da canção *A casa* e *Era uma casa bem bagunçada*

FRASES	A CASA	ERA UMA CASA BEM BAGUNÇADA
Ascendentes A	casa, engraçada, podia, não (ritornelo)	casa, bagunçada feita, amor (ritornelo)
Descendentes A	teto, nada, casa, chão (ritornelo)	crianças, desordenadas alegria, acolhedor (ritornelo)
Ascendentes B	podia, rede, podia, pipi (ritornelo)	tinha, privacidade queria, não (ritornelo)
Descendentes B	casa, parede, pinico, ali (ritornelo)	mulheres, idades apegava, coração (ritornelo)
Ascendentes A'		farpas, machucavam filhos, ali (ritornelo)
Descendentes A'		caminhada, estavam emprego, conseguir (ritornelo)
Ascendentes B'		queria, rede podia, pipi (ritornelo)
Descendentes B'		ouvido, paredes fila, ali
Ascendentes A''	feita, esmero, bobos, zero	feita, esmero, XXX, zero

Fonte: Os autores (2023)

Considerações finais

Os conceitos trabalhados neste estudo, entonação coloquial do discurso, simbolização melódica, associados com os conceitos de significado e sentido de Vygotsky, mostram a correspondência que pode existir entre letra, melodia e harmonia em uma canção. Sendo assim, entendemos que é fundamental para o profissional

musicoterapeuta se ater ao movimento de todos esses elementos em conjuntos quando uma canção é composta, ouvida ou recriada durante um processo musicoterapêutico.

Dentre os objetivos que a Musicoterapia busca alcançar por meio de sessões individuais ou em grupo, estão alguns benefícios como o aumento da habilidade de perceber globalmente as situações musicais, o resgate da memória pessoal e musical, a melhoria na capacidade de lidar com tensões, a compreensão da conexão entre o som e a vida pessoal/grupal, a ampliação da valorização do espaço físico e do ambiente. O grupo pesquisado, ao final do processo, apresentou a canção em uma confraternização para um membro da coordenação da casa-abrigo. Todo o processo de adaptação da letra até este momento final possibilitou a realização desses benefícios.

Entendemos que a análise proposta pode contribuir para que os objetivos musicoterapêuticos sejam alcançados de forma significativa por possibilitar a apropriação do musicoterapeuta do momento emocional e musical do grupo, bem como a apropriação dos significados coletivos que se encontram nos mais diversos estilos musicais das canções. Essa apropriação pode contribuir com a criação de novos olhares e outras ferramentas necessárias para a construção de novos sentidos com seus participantes.

Referências

BAKER, F.; WIGRAM, T. **Song writing: methods, techniques and clinical applications for Music Therapy clinicians, educators and students**. London: Jessica Kingsley Publishers, 2005.

BARCELLOS, L. R. M. **Quaternos de Musicoterapia e Coda**. Dallas: Barcelona Publishers, 2016.

BOUSSEUR, J.-Y. **Do som ao sinal: história da notação musical**. Tradução de Marco Aurélio Koentopp. 22. ed. Curitiba: Editora UFPR, 2014.

BRITO, M. **A Canção Desencadeante**. *Revista Brasileira de Musicoterapia*, Rio de Janeiro, v. 5, p. 94-97, 2001.

BRUSCIA, K. **Definindo Musicoterapia**. Tradução: Marcus Leopoldino. 3a ed. Dallas: Barcelona Publishers, 2016.

CANDIDO, L. E.; PEDROSA, F. G. **A Canção em Musicoterapia: apontamentos sobre seus aspectos e usos**. Curitiba: 2018. Disponível em: <<https://amtpr.com.br/wp-content/uploads/2021/03/2018-11.-A-Cancao-em-Musicoterapia-apontamentos-sobre-seus-aspectos-e-usos..pdf>>. Acesso em: 27 ago. 2023.

CIRIGLIANO, M. M. S. A Canção Âncora: descrevendo e ilustrando a contratransferência em Musicoterapia. **Revista Brasileira de Musicoterapia**, Rio de Janeiro, v. 7, p. 38-42, 2004.

DIETRICH, P. **Semiótica do Discurso Musical: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque**. Tese - São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

DREHER, S. C. A canção: um canal de expressão de conteúdos simbólicos e arquetípicos. **Brazilian Journal of Music Therapy**, [S. l.], n. 8, 2006. Disponível em: <https://musicoterapia.revistademusicoterapia.mus.br/index.php/rbmt/article/view/311>. Acesso em: 28 ago. 2023.

FERNANDES, C. **Descubra o significado da música A Casa, de Vinícius de Moraes**. 2019. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/blog/a-casa-vinicius-de-moraes>. Acesso em: 27 set. 2022.

GRECA, R. **A canção para crianças: uma contribuição ao reencantamento da infância**. Gramofone. Curitiba. 2011.

LANGER, S. **Sentimento e Forma**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

MACHADO, R. **Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro**. 2012. 192f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MILLECCO FILHO, L. A.; BRANDÃO, M. R. E.; MILLECCO, R. P. **É preciso cantar: Musicoterapia, Cantos e Canções**. Rio de Janeiro: Enelivros, 2001.

PITANGUEIRA, A. A Casa, de Vinicius de Moraes: conheça a história do clássico infantil. **Versos e Prosas: tudo sobre música**. 2022. Disponível em: <https://versoseprosas.com.br/historia-da-musica/a-casa-de-vinicius-de-moraes-conheca-a-historia-do-classico-infantil/>. Acesso em: 21 de agosto de 2023.

RUUD, E. Soundtracks of our life. In: BAKER, Felicity; WIGRAM, Tony (Ed.). **Songwriting: Methods, Techniques and Clinical Applications for Music Therapy Clinicians, Educators and Students**. London: Jessica Kingsley Publishers, 2005. p. 9-10.

SAMPAIO, R. T. O Protocolo de Análise Semiótica Musicoterapêutica de Canções e seu uso como instrumento de Avaliação Musicoterapêutica. **Revista Música Hodie**, v. 18, n. 2, p. 307–326, 7 dez. 2018.

SILVA, K. **Contribuições do arranjo para a construção de sentido na canção brasileira: análise de três canções de Milton Nascimento**. 2011. 136 f. Dissertação (Mestrado) –

Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

TATIT, L. **A canção: eficácia e encanto**. 2ª ed. São Paulo: Atual, 1987.

TATIT, L. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. Edusp, 2002.

TOASSA, G. Um estudo sobre o conceito de sentido e a análise semântica da consciência em L. S. Vigotski. **Cadernos CEDES**, v. 40, n. 111, p. 176–184, ago. 2020.

VYGOTSKY, L. S. **A Construção do Pensamento e da Linguagem**. 2a ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

VYGOTSKI, L. S. **Obras Escogidas III. Problemas del desarrollo de la psique**. Tradução Lydia Kuper. Madrid: Machado Nuevo Aprendizaje, 2012.