

REVISTA DO NÚCLEO DE ESTUDOS E PESQUISAS INTERDISCIPLINARES EM MUSICOTERAPIA

inCantare

Volume 6 N. 2 - Jul. / Dez. 2015 - ISSN 2317-417X

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ

FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ



FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ



UNESPAR
Universidade Estadual do Paraná



PARANÁ
GOVERNO DO ESTADO



Governo do Estado do Paraná
Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior

InCantare

Universidade Estadual do Paraná / State University of Parana

Reitor / Rector: **Prof. Ms. Antonio Carlos Aleixo**

Vice-Reitor / Vice-Rector: **Prof. Ms. Antonio R. Varela Neto**

Faculdade de Artes do Paraná / Arts College of Parana

Diretora / Dean: **Profª Ms. Pierângela Nota Simões**

Vice-Diretor / Vice-Dean: **Ms. Marcelo Bourscheid**

Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação / Research and Graduate Program

Coordenador / Coordinator: **Prof. Dr. Marcos Henrique Camargo**

Editores-chefe dos Periódicos / Editor-in-chief: **Profª Drª Noemi Nascimento Ansay**

Editoras / Editor

Profª Gislaïne Cristina Vagetti - Universidade Estadual do Paraná

Profª Mariana Lacerda Arruda - Universidade Estadual do Paraná

Técnicos / Technicians

Capa e Projeto Gráfico / Cover and Graphic Design: **Wanderson Barbieri Mosco**

Bibliotecária / Librarian: **Mary Tomoko Inoue**

Conselho Editorial / Editorial Board

Drª Bernadete F. Grilo Machado
Universidade Estadual do Paraná

Drª Marly Chagas Oliveira Pinto
Conservatório Brasileiro de Música do RJ

Drª Rosemyriam R. S. Cunha
Universidade Estadual do Paraná

Drª Noemi Nascimento Ansay
Universidade Estadual do Paraná

Drª Beatriz Ilari
University of Southern California

Dr. Carlos Mosquera
Universidade Estadual do Paraná

Dra. Debbie Carrol
Université du Québec à Montreal

Dra. Lia Rejane Mendes Barcellos
Conservatório Brasileiro de Música do RJ

Dra. Luciana Barone
Universidade Estadual do Paraná

Dr. André Acastro Egg
Universidade Estadual do Paraná

Msc. Lydio Roberto Silva
UniBrasil Centro Universitário

Drª Claudia Zanini
Univeridade Federal de Goiânia

Drª Cybelle Maria Veiga Loureiro
Universidade Federal de Minas Gerais

Drª Mayumi Denise Senoi Ilari
Universidade de São Paulo

Drª Cléo Monteiro França Correia
Universidade Federal de São Paulo

Dr. Gastão Octavio Franco da Luz
Universidade Federal do Paraná

Dra. Leomara Craveiro de Sá
Universidade Federal de Goiás

Dra. Sandi Curtis
Concordia University

OBJETIVOS E POLÍTICA EDITORIAL

A InCantare é uma revista interdisciplinar que enfatiza a veiculação de artigos que tratam de articulações entre arte, saúde e educação. O periódico é uma publicação do Campus de Curitiba II da Faculdade de Artes do Paraná – FAP/UNESPAR, com periodicidade semestral. A revista foi criada no ano de 2010, intitulada NEPIM (ISSN 2237-3365) e no ano de 2012 foi renomeada para inCantare. Mantida pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares em Musicoterapia – NEPIM, a revista tem por objetivo publicar e divulgar artigos originais e inéditos de autores filiados a grupos de pesquisa, que tragam contribuições para o campo da Musicoterapia, da Música, da Educação, da Saúde e de áreas afins, fomentando assim o intercâmbio entre pesquisadores de diversas instituições universitárias do país. Atualmente, a revista encontra-se indexada nas bases Periódicos (CAPES), Sumários (nacional), Latindex (latino americano), e Copernicus (internacional). A Revista InCantare está disponível na versão on-line, ISSN 2317-417X. As contribuições enviadas pelos autores serão submetidas ao processo de revisão cega por pares de no mínimo dois relatores especialistas ad-hoc mais a revisão dos editores.

NORMAS EDITORIAIS

A Revista InCantare recebe artigos para dois volumes ao ano e a submissão é feita exclusivamente através de cadastro do autor no portal de periódicos da UNESPAR. A publicação tem por objetivo divulgar artigos nas áreas de Musicoterapia, Música, Educação, Saúde e afins, nas suas mais variadas formas de análise disciplinar, incentivando assim o intercâmbio de conhecimento entre pesquisadores de diversas instituições de ensino, sejam elas brasileiras ou estrangeiras.

Processo de Submissão e Avaliação: os trabalhos deverão ser enviados aos Editores, via Sistema Eletrônico de Editoração de Revistas (SEER), que os encaminhará, sem identificação, aos avaliadores do Conselho Editorial. O nome dos autores e avaliadores será mantido em sigilo. As contribuições enviadas pelos autores serão submetidas ao processo de revisão cega por pares de no mínimo dois avaliadores mais a revisão dos editores. No caso de discrepância avaliativa será enviado a um terceiro parecerista. Os pareceres serão enviados aos autores para a ciência do resultado do processo e, quando for o caso, para que faça as modificações solicitadas e reapresente o trabalho. As submissões serão feitas online: <<http://goo.gl/TjaXOH>>

1. Serão aceitos manuscritos originais para serem submetidos à aprovação de avaliadores que sejam especialistas reconhecidos nos temas tratados. Os trabalhos serão enviados para avaliação sem a identificação de autoria.
2. Serão aceitos para a submissão textos em língua portuguesa, espanhola e inglesa.
3. A redação se reserva o direito de introduzir alterações nos originais, visando a manter a homogeneidade e a qualidade da publicação, respeitando, porém, o estilo e as opiniões dos autores. As provas tipográficas não serão enviadas aos autores.
4. Os artigos publicados na Revista InCantare podem ser impressos, total ou parcialmente, desde que seja obtida autorização expressa da direção da revista e do respectivo autor, e seja consignada a fonte de publicação original.
5. É vedada a reprodução dos trabalhos em outras publicações ou sua tradução para outros idiomas sem a autorização da Comissão Editorial.
6. As opiniões emitidas pelos autores dos artigos são de sua exclusiva responsabilidade.
7. A revista aceita colaborações de diversos formatos:
 - **Artigos:** compreende textos que contenham relatos completos de estudos ou pesquisas concluídas, matéria de caráter opinativo, revisões da literatura e colaborações assemelhadas.

- **Resenhas:** compreende análises críticas de livros e de periódicos recentemente publicados, como também de dissertações e teses.
- **Memorial artístico-reflexivo:** compreende um memorial de performance onde constam informações sobre o conceito da obra e uma descrição detalhada do trabalho de produção artística.
- **Tradução:** compreende a tradução de textos de estudos artísticos em língua estrangeira moderna para seu correlato em língua vernácula brasileira.
- **Entrevista:** compreende o relato de profissionais, artistas ou pesquisadores que tenham sido interrogados sobre um objeto de estudo específico.

SUBMISSÃO DOS TRABALHOS

1. Para a submissão, os artigos podem ser organizados em dois diferentes formatos: “DOC” ou “DOCX”, sem informação de autoria/co-autoria. O nome completo dos autores, bem como a biografia resumida (com no máximo 100 palavras) em língua vernácula e traduzido para o mesmo idioma do resumo em língua estrangeira, devem obrigatoriamente ser incluídos nos respectivos campos da submissão do artigo no sistema da Periódicos da UNESPAR. Na biografia, indicar a afiliação institucional, o nome do grupo de pesquisa, o endereço eletrônico, informações de interesse e que digam respeito à pesquisa e o link de acesso ao Currículo Lattes do(s) autor(es).
2. Os artigos deverão ser digitados em fonte Arial, tamanho 12 e espaçamento de 1,5 entre as linhas. Com no mínimo 12 e no máximo 22 páginas. A estrutura dos trabalhos e as regras de citação deverão estar em conformidade com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT). Exemplos disponíveis na página da UFPR: <<http://www.portal.ufpr.br/normalizacao.html>>
3. Utilizar formato de folha A4 com margens de 3 cm e texto justificado.

FORMATAÇÃO

A organização interna dos trabalhos deve ser padronizada na seguinte ordem:

Título: Centralizado no topo da primeira página, em negrito;

Resumo: Deve conter entre 150 e 250 palavras e palavras chave (de 3 até 5 termos), escritos no idioma do artigo;

Resumo em língua estrangeira (Inglês ou Espanhol): Deve conter entre 150 e 250 palavras e palavras chave (de 3 até 5 termos); corpo do texto dos Resumos deve estar em fonte Arial, tamanho 12, com recuo de parágrafo de 3 cm;

Notas de rodapé: as notas devem ser reduzidas ao mínimo e redigidas em corpo 10, com a numeração acompanhando a ordem de aparecimento.

Citações dentro do texto: nas citações de até três linhas feitas dentro do texto, o autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, em maiúsculas, separado por vírgula da data da publicação. A especificação da(s) página(s) deverá seguir a data, separada por vírgula e precedida de “p.” (SILVA, 2000, p. 100). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data, entre parênteses: “como Silva (2000, p. 100) assinala...”. As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (SILVA, 2000a, p. 25). Quando a obra tiver dois ou três autores, todos poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000, p. 17); quando houver mais de 3 autores, indica-se o primeiro seguido de et al. (SILVA et al., 2000, p. 155). As citações com mais de cinco linhas devem ser destacadas, ou seja, apresentadas em bloco, em tamanho 10, espaço simples e com recuo de parágrafo de 4 cm.

Referências: as referências devem conter o mínimo de informação para que o material utilizado como embasamento da pesquisa seja identificado por quem ler o artigo no site da UNESPAR. As informações a serem incluídas em cada referência variam de acordo com o tipo de mídia no qual o material foi consultado. As referências deverão ser organizadas no final do texto, em ordem alfabética, de acordo com as normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

Ilustrações: as imagens devem ser enviadas em formato JPEG diagramadas no arquivo do texto e enviadas em arquivos separados, no momento da submissão no sistema de Periódicos da UNESPAR no campo documentos complementares. Cada arquivo de imagem deve ter pelo menos 100 dpi.

Para maiores detalhes e/ou sanar dúvidas quanto às normas para apresentação de documentos científicos a serem enviados para possível publicação na revista, o seguinte manual, cujo teor guia esta publicação, deve ser consultado:

AMADEU, Maria Simone Utida dos Santos. **Manual de normalização de documentos científicos de acordo com as normas da ABNT**. Curitiba: Ed. UFPR, 2015.

Página eletrônica onde é possível encontrar mais exemplos: <<http://goo.gl/pl7mMc>>.

Obs.: É de caráter obrigatório, para artigos resultantes de pesquisas que tenham sido aprovadas por Comitê de Ética em Pesquisa, que esta informação seja indicada em nota de rodapé ou no texto.

InCantare Interdisciplinary Journal - ISSN 2317-417X

Interdisciplinary Journal from the Study and Research Group on Music Therapy-NEPIM

P R E S E N T A T I O N F O R M A T

InCantare is a semiannual publication of the Interdisciplinary Nucleus of Study and Research in Music Therapy of the Paraná State College of Fine Arts. Created within an interdisciplinary character in 2010, the journal is dedicated to publishing original and unpublished papers from authors associated to research groups, which contribute to Music Therapy, Music, Education, Health, and related fields. The journal is certified by scientific basis like Sumários (Brazilian), Latindex (Latin American), and Copernicus (International). Contributions to the Journal will be submitted to a double blind review process conducted by the minimum of the two members of the Journal's Editorial Board plus the Journal's editors. All reviews will be sent to the author(s). When classified as "subjected to revision" the author(s) will be asked to make the requested corrections in the text before sending it back to the second assessment, which will be done by the previous editors. There will be no identification of author(s) and reviewers during the review process. The reviewers should send their reports to the author(s) in three or four weeks. In general, the assessment process takes two or three months. Full papers should be submitted online, through the following website: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/incantare>>

A R T I C L E S U B M I S S I O N

1. For the submission, articles should be organized in a 'DOC' format, with no authors' identification. The authors' mini-curriculum (with the maximum of 100 words) should be presented as part of the online submission. Author(s) should add to the mini-curriculum the institutional affiliation of each author, research group's title, email address, brief information to the research interest, and web link to the author's online curriculum page.

2. Papers should be typed in: Font type Arial, Font size 12; spacing between lines should be 1, 5.
3. The structure of the paper as well as the citation rules should comply with the norms of the Brazilian Association for Technical Standards (ABNT).
4. The A4 paper format should be used numbered top right, margins should be 3.0 cm on each side, and the text should be justified.
5. Title and subtitle (if any) should be in bold capital letters and centralized at the top; two single spaces below the complete author(s) name(s) to the right of the sheet with the numbers to the footnote.
6. Abstract, title and keywords must be provided in both Portuguese and English (about 150-200 words long, simple spaced, three to four keywords).
7. Papers must be limited from the minimum of 12 to the maximum of 22 pages.
8. References should be organized alphabetically by the surname of the first author, at the end of the text, according to specifications of ABNT- Brazilian Association of Technical Standards.
9. Footnotes, if any, should be at the bottom of the sheet in font size 11 with the numbers following the order of appearance.
10. Literal citations of more than three lines should be presented in font size 11, in a paragraph detached from the text, according to the current ABNT version.
11. In-text citations should be presented according to ABNT: author's name and date in parenthesis, number of the pages must be indicated only in direct citations.
12. In accordance with Resolution 196/96, research involving human subjects must present the Brazilian Platform registration number.
13. Graphics, tables, music scores and illustrations will be published in black and white.
14. Authors are responsible for the content of their contributions, the accuracy of their citations and references.

The Interdisciplinary Journal from the Study and Research Group on Music Therapy accepts articles written in English and Portuguese within the following categories:

- theoretical articles (descriptions and evaluations based upon current theories and literature);
- research report (presentation of methodology, data and analysis process of finished research);
- case reports (a theoretical descriptions and analysis of a punctual situation);
- descriptive memorial (report or description in first person of a case or process based upon a theoretical perspective);
- summary (critical summary of books or works from the current literature);
- succinct description of theses and dissertations.



inCantare

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ - CAMPUS DE CURITIBA II
DIVISÃO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
NÚCLEO DE ESTUDOS E PESQUISAS INTERDISCIPLINARES EM
MUSICOTERAPIA**

Revista InCantare é uma publicação semestral

ISSN 2317-417X

© 2015 Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR – Campus de Curitiba II -
Faculdade de Artes do Paraná – FAP

Licenciada sob uma licença creative commons



TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – É proibida a reprodução, salvo de pequenos trechos, mencionando-se a fonte, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos de autor (Lei n. 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Disponível nos seguintes endereços eletrônicos:

<http://www.fap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=179>

<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/incantare>

InCantare - Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares em Musicoterapia / UNESPAR - Campus de Curitiba II - FAP; Mariana Lacerda Arruda; Gislaine Cristina Vagetti (editoras). – v. 6 n. 2 (jul./dez., 2015). – Curitiba: FAP, 2015. 186 p. : il. color.

Semestral

ISSN 2317-417X

Disponível: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/incantare>

1. Musicoterapia – Periódicos. 2. Música – periódicos. I. UNESPAR – Campus de Curitiba II. II. - Faculdade de Artes do Paraná. III. Arruda, Mariana Lacerda. - IV. Vagetti, Gislaine Cristina.

CDD 615.837

Indexadores:



Universidade Estadual do Paraná

Campus de Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná

Divisão de Pesquisas e Pós-Graduação

Rua dos Funcionários, 1357, Cabral

80.035-050 Curitiba – Paraná – Brasil

Telefone: +55 41 3250-7339

revistadeartes.fap@unespar.edu.br

<http://www.fap.pr.gov.br>

SUMÁRIO

	Editorial	15
Clotilde Espíndola Leinig: uma formadora de musicoterapeutas		18
	<i>Rosemeire Odahara Graça</i>	
Musicoterapia Crioula: estudo dos elementos característicos da brincadeira de roda de Tambor de Crioula em práticas musicoterápicas		30
	<i>Ângelo Teixeira Passos; Sidinalva Wawzyniak</i>	
Desenvolvimento de aplicativos e jogos de música para utilização no campo da musicoterapia		73
	<i>Henrique Bergamo</i>	
Musicoterapia: um caminho para estabelecer vínculos e relações musicais com crianças autistas		97
	<i>Marcos Eikiti Sakuragi; Rosemyriam Cunha</i>	
Panorama nacional das publicações de musicoterapia do Transtorno do Espectro Autista (TEA) - de 2005 a 2015		122
	<i>Josane Moreira Gonçalves de Araújo; Noemi Nascimento Ansay</i>	
Ressonâncias do trabalho musicoterapêutico em grupo no contexto da saúde mental: mergulhando no universo da loucura		149
	<i>Luciana Lançarim da Silva; Sheila Maria O. Beggiato Volpi</i>	
Musicoterapia e epilepsia de difícil controle		172
	<i>Luis Eduardo Candido; Clara Márcia Piazzetta</i>	

CONTENTS

- Editorial* 15
- Clotilde Espíndola Leinig: a music therapist tutor** 18
Rosemeire Odahara Graça
- Creole Music Therapy: study of characteristic elements in ring-around-the-rosie childhood play using Creole's drums within music therapy practices** 30
Ângelo Teixeira Passos; Sidinalva Wawzyniak
- Application and music games development for usage in the field of music therapy** 73
Henrique Bergamo
- Music Therapy: a way to establish links and musical relationships with autistic children** 97
Marcos Eikiti Sakuragi; Rosemyriam Cunha
- Broad overview on brazilian publications regarding Music Therapy for Autistic Spectrum Disorder (ASD) - from 2005 through 2015** 122
Josane Moreira Gonçalves de Araújo; Noemi Nascimento Ansay
- Resonances of group music therapy on mental health context: diving deep into the universe of madness** 149
Luciana Lançarín da Silva; Sheila Maria O. Beggiato Volpi
- Music therapy and refractory epilepsy** 172
Luciana Lançarín da Silva; Sheila Maria O. Beggiato Volpi

EDITORIAL

Apresentamos à vocês, leitores, mais uma edição da revista InCantere. Trata-se de um volume comemorativo que publica um artigo a respeito da vida de Clotilde Espínola Leinig, e trabalhos de conclusão de curso realizados por alunos orientados por professores do curso de Musicoterapia da Universidade Estadual do Paraná. É a edição de número 2 do volume 6 do periódico que vem para prestar homenagem aos 100 anos da Faculdade de Artes do Paraná e 40 anos de formatura da 1º turma de Musicoterapia. O material aqui apresentado tem como finalidade divulgar estudos sobre a musicoterapia, mostrando que a mesma vem sendo utilizada de inúmeras formas e para diversos fins, ajudando no tratamento de problemas tanto de ordem física quanto emocional ou mental, tornando um meio para atingir o homem em sua essência.

O primeiro artigo da revista intitulado “Clotilde Espínola Leinig: uma formadora de musicoterapeutas”, escrito por Rosemeire Odahara Graça, é uma breve descrição da vida de Clotilde Espínola Leinig e de suas ações em favor da abertura de cursos para preparação de musicoterapeutas em Curitiba. Este texto de caráter histórico-biográfico, escrito com base em fontes bibliográficas, visa colaborar com o preenchimento deste hiato geracional dando a conhecer as ações públicas desta professora de música, particularmente aquelas pró-musicoterapia.

No estudo intitulado “Musicoterapia crioula: estudo dos elementos característicos da brincadeira de roda de tambor de crioula em práticas musicoterápicas”, dos autores Ângelo Teixeira Passos e Sidinalva Wawzyniak, foi estabelecido um procedimento metodológico com suporte no método etnográfico. A sistematização da observação foi realizada a partir de diário de campo e entrevistas estruturadas a partir da temática de estudo, possibilitando a articulação entre os elementos constitutivo do tambor de crioula que se relacionavam com a prática musicoterápica.

O artigo “Desenvolvimento de aplicativos e jogos de música para utilização no campo da musicoterapia” do autor Henrique Bergamo apresenta os caminhos do processo de desenvolvimento de aplicativos em ambiente web para a musicoterapia. Colocam que o uso do computador e de tecnologias digitais tem ainda um espaço bastante reduzido no meio musicoterapêutico.

No trabalho “Musicoterapia: um caminho para estabelecer vínculos e relações musicais com crianças autistas” os autores Marcos Eikiti Sakuragi e Rosemyriam Cunha descrevem e analisam as manifestações que ocorreram no decorrer de atividades musicoterapêuticas com um grupo de crianças com autismo. Os resultados mostraram que as intervenções possibilitaram a criação de vínculos afetivos e que as manifestações musicais, verbais e socioafetivas dos participantes foram favoráveis para o desenvolvimento de interações comunicativas.

No artigo “Panorama nacional das publicações de musicoterapia a respeito do transtorno do espectro autista (TEA) - 2005 à 2015” as autoras Josane Moreira Gonçalves de Araújo e Noemi Nascimento Ansay, realizaram uma pesquisa bibliográfica sobre a temática musicoterapia e transtorno do espectro autista (TEA). Os artigos evidenciaram as diversas formas de aplicabilidade musicoterapêutica com essa clientela, mostrando que a improvisação musical, no atendimento a crianças com tea tem se caracterizado como uma forma de intervenção fundamental no processo musicoterapêutico.

No trabalho “Ressonâncias do trabalho musicoterapêutico em uma residência terapêutica: mergulhando no universo da loucura” as autoras Luciana Lançarin da Silva e Sheila Maria Beggiato Volpi propõem uma discussão por meio da análise dos atendimentos relatados em diários de campo e relatórios sobre as ressonâncias do trabalho musicoterapêutico na qualidade do convívio social de moradores de uma Residência Terapêutica, trazendo assim uma visão diferenciada, objetiva e inovadora, no sentido de refletir sobre os aspectos sociais advindos do trabalho realizado e apresentando resultados de uma prática musicoterapêutica com esta população pouco descrita.

No estudo “Musicoterapia como tratamento de epilepsia de difícil controle, uma revisão sistemática” os autores Luís Eduardo Candido e Clara Márcia Freitas Piazzeta apresentam os resultados de uma revisão sistemática sobre Epilepsia de difícil controle e a Musicoterapia como colaborativa no tratamento, revelando que o tipo de experiência musical predominante é a receptiva; os resultados apresentados são unânimes quanto à necessidade de mais pesquisas no contexto da musicoterapia quanto à ação anticonvulsivante da música e sua eficácia para estimular o sistema dopaminérgico.

Assim como eu, espero que todos que percorrerem pelas páginas dessa revista capte a essência da musicoterapia como uma importante ferramenta para a criação de vínculos afetivos nos mais diferentes ambientes e que tirem o melhor proveito desses estudos.

Gislaine Cristina Vagetti

Mariana Lacerda Arruda

Clotilde Espínola Leinig: uma formadora de musicoterapeutas

Rosemeire Odahara Graça¹

RESUMO - Este artigo é uma breve descrição da vida de Clotilde Espínola Leinig (1914-2009) e de suas ações em favor da abertura de cursos para preparação de musicoterapeutas em Curitiba. Personalidade importante para a história da profissão na capital do Paraná, Clotilde, entretanto, tem apenas residido na memória daqueles que com ela conviveram, sendo desconhecida pelos novos profissionais. Este texto de caráter histórico-biográfico, escrito com base em fontes bibliográficas, visa colaborar com o preenchimento deste hiato geracional dando a conhecer as ações públicas desta professora de música, particularmente aquelas pró-musicoterapia.

Palavras-chave - Clotilde Espínola Leinig (1914-2009). Musicoterapia - Paraná. Musicoterapia - História.

¹ Doutora em Educação pelo Instituto de Educação da Universidade de Londres. Professora de História das Artes e membro do Colegiado do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança do Campus de Curitiba II da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Integrante da Linha de Pesquisa Artes, História e Patrimônio do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Artes (GIPA). Contato: <rosemeireodahara@hotmail.com>

Clotilde Espínola Leinig: a music therapist tutor

Rosemeire Odahara Graça

ABSTRACT - *This paper is a brief biographical recount of Clotilde Espínola Leinig's life (1914-2009) and a description of her actions in favour of creation of courses for preparation of music therapists in Southern Brazil. Despite being an important personality in the history of this profession in the state of Paraná, Clotilde, however, only reside in the memory of those who lived with her, being unknown to the new professionals. This paper, written as a historical-biographical text based on bibliographical sources, aims to fulfil this generational gap presenting the public actions of this music teacher, mainly those in favour of music therapy.*

Keywords - Clotilde Espínola Leinig (1914-2009). Music therapy - Paraná (state of Brazil). Music therapy - History.

Introdução

Este artigo foi preparado especialmente para esta edição comemorativa da InCantare e visa apresentar aspectos da vida de Clotilde Espínola Leinig (1914-2009), com o intuito de a apresentar às novas gerações e de colaborar com a escrita da história da Musicoterapia em Curitiba e no Paraná.

Clotilde Leinig foi uma professora de música que trabalhou em prol da oferta de cursos que visavam a formação de musicoterapeutas em Curitiba. Sua trajetória profissional se deu em vínculo direto com o percurso histórico das instituições que geraram o *Campus* de Curitiba II da Universidade Estadual do Paraná (Unespar)² - instituição que hoje oferta um dos mais respeitados cursos de graduação em Musicoterapia do Brasil -, e devido a esta aproximação os fatos de sua vida são neste texto apresentados em diálogo com os desta instituição.

Tomando por base pesquisas realizadas sobre a vida de Clotilde Leinig (GRAÇA, 2011; SEVERINO e SANTOS, 2013), notícias publicadas em jornais de circulação local (principalmente no jornal “Diário do Paraná”), estudos realizados sobre as instituições que deram origem ao *Campus* de Curitiba II (GRAÇA, 2013; SANTOS, 2012) e documentos integrantes do acervo histórico do *Campus*, este artigo foi elaborado seguindo a ordem cronológica dos fatos e com a apresentação de fotografias visando facilitar e enriquecer a compreensão dos acontecimentos.

De aluna de música à diretora de faculdade

Clotilde Espínola, filha de Augusto Cesar Espínola Júnior (1884-?) e Izolina Sprenger Vianna Espínola (1882-?), nasceu em Curitiba em 24 de outubro de 1913. Seu interesse por música cedo a levou a buscar uma formação como instrumentista. Entre 1929 e 1933 Clotilde estudou violino no Instituto de Música do Paraná³ e piano na Academia de Música do Paraná, instituições das quais obteve o título de graduada nestes instrumentos em 1933 (FIGURAS 01 e 02).

2 As instituições das quais se origina o Campus de Curitiba II da Unespar são: o Conservatório de Música do Paraná (1916-1932), a Academia de Música do Paraná (1931-1966), o Conservatório Estadual de Canto Orfeônico do Paraná (1956-1966), a Faculdade de Educação Musical (1966-1991) e a Faculdade de Artes do Paraná (1991-2013).

3 Provavelmente Clotilde estudou no Instituto de Música do Paraná Messing-Seyer no qual Raul Messing (1883-1954) ministrava aulas de piano e Ludwig Seyer (1882-1956) violino. Para maiores informações sobre esta instituição ou aquelas que dela derivaram ver ARTE (1980, p.161-162).



FIGURA 01

Registro fotográfico do evento de colação de grau dos diplomandos de 1933. Clotilde Espinola é a quinta pessoa da esquerda para a direita na fotografia.

FONTE: Acervo histórico do *Campus* de Curitiba II da Unespar.



FIGURA 02

Fotografia de Clotilde Espinola como graduanda, integrante do “quadro de diplomandos” da Academia de Música do Paraná de 1933.

FONTE: Acervo histórico do *Campus* de Curitiba II da Unespar.



FIGURA 03

Fotografia de Clotilde Espinola Leinig⁴ como professora, integrante do “quadro de diplomandos” da Academia de Música do Paraná de 1945-46. FONTE: Acervo histórico do *Campus* de Curitiba II da Unespar.



FIGURA 04

Fotografia de Clotilde como paraninfa, integrante do “quadro de diplomandos” da Academia de Música do Paraná de 1948-49.

FONTE: Acervo histórico do *Campus* de Curitiba II da Unespar.

4 Clotilde casou-se com Acyr Simas Leinig, com quem teve quatro filhos: Dulcy Espinola Leinig (1954-2011), Francisco Cesar Espinola Leinig (músico), João Carlos Espinola Leinig (médico) e Paulo Roberto Leinig (médico).

Clotilde seguiu por um curto período a carreira de musicista, tendo integrado a Orquestra Sinfônica do Paraná⁵ entre 1932 e 1933 e realizado uma audição pública de piano em 1933.

Graduada na Escola Normal Secundária de Curitiba em 1937⁶, ela iniciou sua carreira como professora ainda na década de 1930⁷.

Na década de 1940 Clotilde atuou intensamente como professora de piano, particularmente na Academia de Música do Paraná⁸ (FIGURAS 03 e 04).

Entre 1949 e 1950 ela cursou uma especialização em canto orfeônico na Academia de Música do Paraná, tendo desenvolvido um estudo sobre regência e prática coral sob orientação de Antonio Melillo (1899-1966).

Em 1952 Clotilde foi classificada em um concurso público para professores de Música e por meio deste recebeu uma bolsa de estudos de um ano do Governo do Estado do Paraná para frequentar o Curso de Emergência em Canto Orfeônico ministrado pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico no Rio de Janeiro.⁹ Seus estudos neste curso foram orientados pelo maestro e compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e por meio deste curso ela obteve o título de “Professora de Canto Orfeônico”.

Em 1953, ao retornar à Curitiba e à sua posição de docente na Academia de Música do Paraná, ela começou seu trabalho em prol da abertura do Conservatório Estadual de Canto Orfeônico do Paraná¹⁰, o que só veio a acontecer três anos mais tarde e cuja aula inaugural só ocorreu em 1960 (FIGURA 05).

5 Apesar de Clotilde usar esta designação para identificar o grupo instrumental que integrou é possível que ela tenha participado da Sociedade Sinfônica de Curitiba já que a Orquestra Sinfônica do Paraná, como é hoje conhecida, só foi posta em atividade em 1985.

6 “Escola Normal Secundária de Curitiba” é uma das designações que o atual Instituto de Educação do Paraná teve durante os seus anos de existência.

7 Notícias de jornal dão a entender que Clotilde teria também atuado como professora do Instituto de Educação do Paraná, o qual teria tido um coro orfeônico no final da década de 1950.

8 A Academia de Música do Paraná foi uma instituição privada de ensino, de propriedade do maestro Antonio Melillo, que esteve em atividade entre 1931 e 1966, e na qual eram ministradas aulas teóricas e práticas de piano e violino para crianças e adultos.

9 PAZ (1988, p.99) citado por MONTI (2010, p.201) explica que: “O Conservatório Nacional de Canto Orfeônico oferecia três tipos de cursos. O Curso de Férias, de pequena duração, ministrado em dois meses; o Curso de Emergência, um pouco maior, oferecido em um semestre; e o Curso de Especialização ou Seriado, ministrado em três anos. Neste último o aluno recebia o diploma de ‘Professor de Canto Orfeônico’.”

10 O curso ofertado pelo Conservatório Estadual de Canto Orfeônico do Paraná tinha três anos de duração e visava a formação de professores especializados no ensino de música para a atuação nos então conhecidos como “estabelecimentos de ensino primário e secundário” (atuais instituições de ensino fundamental).

Nos anos em que esteve envolvida com os processos de implantação e manutenção do Conservatório Estadual de Canto Orfeônico do Paraná, Clotilde buscou frequente aperfeiçoamento no ensino de canto orfeônico no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico no Rio de Janeiro. Entre os cursos que fez naqueles anos está o de Terapêutica pela Música. Em 1960 ela defendeu uma tese sobre prática de regência e polifonia coral perante uma banca do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico que a assegurou o registro como “Mestre de Nível Superior”.

Em 1966, devido ao inesperado falecimento do maestro Antonio Melillo, Clotilde assumiu a direção da Academia de Música do Paraná e do Conservatório Estadual de Canto Orfeônico do Paraná, e deu início ao processo de unificação das duas instituições e de transformação destas em uma instituição de nível superior gerenciada pelo Governo do Estado do Paraná. A instituição então criada foi a Faculdade de Educação Musical (FEMP), da qual Clotilde foi professora e diretora de 1968 a 1984.



FIGURA 05

Registro fotográfico da Instalação do Conservatório Estadual de Canto Orfeônico do Paraná, 1960. Sede do Instituto de Educação do Paraná em Curitiba. *Entre os presentes na cena*: Clotilde Espínola Leinig (discursando), Antonio Melillo (Diretor do Conservatório Estadual de Canto Orfeônico do Paraná; terceira pessoa da esquerda para a direita da fotografia), Nivon Weigert (Secretário da Educação) e Moacyr Fantini (Diretor do Ensino Superior).

FONTE: Acervo histórico do *Campus* de Curitiba II da Unespar.



FIGURA 06

Clotilde após sua estada nos Estados Unidos
FONTE: Diário do Paraná, 22 dez. 1968, p.11.

Estudos em musicoterapia e as ações em favor da área

Devido a questões de fórum privado, na segunda metade da década de 1960, Clotilde Leinig começou a se interessar pela musicoterapia e a ampliar seus conhecimentos sobre o assunto no país e no exterior.

Em 1968, Clotilde foi em busca de aperfeiçoamentos nas áreas de Musicoterapia e Regência Coral nos Estados Unidos¹¹, tendo estudado esses conteúdos na *Loyola University* (Nova Orleães, Luisiana) e na *University of Rochester* (Rochester, Nova Iorque). Durante sua estada naquele país realizou estágios clínicos nas seguintes instituições: *Delgado Rehabilitation Center* (Delgado Community College; Nova Orleães, Luisiana), *De Paul Hospital* (Private Psychiatric; Nova Orleães, Luisiana), *Central Louisiana State Hospital* (Pineville, Luisiana) e na *School of Medicine and Dentistry* e no *Strong Memorial Hospital da University of Rochester Medical Center* (University of Rochester; Rochester, Nova Iorque) (FIGURA 06).

Ao retornar ao Brasil, Clotilde desencadeou uma série de ações em prol da oferta de um curso de Musicoterapia em Curitiba. De 1968 a 1971 o jornal “Diário do Paraná” noticiou o interesse e a possibilidade de abertura de um curso de Musicoterapia na FEMP. De estruturas e vínculos diversos, este que se buscava ser o primeiro curso da área no país, só se tornou realidade na FEMP em 1971.

O curso criado era um curso de pós-graduação em Musicoterapia com duração de dois anos, em regime integral, que ofertava as aulas teóricas pela manhã e as práticas no turno da tarde. Designado como “Curso Especial de Musicoterapia”, este era um curso pago e voltado para graduados em Música. Ele tinha os seguintes conteúdos em seu currículo: Anatomia, Antropologia, Fisiologia, Musicoterapia, Neurologia, Patologia da Linguagem, Psicodança, Psicologia, Psicopatologia, Psicoterapia e Sociologia. O curso requeria estágios clínicos supervisionados, os quais eram desenvolvidos em hospitais locais. Junto a este curso funcionava a Associação de Musicoterapia do Paraná¹², que também havia sido criada em 1971 e que tinha por objetivo amparar o musicoterapeutas, supervisionar o trabalho profissional na área e registrar seus diplomas.

O ano de 1971 foi de bastante atividade de Clotilde em relação à Musicoterapia. Além de estar diretamente relacionada com a abertura do curso de pós-graduação e com a criação da Associação de Musicoterapia, ela chefiou a delegação paranaense que participou do I Congresso Interamericano de Musicoterapia em Buenos Aires, ministrou cursos e realizou atividades de divulgação da área.

11 Ela era associada à National Association for Music Therapy dos Estados Unidos.

12 Clotilde foi presidente desta associação em 1972. Em 1973 a musicista Jandira Sounis Carvalho de Oliveira [mãe da compositora, pianista e escritora Jocy de Oliveira (1936-)] foi a diretora social da associação. Jandira foi por alguns anos editora da “Revista de Musicoterapia”.

Fruto de seus contatos frequentes com estudos e pesquisadores da Argentina, Clotilde junto com outros profissionais e instituições curitibanas trouxe entre 1971 e 1973 o médico, músico, professor e escritor argentino Rolando Omar Benenzon (1939-) para uma série de conferências sobre musicoterapia, bem como em 1973 ela integrou o grupo de pesquisadores nacionais que participou da Jornada de Observação em Musicoterapia promovida na Escola de Disciplinas Paramédicas da *Universidad Del Salvador* (Buenos Aires, Argentina).

De 1972 a 1980 Clotilde, além de seu papel como professora e administradora institucional, atuou como supervisora de estágio no Curso Especial de Musicoterapia da FEMP¹³ e trabalhou como musicoterapeuta no Hospital Psiquiátrico Nossa Senhora da Luz e Dom Alberto.

Entre as décadas de 1970 e 1980 Clotilde passou a se dedicar também a carreira científica, participando de congressos nacionais e internacionais, escrevendo artigos e publicando um livro sobre Musicoterapia.

De 1984, ano de sua aposentadoria, até o seu falecimento em 2009 Clotilde manteve-se extremamente ativa escrevendo, integrando bancas de mestrado e recebendo homenagens pelos anos de trabalho e dedicação, principalmente à Musicoterapia.

Em 1986 sua luta de quase 20 anos enfim tornou-se realidade: o Curso de Graduação em Musicoterapia, um bacharelado com quatro anos de duração, foi criado na FEMP (FIGURA 07).

Entre os mais importantes reconhecimentos recebidos por Clotilde em seus últimos anos de vida está o título de Doutor Notório Saber na área da Saúde outorgado em 2003 pelo Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão da Universidade Federal do Paraná (UFPR), por sua atuação em prol da Musicoterapia.

13 O estágio ocorria nas seguintes instituições: Hospital Colônia Adauto Botelho, Manicômio Judiciário, Escola de Recuperação de Menores Ivone Pimentel, Associação Paranaense para o Desenvolvimento do Potencial Humano, Asilo São Vicente de Paula - Setor de Geriatria, Casa do Paraplégico, Hospital de Clínicas do Paraná e no Hospital Geral da Quinta Região Militar do Paraná. Em 1976, a FEMP criou o “Centro de Aplicação de Musicoterapia para Multideficientes”. Idealizado pelo Doutor Paulo de Tarso de Monte Serrat e por Clotilde, este centro de atendimento esteve em atividade até 1984. Reativado em 1986 sob responsabilidade da Coordenação de Estágios do Curso de Graduação em Musicoterapia, o Centro foi primeiramente chamado como “Centro de Musicoterapia” e depois como “Laboratório de Musicoterapia”. Em 2008, sob a coordenação da Professora Doutora Rosemyriam Cunha, o Laboratório de Musicoterapia atravessou um processo de reestruturação, organização e regulamentação e passou a ser denominado como “Centro de Atendimento e Estudos em Musicoterapia” (CAEMT). Em 2009, com o falecimento de Clotilde, o CAEMT passou a ser chamado “Centro de Atendimento e Pesquisa em Musicoterapia Clotilde Leinig”.



FIGURA 07

Registro fotográfico de confraternização social de docentes da Faculdade de Artes do Paraná, 2004.
Professores membros do Colegiado do Curso de Musicoterapia.

Da esquerda para a direita na primeira fila: Valentina Chiamulera, Clotilde Espinola Leinig e Cinira Juraszek Mezzadri. Da esquerda para a direita, em pé: Marcia Maria Menin, Lydio Roberto Silva, Pierangela Nota Simões, Eulide Jazar Weibel, Jônia Maria Dozza Messagi, Sheila Maria Beggiano Volpi e Maria Tereza Albach.

FONTE: Acervo documental da Associação dos Docentes da Faculdade de Artes do Paraná.

Considerações finais

Clotilde Espinola Leinig desenvolveu uma carreira profissional única no Paraná do século XX. Num contexto profissional e social dominado por homens ela se destacou pela seriedade, visão política e obstinação, conseguindo obter respeito e a realização de seus planos, principalmente em relação à Musicoterapia.

Espera-se que o texto aqui apresentado, que é limitado tanto por sua natureza descritiva como por seu formato, sirva como estímulo ao resgate da memória desta desbravadora como para a escrita da história da Musicoterapia no Paraná.

As necessidades constantes relacionadas às áreas de Artes, Educação e Saúde muitas vezes nos colocam em constância de vida presente, impossibilitando que pensemos sobre os caminhos trilhados, as batalhas travadas e as vitórias obtidas. Entretanto, o estudo e celebração do passado traz sentido e ampla compreensão do que estamos vivendo no hoje.

Como Clotilde teve uma vida plena e boa parte dela documentada, muito ainda se pode pesquisar e compreender por meio do desenvolvimento de estudos sobre sua existência. Parte de sua biblioteca pessoal, principalmente relacionada aos seus estudos em Musicoterapia, encontra-se na biblioteca do *Campus* de Curitiba II da Unespar. Como ela costumava anotar seus livros é possível identificar por meio da análise destes seus interesses temáticos e seus entendimentos de alguns assuntos. Além disso, o campus guarda documentos de aula e oficiais que permitem um estudo de suas práticas docentes e administrativas.

Por meio do estudo da vida de Clotilde também é possível uma análise do papel da mulher no ensino de Música e Musicoterapia no Paraná do século XX, bem como sobre as mulheres profissionais destas áreas neste contexto. Além destes, é ainda possível o desenvolvimento de estudos sobre os termos e as mentalidades sobre patologias e tratamentos musicoterápicos a elas aplicados que se encontram expressos nos documentos relacionados à Clotilde.

Por fim, cabe dizer que um estudo biográfico de fôlego sobre Clotilde ainda merece ser feito, pelo qual se possa ter uma compreensão maior do que sua existência significou/significa para a Musicoterapia no Paraná, bem como para as instituições com as quais esteve envolvida.

REFERÊNCIAS

- BENENZON falará de musicoterapia. **Diário do Paraná**, Curitiba 03 jul. 1971, Primeiro Caderno, p.7.
- CHRONICA Musical. Audição de piano da sta. Clotilde Espinola. **Correio do Paraná**, Curitiba 12 abr. 1933, p.5.
- CURRÍCULO Lattes. Clotilde Espínola Leinig. Disponível em: <<http://goo.gl/H5oqzn>>. Acesso em: 23 mai. 2016.
- CURSO Especial de Musicoterapia funcionará em 71. **Diário do Paraná**, Curitiba 22 nov. 1970, Primeiro Caderno, p.8.
- DP ESPECIAL. Musicoterapia, nôvo campo na conquista da recuperação. **Diário do Paraná**, Curitiba 12 jun.1971, Primeiro Caderno, p.8.
- EDUCAÇÃO Musical ensinará música como terapêutica. **Diário do Paraná**, Curitiba 13 jan.1968, Primeiro Caderno, p.7.
- EM POUCAS linhas. **Diário do Paraná**, Curitiba 27 mar. 1973, Primeiro Caderno,p.3.

- ENFOQUE. Medicina pela Música. **Diário do Paraná**, Curitiba 04 abr.1973, Segundo Caderno, p.3.
- ENFOQUE. Musicoterapia. **Diário do Paraná**, Curitiba 19 nov.1972, Segundo Caderno, p.3.
- EQUIPE do DP informa. Em poucas linhas. **Diário do Paraná**, Curitiba 04 jul. 1971, Primeiro Caderno, p.3.
- EQUIPE do DP informa. Em poucas linhas. **Diário do Paraná**, Curitiba 19 nov. 1971, Primeiro Caderno, p.3.
- EQUIPE do DP informa. Em poucas linhas. Musicoterapia poderá ser realidade em 1969. **Diário do Paraná**, Curitiba 12 out. 1968, Primeiro Caderno, p.3.
- FACULDADE de Educação Musical abre novo curso: Educação Artística. Musicoterapia na ajuda ao homem. **Diário do Paraná**, Curitiba 25 nov.1975, p.24.
- FRANCO, R. **Francisco Cesar Leinig**: vida e obra. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Bacharelado) - Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, 2011.
- GRAÇA, R. O. **Compilação de dados sobre a Academia de Música do Paraná (1931-1966), o Conservatório Estadual de Canto Orfeônico (1956-1966) e Clotilde Espínola Leinig (1914-2009)**. Curitiba, 2011. Trabalho não publicado.
- _____. **Inventário do acervo histórico da Faculdade de Artes do Paraná: Academia de Música do Paraná**. Curitiba, 2013. Trabalho não publicado.
- GUIMARÃES, M. I. Mulher presente. Musicoterapia (I). **Diário do Paraná**, Curitiba 15 abr.1973, Terceiro Caderno, p.5.
- _____. Mulher presente. Opinião da outra. Musicoterapia (II). **Diário do Paraná**, Curitiba 22 abr.1973, Terceiro Caderno, p.5.
- _____. Mulher presente. Musicoterapia (III). **Diário do Paraná**, Curitiba 29 abr.1973, Terceiro Caderno, p.5.
- LEINIG, C. E. **A música e a ciência se encontram**: um estudo integrado entre a música, a ciência e a musicoterapia. Curitiba: Juruá, 2008. 625p.
- _____. Efeitos da música sobre o cérebro. **Revista de Musicoterapia**, Curitiba, v. 2, n. 2, p.2-4, 1974.
- _____. LSD, psicoterapia e musicoterapia. **Revista de Musicoterapia**, Curitiba, v. 2, n. 2, p.47-57, 1974.
- _____. Musicoterapia grupal e individual. **Revista de Musicoterapia**, Curitiba, v. 4, 4 e 5, p.63-66, 1976-1977.
- _____. O musicoterapeuta. **Revista de Musicoterapia**, Curitiba, v. 1, n. 1, p.23-24, 1973.

- _____. **Prática de regência e polifonia coral**: programa do 1. e 2. ano do curso de especialização. 1960. 39p. Tese Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, Rio de Janeiro.
- _____. **Tratado de musicoterapia**. São Paulo, SP: Sobral, 1977. 259p.
- _____. Tuberculose, reabilitação e musicoterapia. **Revista de Musicoterapia**, Curitiba, PR, v. 3, n. 3, p.71-79, 1975.
- MEDALHAS de honra ao mérito na Campanha de Educação Florestal. **Diário do Paraná**, Curitiba 01 out.1958, Primeiro Caderno, p.8.
- MESTRAS paranaenses tem aprovação das teses no Conservatório de Música. **Diário do Paraná**, Curitiba 31 dez.1960, p.12.
- MONTI, E. M. G. do. Canto orfeônico: a linguagem musical em vozes políticas e educativas. **Revista teias**, Rio de Janeiro, v. 12, p. 179-195, 2011.
- MÚSICA na escola conterà a rebelião da juventude. **Diário do Paraná**, Curitiba 22 dez.1968, p.11.
- MUSICOTERAPIA tem seu curso. **Diário do Paraná**, Curitiba 19 set.1969, Primeiro Caderno, p.7.
- NOTAS Sociaes. Professorandos de 1937: Festa de despedida. **Correio do Paraná**, Curitiba 18 nov. 1937, p.9.
- OS 24 ANOS de história da Faculdade de Artes do Paraná. Curitiba: WZ Produções, 1981. 1 videocassete (1h45min), sonoro, color., 12mm. NTSC.
- PAGUE Cr\$20,00 para ver Benenzon falar. **Diário do Paraná**, Curitiba 10 jul.1971, Segundo Caderno, p.5.
- PSIQUIATRA fala de musicoterapia. **Diário do Paraná**, Curitiba 19 nov.1972, Segundo Caderno, p.5.
- SEVERINO, T. A.; SANTOS, Z. M. Inventário do acervo histórico da Faculdade de Artes do Paraná: Clotilde Espínola Leinig (1914-2009). **O Mosaico - Revista de Pesquisa em Artes**, Curitiba, n.9, p.67-78, jan./jun. 2013.
- XAVIER, V. Vamos cantar todos juntos (e ver o que acontece). **Diário do Paraná**, Curitiba 30 maio 1971, Terceiro Caderno, p.8.

Recebido em: 24/05/2016

Aceito em: 15/07/2016

Musicoterapia Crioula: estudo dos elementos característicos da brincadeira de roda de Tambor de Crioula em práticas musicoterápicas

Ângelo Teixeira Passos¹

Sidinalva Wawzyniak²

RESUMO - Os estudos das práticas musicoterapêuticas com manifestações culturais por meio da condução de ritmos estruturados, já se constitui num modelo aplicado e aceito nos mais variados segmentos da área da saúde. O tocar, cantar, dançar e compartilhar são elementos do Tambor de Crioula e de interesse da Musicoterapia Social, caracterizada por ações centradas em promoção e produção de saúde. Este estudo foi construído a partir de uma revisão bibliográfica em que foi levada em consideração a literatura que abordava elementos teóricos e metodológicos da Musicoterapia e da Manifestação Popular, tomando como base de análise a Antropologia. Uma pesquisa de campo, feita durante os dois últimos anos, em que foi privilegiada a observação participante e entrevistas estruturadas a partir da temática de estudo, também foi apresentada. Estes dois momentos da pesquisa possibilitaram a articulação entre os elementos constitutivo do Tambor de Crioula que se relacionavam com a prática musicoterápica. No contexto da Musicoterapia a cultura em geral, ou a cultura popular pode ser considerada um terreno fértil para pesquisa e construção de novos conhecimentos.

Palavras-chave - Musicoterapia Social. Tambor de Crioula. Manifestação Cultural.

1 Bacharelado do curso de Musicoterapia na UNESPAR, Curitiba Campus II, Faculdade de Artes do Paraná. Contato - <atpassos41@gmail.com>

2 Orientadora e Docente da Faculdade de Artes do Paraná; Graduada em Ciências Sociais, pela UFPR (1989), mestrado em Antropologia Social, pela UFSC (1995) e doutorado em História, pela UFPR (2004). Contato - <sidinalva@yahoo.com.br>

Creole Music Therapy: study of characteristic elements in ring-around-the-rosie childhood play using Creole's drums within music therapy practices

Ângelo Teixeira Passos
Sidinalva Wawzyniak

ABSTRACT - *Studies on music therapy practices and cultural events in which structured rhythms are conducted, already constitutes a model applied and accepted in various sectors of health care. Playing, singing, dancing are elements from Creole Drums that interest social musictherapy, a field of practice which is characterized by actions centered on promotion and production of health. This study, constructed from a literature review, took in consideration the literature that addressed theoretical and methodological elements of music therapy and the Popular Demonstration, was analysed on the anthropology basis. A field research, conducted during the last two years, which privileged participant observation and structured interviews from the study theme, was also presented. These two moments of the research made possible the relationship between the constituent elements of Creole Drums that was related to music therapy practice. Music therapy in the context of culture in general or popular culture can be considered a fertile ground for research and construction of new knowledge.*

Keywords - *Social Music Therapy. Creole Drums. Popular Demonstration.*

Introdução

Os estudos das práticas musicoterapêuticas com manifestações culturais por meio da condução de ritmos estruturados, já se constituem num modelo (SUZUKI, 2008) aplicado e aceito nos mais variados segmentos da área de saúde. Destarte, o Tambor de Crioula, manifestação popular típica do estado do Maranhão, hoje ganha espaço nas atividades musicoterápicas. O tocar, cantar, dançar, compartilhar e transformar são elementos do Tambor de Crioula de interesse da Musicoterapia Social, caracterizada por ações centradas em promoção e produção de saúde. A Musicoterapia se insere, se fortalece e se comunica com a comunidade adicionando, em muitos momentos, práticas culturais ao desenvolvimento das suas atividades terapêuticas.

O Tambor de Crioula é uma manifestação cultural, definida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)³, como um patrimônio cultural brasileiro imaterial. Tal manifestação, antes considerada brincadeira de escravos africanos, hoje integra diversos grupos sociais, em que as mulheres cantam e dançam ao som dos tambores. Por ser um fato vivenciado pelas pessoas e de significado para a comunidade, acredita-se que o estudo desse fenômeno possa possibilitar um conhecimento possível de ser aplicado em práticas e abordagens musicoterapêuticas.

As pesquisas que entrelaçam Musicoterapia e cultura popular se constituem em um campo do conhecimento a ser explorado. Como bem coloca Bruscia, (2000, p. 121), “o conjunto de atividades musicais percussivas e outras correlatas (corporal, movimento, dança, voz) desenvolvidas em rodas de tambores podem ser distribuídos dentre as experiências em musicoterapia”.

Este estudo foi construído a partir de uma pesquisa de campo e de uma revisão bibliográfica em que foi levada em consideração a literatura que abordava elementos teórico e metodológico da Musicoterapia e da Manifestação Popular, tomando como base de análise a antropologia na pesquisa de campo realizada durante os dois últimos anos em que foi privilegiada a observação participante e entrevistas estruturadas a partir da temática de estudo. Estes dois momentos da pesquisa possibilitaram a

3 Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Disponível em: <www.iphan.gov.br>. Acesso em: 30/06/2015.

articulação entre os elementos constitutivos do Tambor de Crioula que se relacionavam com a prática musicoterápica. No contexto da musicoterapia, a cultura em geral, ou a cultura popular pode ser considerada um terreno fértil para pesquisa e construção de novos conhecimentos.

Apresentação do Tambor de Crioula

O Tambor de Crioula é uma manifestação cultural considerada pelo IPHAN, desde 2007 como um patrimônio cultural brasileiro. Essa prática cultural é constituída por elementos musicais e corporais e se manifesta a partir de um ritual constituído de ritmo, melodia e harmonia. Os tambores produzem sons sincopados que se entrelaçam dando origem a um único som organizado, ou seja, um som conjunto que identifica e caracteriza o som do Tambor de Crioula.

A experiência musical vivenciada pelos participantes, neste ritual, gera movimentos também organizados devido às propriedades e potenciais singulares da música produzida nesta Manifestação Cultural que será discutido no decorrer do trabalho.

Diante deste contexto é possível indagar, em que medida os elementos musicais do Tambor de Crioula podem contribuir com a prática musicoterapêutica. Dessa forma o objetivo dessa pesquisa foi de entender como o Tambor de Crioula poderá ser usado como um recurso musicoterapêutico. Para investigar e descrever as características rítmicas e melódicas do Tambor de Crioula e suas possíveis articulações com a prática musicoterapêutica foi feita uma revisão bibliográfica e apresentação de referências sobre o tema em entrevistas com participantes em uma perspectiva antropológica que coloca a cultura popular como elemento propulsor.

No transcorrer da pesquisa foram observados que, na Brincadeira de Roda de Tambor de Crioula, são utilizados elementos musicais como ritmo, toada e conseqüentemente na dança. Para análise e investigação desse contexto busquei na literatura os recursos teóricos e metodológicos para o entendimento do universo da música produzida pelos toques dos tambores. Recortei desses estudos os modelos conceituais de análise rítmica que foram descrita por tocadores, músicos, arranjadores e pesquisadores referentes ao Tambor de Crioula do Maranhão.

Revisão de literatura

O antropólogo Ferretti (2002) descreveu a Manifestação Cultural do Tambor de Crioula em seu livro “Ritual e espetáculo de Tambor de Crioula” em sua pesquisa exploratória que desenvolveu ao final da década de 1970. Relatou sobre os eventos manifestados no Tambor de Crioula e pontuou o contexto histórico como a música, aspectos dos cânticos, da dança, bem como elementos religiosos, regional e de política sociocultural. Portanto, ao seguir essa linha de análise proposta por Ferretti (2002) analisei no Tambor de Crioula a performance da música e da dança, assim como também a importância da cultura maranhense e local (Curitiba) na constituição da manifestação.

Foi de grande valia a pesquisa antropológica de Ferretti (2002), utilizada pelo IPHAN em 2007, para consideração como Patrimônio Imaterial Brasileiro do Tambor de Crioula. Também a pesquisa no âmbito musical, que possibilitou a Leitão (2013), oferecer referências para a análise rítmica dos ritmos formadores das manifestações populares maranhenses para os músicos e estudiosos que tenham interesse de estudá-los. A pesquisa do autor ressalta certa distinção para a percussão maranhense, seus instrumentos, sua forma de tocar e sua musicalidade, o entrelaçar dos três tambores caracterizando o som conjunto do Tambor de Crioula e também a importância musical que o ritmo tem para auxiliar dentre outros aspectos o desenvolvimento da percepção corporal, espacial e temporal.

Ambos os autores citados destacam a relevância de pesquisas e de catalogação sobre tal manifestação, tanto quanto a forma e motivo de apresentação da brincadeira, no caso uma das observações do antropólogo. Quanto a Leitão (2013) ele ressalva que a preservação sistemática dos elementos musicais poderá evitar o desaparecimento ou descaracterização da manifestação. Essa discussão possibilitou um maior aprofundamento da pesquisa sobre o Tambor de Crioula, enquanto um patrimônio cultural a ser preservado legalmente, e um maior entendimento do seu significado e atualização em termo de valores culturais e práticas populares, e ao mesmo tempo viabilizou novos outros olhares para esse objeto, que é o que proponho nessa pesquisa. “Isso porque a cultura popular possuiu uma organização que adota de estratégias para preservar valores e procedimentos tradicionais e, também, para propor e assimilar transformações” (PEREIRA, 2002, p. 14).

Os estudos de Suzuki (2008) oferecem um novo olhar para o entendimento das manifestações tradicionais e uma possibilidade de análise relacionada às práticas populares e a musicoterapia. Ele define na musicoterapia “rodas culturais específicas que seguem modelo étnico-cultural específico caracterizado pelo uso de instrumentos típicos de uma determinada cultura ou agrupamento social, formação de coros, ritmos pré-estruturados, aspectos folclóricos e ritualísticos, dança típica, trajes, dentre outros” (SUZUKI, 2008, p.12), como uma alternativa de tratamento musicoterapêutico. O modelo de rodas de tambores desenvolvida por Suzuki tem como base o eixo teórico da Musicoterapia usando os preceitos de Benenzon e Bruscia.

A instância da definição de Bruscia (2000) ambienta o presente estudo quando conceitua a Musicoterapia Comunitária e/ou Ecológica como uma área de atuação musicoterápica com ênfase na promoção de saúde nos vários contextos socioculturais da comunidade e/ou ambiente físico. E ainda, no contexto da Musicoterapia a proposta de Barcellos (2004), que considerou a música em Musicoterapia em caminhos que interligam a música como fenômeno cultural e artístico. Portanto, a proposta na ótica desses dois autores, foi a de analisar e relacionar as práticas culturais e as terapêuticas, o que possibilita a fundamentação do objetivo desta pesquisa.

O método desenvolvido por Suzuki (2008) contemplou a pesquisa quando ressalta que os diversos acontecimentos, atividades presentes em uma roda de tambores são estimulantes para os participantes em níveis sensoriais e “fora do foco de interesse do facilitador de roda de tambores, mas extremamente útil ao musicoterapeuta”. (SUZUKI, 2008, p.43). Esses acontecimentos, comentados pelo autor e direcionados para o musicoterapeuta, não só destacam os aspectos cognitivos, emocionais, relacionais dos indivíduos, mas também como é e como se dá a relação grupal na atividade musical e social.

A analogia entre os dois objetos aqui questionados, uma roda de tambor em Musicoterapia e roda de Tambor de Crioula preconizou uma aproximação entre os elementos de ambas as manifestações. Com isso, considere os ‘agentes’, responsáveis da Roda de Tambor de Crioula, como o facilitador da brincadeira, e na Musicoterapia o musicoterapeuta, como mediadores da ação terapêutica. Ambos são os responsáveis pelos seus contextos de expressão musical, entretanto seus objetivos são distintos, ainda que sejam próximos os papéis de cada um na dinâmica do grupo.

O mestre de Tambor de Crioula é facilitador de uma brincadeira de roda de um tambor etnocultural, dentre outras rodas de tambores utilizadas em musicoterapia de acordo com Suzuki (2008). Ele é o responsável pelas características culturais da manifestação, tem ele o cuidado com os tambores, com o local pré-estabelecido para a brincadeira, dentre outros aspectos que envolvem o acontecimento e também do contexto musical, para começar e para terminar a brincadeira de Tambor de Crioula. Conforme Suzuki, embasado na definição de Arthur Hull, (1998, p. 23), “um bom facilitador de roda de tambores, com experiência apropriada e foco, pode guiar, conduzir e orquestrar um grupo ao seu máximo potencial musical”. A responsabilidade do musicoterapeuta numa roda de acordo com Ruud (2005), também é sobre como humanizar comunidades e instituições, e se preocupa com a promoção da saúde e o cuidado mútuo. Ainda, sobre a analogia e o contexto sócio cultural, de acordo com Chagas (2001), sua perspectiva de trabalho em Musicoterapia e comunidades, pontua “a necessidade de compreender as teorias de grupos; pesquisar as expressões musicais grupais, os elementos musicais que têm força nos grupos e como estão sendo utilizados na condução das lideranças locais e globais” (CHAGAS, 2001, p.5).

Outra área de atuação musicoterapêutica é a da educação, e o Tambor de Crioula pode ser de interesse também aí, pois conforme Ciavatta, a cultura popular é “uma referência fundamental para o trabalho com o método de ensino e aprendizagem de ritmo”, (CIAVATTA, 2003, p. 149). Em seu método “O Passo”, ele desenvolve a repetição rítmica como base fundamental para as atividades musicais. Os estudos de ritmos estruturados num modelo pautado em modelos culturais brasileiros tem obtido grande aceitação nos mais variados segmentos, e, já extrapolam o âmbito maranhense para as pesquisas de caráter folclórico, etnográfico, artístico, histórico, psicanalítico, que se vêm multiplicando sobre o tema. (IFHAN, 2007). Destarte, o Tambor de Crioula, ganha um excelente filão para uma possível referência ou sugestão junto a atividades musicoterapêuticas.

Metodologia

Para o desenvolvimento da investigação e descrição dos elementos rítmicos, sonoros e corporais do Tambor de Crioula relacionados à prática musicoterapêutica, foi estabelecido um procedimento metodológico com suporte no método etnográfico. Ou seja, a partir da observação direta do cotidiano do Tambor de Crioula e da prática

musicoterapêutica foi possível analisar a relação entre esses dois universos. A análise antropológica possibilitou a descritiva do grupo social de pequena escala. Trata-se de metodologia qualitativa de pesquisa que teve sua origem na antropologia cultural, revisão de literatura, entrevistas e observações *in loco* da roda de Tambor de Crioula em Curitiba, nos últimos dois anos.

A revisão de literatura foi desenvolvida com a busca de referencial a partir de documentos oficiais, artigos publicados, livros áudios e vídeos. As referências bibliográficas que deram suportes teóricos a interpretação do objeto da pesquisa foram: a antropologia e a musicoterapia, essas duas áreas fundamentaram a construção da interpretação. As referências audiovisuais possibilitaram uma leitura mais simbólica da realidade pesquisada.

As observações foram construídas a partir das vivências de Roda de Tambor de Crioula e da prática de Musicoterapia Comunitária, que aconteceu nesta cidade, e permitiram ao pesquisador participar e observar a estrutura organizacional da manifestação cultural, assim como também da relação dessa manifestação com a prática terapêutica, no contexto musical e social.

Além da observação do cotidiano do Tambor de Crioula foram observadas oficinas de danças populares que aconteceram nesse período em Congressos em Semanas do Curso de Musicoterapia. Assim como também em casas de pessoas, para se comemorar aniversários, nascimento de crianças e na rua, principalmente no Largo da Ordem. Quanto à prática musicoterapêutica, esta foi observada e vivenciada em encontros grupais que reuniram pessoas da comunidade curitibana, mais precisamente em atividades realizadas na Faculdade de Artes do Paraná.

A sistematização da observação foi realizada a partir de diário de campo. Os registros permitiram uma sistematização e classificação dos dados observados de maneira que possibilitou uma leitura do cotidiano e da *performance* do grupo do Tambor de Crioula e da Musicoterapia Comunitária, assim como também da relação terapêutica que ela possibilita.

No transcorrer da pesquisa foram realizadas 10 (dez) entrevistas com pessoas ligadas à manifestação do Tambor de Crioula de Curitiba e São Luís. As entrevistas foram analisadas e incorporadas à interpretação do objeto de pesquisa,

elas possibilitaram a fundamentação dos argumentos e de reflexões a respeito da prática e da temática aqui desenvolvida. As entrevistas foram classificadas por ordem cronológica e de gênero.

Esse procedimento teórico-metodológico permitiu atingir o objetivo desse estudo, ou seja, investigar e descrever os elementos rítmicos, sonoros e corporais do Tambor de Crioula que pudesse ser utilizado no contexto musicoterapêutico.

Musicoterapia Crioula

Para a realização desse estudo foram realizadas observações e entrevistas com participantes da brincadeira de Tambor de Crioula em Curitiba durante o período de dois anos de manifestações na Oficina de Ritmos Maranhenses, na Casa Hoffman, Largo da Ordem, Curitiba, no ano de 2013. Na ocasião foram entrevistados artistas maranhenses com a prática em vivências de cultura popular fora do Maranhão. Buscou-se observar a atuação destes artistas e compreender o significado da presença da brincadeira de Tambor de Crioula no sul do país.

A tradição do Tambor de Crioula foi abordada pelos entrevistados como uma herança cultural, um legado que foi passado no seio da família e de geração a geração. Como bem colocam esses entrevistados:

Vem do meu pai, minha mãe dona Francisca, benzedeira, que canta e meu pai que participava da organização das brincadeiras. Eu aprendi o frevo, cacuriá, bumba meu boi, Tambor de Crioula foi meu pai que me ensinou tudo, dentro de casa. Ele e minha mãe fizeram o papel de tudo de bom, a música veio de casa. A rua é um reflexo. O que eu vejo hoje na TV e teatro, nós fazíamos em casa, com lençóis de campanas, sombrinhas enfeitadas e cada apresentação, nós tínhamos que renovar. Faziam tudo. (Informante um, Mulher de 66 anos, 2014).

Eu sou filho de cantador de um grupo de Bumba meu Boi que tem mais de cem anos de idade na nossa comunidade no Maracanã e ele é há mais de quarenta anos o responsável pelo Boi. Então, ele já é de idade e eu sou o atual cantador do Boi e a responsabilidade é muito grande, imagina você coordenar oitocentas pessoas, é muita coisa. (Informante dois, Homem, 40, 2014).

A cultura transmitida constitui uma bagagem, ou melhor, um acervo que ao longo da vida o homem vai acessando e dando visibilidade a sua identidade. No transcorrer das observações e entrevistas foi frequente os entrevistados referendarem esses acervos culturais.

Mas eu brinco Tambor de Crioula desde cedo em casa, às brincadeiras afrodescendentes dos meus ancestrais. (Informante um, Mulher de 66 anos, 2014).

Como mulher, é um momento de expansão da feminilidade, de dançar, se expor, de suar, cantar com outras mulheres, esse momento de congregar juntas, faz como que, individualmente me sinto mais forte. E agora, como mãe, essa expansão atua para trabalhar o feminino, pela sensualidade, pelo ser “mulher” (além de mãe) que é muito importante. Visto que, quando engravidei, algumas me falavam que quando se torna mãe deixava-se de ser mulher, algo que acho errado. (Informante três, Mulher, 33 anos, 2015).

A prática do Tambor de Crioula possibilitou, aos brincantes e os participantes, um espaço de sociabilidade e de trocas culturais.

A cultura começou dentro de casa e foi para a rua. Tem que se juntar, pois o Brasil fica mais forte e quando cantamos o nosso hino (nacional) nós temos que fazer o Brasil. E é com as nossas brincadeiras que temos que ensinar pra esse povo brasileiro. A mistura do Bumba Meu Boi com o maracatu, foi importante, foi um casamento entre Walter do Maracatu Estrela Brilhante com Humberto do Boi do Maracanã. (Informante um, Mulher de 66 anos, 2014).

Quando eu fico sabendo que tem, já começo a me organizar, se vou com alguma amiga, sozinha, com meu marido. E, quando fico sabendo, já sinto aquele arrepio de entusiasmo. Também porque encontro com amigas e amigos e vejo outras pessoas, posso dançar ouvir o som do tambor. (Informante quatro, Mulher, 28 anos, 2015).

Primeiro porque adoro o som do tambor. Faço capoeira, adoro sons percussivos e outros ritmos como coco, maracatu, afoxé, além da música popular em geral (como samba e forró). Gosto de dançar também, através da dança você se conhece se solta. E com o tambor temos a possibilidade de unir as duas coisas, numa brincadeira muito gostosa que é o jogo entre o ritmo e a dança. O jogo com o que o coreiro toca é muito gostoso, quando há essa harmonia entre o tocador e a coreira, aí sim a coisa fica boa! Além da parte da sociabilidade, beber uma cachaça, dar risada, ver amigos e conhecidos é muito bom. (Informante cinco, Mulher, 30 anos, 2015).

No transcorrer do desenvolvimento do ritual do Tambor de Crioula é possível visualizar as marcas que vão sendo impressas no cotidiano da vida das pessoas que estão envolvidas na brincadeira e que trazem os traços em sua identidade como valores da sua cultura. Nesse sentido

A análise cultural é (ou deveria ser) uma adivinhação dos significados, uma avaliação das conjecturas, um traçar de conclusões explanatórias a partir das melhores conjecturas e não a descoberta do Continente dos Significados e o mapeamento da sua paisagem incorpórea. (GEERTZ, 2008, p. 14-15).

Para o autor, a característica da descrição etnográfica será interpretativa; o que ela interpreta é o fluxo do discurso social e a interpretação envolvida consiste em tentar salvar o 'dito' num tal discurso da sua possibilidade de extinguir-se e fixá-lo em formas pesquisáveis.

O Ritual da Brincadeira é constituído por uma descrição da sessão rítmica formada por três tambores, sendo os dois menores de timbres médio e agudo, responsáveis pela base, enquanto o tambor grande de timbre médio e grave se utiliza da base rítmica dos dois, aliada à melodia do canto para promover a estrutura rítmica e melódica da brincadeira. A coreografia da dança acompanha a ênfase da nota mais grave do tambor grande, que marca o tempo forte, e que orienta a expressão corporal das mulheres em movimentos coordenados e harmoniosos. As dançantes se apresentam individualmente no interior de uma roda formada por um grupo de vários brincantes, incluindo dançantes, cantadores e tocadores. Todos acompanham o ritmo com palmas e cantam. Esse tipo de roda segue um modelo étnico-cultural específico caracterizado pelo uso de instrumentos, formação de coros, ritmo pré-estruturados, dança e trajes típicos, dentre outros aspectos sócio culturais.

O Tambor de Crioula não é apenas uma manifestação festiva sem conotações religiosas, tampouco é uma dança de feitiçaria como Mário de Andrade⁴ a classificou (FERRETI, 2002). Como dança não especificadamente religiosa, pode acontecer época do ano. Costuma ser organizada, sobretudo por negros e atualmente com brancos, cantando, tocando, participando ou dançando. Segundo Joaquim Santos

4 Mário de Andrade, diretor do Departamento Municipal de Cultura, organizou em 1937/38, através da Biblioteca Pública Municipal de São Paulo a Missão de Pesquisas Folclóricas ao Norte e Nordeste do Brasil que documentou, entre diversas manifestações culturais, o Tambor de Crioula, cujo relatório foi publicado por Oneyda Alvarenga em 1948.

(*apud* FERRETI, 2002, p.78), “o ritmo do Tambor de Crioula é um compasso 6/8 e como acontece na música primitiva, a palavra é mais importante do que a melodia.”. É, sobretudo, na música que se revela a participação coletiva e o destaque dos indivíduos principalmente nos improvisos. Em relação à música do Tambor de Crioula, ressalto que esta possui um estilo muito próximo às raízes das mais antigas da cultura afro maranhense.

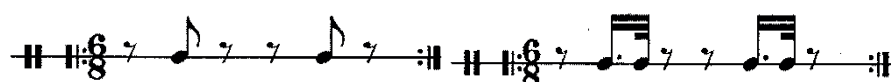
Os elementos musicais

Quanto aos elementos musicais, a sessão rítmica é formada por três tambores e é chamada de *parelha*, sendo os dois menores responsáveis pela base. Estes são tocados com o *coreiro*⁵ sentado no próprio corpo do tambor. Já o tambor grande é tocado estando amarrado na cintura do tocador, se utiliza da base rítmica dos outros dois, aliada à melodia do canto. “O *meião* é o tambor central da *parelha*, inicia a brincadeira e não apresenta variações, sendo o seu tocador responsável por manter um andamento firme e constante para os outros tocadores.” (LEITÃO, 2013, p 82).



FIGURA 1 – Célula rítmica do *meião*. Fonte: Leitão, 2013.

Já o *crivador* é o menor, de timbre agudo, sendo o segundo a entrar na composição rítmica. Fica à esquerda do *meião* e entra logo após o mesmo firmar o andamento. Seu toque se encaixa no espaço deixado pelo tambor central, primeiro com um toque e logo após dobrando esse mesmo toque.



FIGURAS 2 e 3 - Células rítmicas do *crivador*. Fonte: Leitão, 2013.

5 Tocador e cantador do Tambor de Crioula

“O tambor grande é o que faz o solo e oferece ao tocador uma variedade de timbres e que há muitas variações, que depende da punga⁷ da mulher e da toada” (LEITÃO, 2013, p. 84). A personalidade musical de quem toca é evidenciada, pois o improvisado é constante no toque do tambor grande.



FIGURA 4 – Célula rítmica do tambor grande. Fonte: Leitão, 2013.

A melodia do Tambor de Crioula é percebida nos cânticos das toadas e no improvisado dos cantadores. O cantador pode ser um dos brincantes, todavia, o facilitador do Tambor de Crioula é quem irá tocar um apito para que a sessão rítmica estabeleça a unidade sonora do Tambor de Crioula e sendo ele o cantador trará uma toada para iniciar a brincadeira, que por ser formulada com base na pergunta e resposta, o coro dos participantes irá responder o cantador. Ferretti (2002) apresenta para entendimento determinadas características melódicas como; movimentos de ascendência e descendências de terças paralelas e intercalando-se com segundas descendentes; que a estrutura melódica não se utiliza dos sete sons da escala heptatônica; que os cantos transcritos ao acompanhamento instrumental de percussão, nos dão a impressão de flutuação em determinados momentos, sem seguir assim a uma métrica rítmica exata; e que as melodias das toadas sofrem alterações em função de uma nova letra conservando-se, entretanto, suas mesmas características.

Para uma mulher dançar no tambor basta querer. Para participar do Tambor de Crioula não precisa necessariamente ter tido alguma explicação sobre os passos e sobre a coreografia, pois “o processo de aprendizagem é espontâneo e informal” (FERRETTI, 2002, p. 54).

Com a dança do Tambor de Crioula, a umbigada ou punga, momento em que a mulher enfatiza a nota grave do tambor grande, por meio de movimentos descritos pelo seu umbigo. Na coreografia, destaca-se a punga, momento entre duas dançantes no centro da roda que juntam umbigo com umbigo num breve abraço que dão uma na outra. “Essas dançantes, também chamadas coreiras, vestem saias rodadas muito coloridas e blusas de cores fortes; a cabeça enfeitada por flores, colares e

outros adornos” (IPHAN, 2005, p.9). O movimento da umbigada das dançantes é caracterizado como o momento mais importante da brincadeira, de total interação e participação entre elas. Momento em que a sensualidade feminina de cada coreira é expressa com seus rodopios, fazendo girar sua saia rodada, indo de encontro ao som grave do tambor. Com os tocadores a relação é o momento em que este toca a mais nota do tambor Grande, havendo nesta relação do ritmo com a dança no momento dos corpos das dançantes.

O olhar de cumplicidade entre a dançarina e o tocador é de intimidade ou não, podendo ela reclamar que o tocador não sabe fazer a punga. A punga ou umbigada, é um dos traços distintos dessa forma de expressão.

Diálogo entre o Tambor de Crioula e a expressão corporal e rítmica em um encontro de musicoterapia

O estudo da manifestação cultural brasileira do Tambor de Crioula até agora apresentado, conduziu esta pesquisa para a possibilidade de uma articulação entre os elementos rítmicos e dançantes dessa expressão cultural com o contexto vivencial da prática musicoterapêutica. Essa aproximação foi pensada sob a perspectiva teórica da Musicoterapia Comunitária, cujos conceitos se voltam para a cultura, para os modos de viver e de expressar a existência nas relações sociais, artísticas e políticas do dia a dia de grupos e comunidades. A Musicoterapia é um campo da ciência que estuda o ser humano, suas manifestações sonoras e os fenômenos que decorrem da interação entre as pessoas e a música, o som e seus elementos: timbre, altura, intensidade e duração (CUNHA, VOLPI, 2008, p.86).

A abordagem musicoterapêutica que se implica com a cultura, com as relações de compartilhamento e mudanças e que valoriza e preconiza o contexto cultural dos participantes é recente no campo. Se pensada em princípio epistemológicos, na América Latina, ela se assenta sobre conceitos da psicologia social e comunitária. Isso se deu por que esta se voltou para o acolhimento de populações negligenciadas pelo modelo tradicional de atendimento que preconizava a sala, o cliente e o profissional numa relação hierárquica de saber e receber. Esse movimento abriu espaços para uma prática democrática que abarca a grupalidade e o conhecimento da população como eixos fundamentais para o desenvolvimento dos processos terapêuticos.

Por ser ainda jovem, esta abordagem musicoterapêutica, no Brasil, ainda recebe denominações diferenciadas como Musicoterapia Ecológica, Musicoterapia Social Comunitária e Musicoterapia Comunitária. Entretanto, todas essas práticas possuem como ponto comum a visão de uma pessoa inserida em um grupo ou comunidade, local onde a vida cotidiana se desenrola, e no qual as possibilidades da música acontecer se concretiza no tocar instrumentos musicais, no cantar canções, e no dançar ao movimentar ritmicamente os corpos.

Entendo que essas ações e gestos são básicos nas relações entre as pessoas que vão, por meio delas, construindo formas de fortalecimento, de autonomia e estratégias de sobrevivência coletivas. Esse conjunto sutil de experiências leva a afirmar que as práticas envolvidas na perspectiva da Musicoterapia Comunitária se tornam um encontro, uma vivência musical onde os participantes assumem e trocam papéis ao compartilharem e participarem de experiências rítmicas, sonoras e gestuais em conjunto.

Por essa óptica, Ruud (1998) salienta a importância do contexto cultural como base para o entendimento das manifestações grupais. Ao referir à leitura, ou seja, à interpretação dos fatos, o autor considera a música como um elemento da expressão individual e coletiva que, em todas as atividades do homem, reflete o meio cultural em que este vive. Sendo assim, para Cunha (2003, p.21) “as manifestações sonoras musicais expressam aquilo que constitui as pessoas: elementos da individualidade e da coletividade, do ser e do grupo, aspectos do movimento histórico, social e cultural que constroem e vivem”. Assim, a construção do significado das manifestações rítmicas e sonoras é processo que se dá na cultura. Ruud (1998) descreveu que qualquer estudo dos significados de expressões musicais deve concentra-se em uma situação particular no seio de um contexto cultural também particular.

Por esta ótica, O uso da música como um processo centrado na cultura, resulta na manifestação de algum tipo de representação musical, como: a improvisação, a composição, a recriação, a percepção, a gravação, e esse produto é a projeção de conteúdos que constroem a subjetividade das pessoas, seus problemas, sentimentos ou pensamentos (BRUSCIA, 2000).

A prática musical torna-se, então, um agente intensificador de convívio social, uma vez que o cotidiano daqueles que participam do grupo é um lugar de diversos processos de construção de sentidos. Os participantes sentem-se próximos, podem

dar as mãos ou tocarem-se ombro a ombro; é possível contemplar uns aos outros como uma forma de controle mútuo. A cultura passa a ser uma espécie de “fornecedora” de “(...) dispositivos com os quais as pessoas constroem a vida cotidiana, elementos estes que se diferenciam conforme os contextos históricos e sociais.” (CUNHA, PACHECO, 2011a, p.5).

Pode-se entender esta forma de participação coletiva, a partir do conceito de *performance* compartilhada de Turino (2008). Esse etnomusicólogo explicou que há diferentes formas de participação em uma atividade artística, desde sentar-se para escutar, até caminhar no parque ouvindo canções gravadas no celular. Porém a participação no sentido da ativa contribuição para construção do som e do movimento por meio do ato de dançar, cantar, bater palmas, e tocar instrumentos musicais, quando essas ações são integradas a uma determinada prática musical, constituem-se no compartilhamento da ação musical.

A ideia de participação assim defendida se refere à ativa contribuição, de cada pessoa presente, para a construção do som e do movimento por meio do ato de dançar, cantar, bater palmas, e tocar instrumentos musicais quando essas ações são integradas a uma determinada prática musical. Também no ambiente musicoterapêutico, ao se considerar o fazer musical, a atenção está voltada para ação e para os outros participantes, mais do que para o produto final da atividade.

Suzuki (2008) também se referiu ao “senso de identidade grupal que é criado porque os participantes estão fazendo música juntos e porque a repetição sustentada pelo pulso constante levam as pessoas a uma unificação, física, emocional e mental”. (2010, p.43). Os participantes podem desfrutar, neste momento, de uma intimidade na partilha musical, artística, em que assumem um papel perante o coletivo ao tocar, cantar e dançar.

A participação na execução musical envolve aspectos que são intrínsecos à construção da música, como o ritmo, a melodia, a expressão corporal, o uso de instrumentos para a produção sonora. Tanto a prática musicoterapêutica como a manifestação do Tambor de Crioula, por serem manifestações que se pautam na música, também se constitui desses elementos.

O ritmo é uma manifestação musical importante para a prática da Musicoterapia. É considerada a base para um trabalho musicoterapêutico. Nas vivências da Musicoterapia, quando a percussão rítmica passa a ser explorada, podem-se utilizar as variedades de combinações de células rítmicas e de timbres dos diversos instrumentos de percussão. O ritmo influencia todos os aspectos da vida como: a respiração, a circulação sanguínea, o sistema nutritivo, todos os movimentos do corpo e principalmente a marcha e todos os seus derivados, como tocar, cantar e dança. Sua peculiaridade consiste em que a maior parte desses atos se cumpre muito melhor sem a intervenção da consciência reflexiva (WILLENS, 1975).

Na estruturação rítmica do Tambor de Crioula, o ritmo é a base da brincadeira que vai possibilitar a melodia do canto e a expressão corporal da dança. O entrelaçar dos timbres dos tambores no ritmo do Tambor de Crioula pode ser um apoio para uma possibilidade rítmica, conforme Bruscia (2000), teria a função de estruturação do ritmo. A respeito do timbre, Schafer (1991) em seu livro “Ouvido Pensante” define que “timbre é a cor do som, que traz a individualidade à música que sem o timbre tudo seria uniforme e invariável, uma superestrutura característica de um som que distingue um instrumento do outro”.

O canto é uma atividade que demanda preparo físico e emocional, portanto, torna-se necessário um treinamento adequado para se adquirir controle e próprio da fonação, bem como equilíbrio corporal. Isso denota a saúde do cantor, tanto vocal como corporal. Um dos materiais privilegiados que dispomos como musicoterapeutas são as canções, elemento presentes na cultura brasileira e que exige a emissão da voz cantada por parte dos participantes.

“Praticamente todas as culturas têm criado canções e, por meio delas, transmitem de geração a geração, histórias, recriam sentimentos, descrevem situações e ao mesmo tempo, vão criando e consolidando o acervo cultural de cada povo”. (SHAPIRA, 2007, p.151). Acredito que ao perceberem-se na expressão do repertório de significados e sentidos afetivo-musicais, os participantes possam apropriar-se de sua realidade passando a agir no meio social de forma mais crítica e criativa (CUNHA, 2003).

A manifestação vocal ou o canto de uma canção na Musicoterapia pode ser para o musicoterapeuta uma intervenção com objetivo ajudar o participante a

expressar vocalmente seus sentimentos, ou mesmo exercitar a memória ao lembrar-se da canção, assumir o canto e versar no improviso. Pode também ser um elemento pelo qual os participantes afirmam e reafirmam aspectos de suas culturas, (SMALL, 1998), praticam seus ritos e trocam informações sociais.

De acordo com Craveiro de Sá (2007), ao desenvolvermos a técnica da improvisação musical terapêutica com diferentes grupos de pessoas, independentemente de seu contexto sociocultural, ocorre, muitas vezes, um movimento do grupo, como um todo, no sentido de resgatar memórias ancestrais através dos sons dos instrumentos, de movimentos corporais e da expressão vocal, levando-os a estados diferenciados de consciência grupal.

O canto do Tambor de Crioula possui a característica de pergunta e resposta cantada e compartilhada por todos os participantes. Possui “caráter modal”, uma forma musical que apresenta circularidade temporal. Para Wisnik (1999), esta circularidade se faz “através do envolvimento coletivo e integrado do canto, instrumental e dança, através de superposição de figuras rítmicas assimétricas no interior de um pulso fortemente definido e através da subordinação das notas da escala a uma tônica fixa, que permanece como um fundo imóvel, explícito ou implícito, sob a dança das melodias”.

No canto do Tambor de Crioula quem faz a pergunta dispõem a melodia da toada e improvisa em versos esperando a resposta dos participantes com o refrão. O canto está delimitado pelos instrumentos, um cantador principal entoando uma melodia curta que é respondida pelo grupo. Conforme Ferretti (2002, p.91), “os participantes da roda podem improvisar ou apenas cantar respondendo o coro e que certas toadas possuem mais de cem anos que foram aprendidas e repassadas de gerações a gerações”.

Os cânticos possuem temas líricos relacionados ao trabalho, devoção, apresentação, desafio, recordações amorosas e outros. A melodia do canto e ritmo é estruturada para o momento mais importante da manifestação do Tambor de Crioula que é o compartilhar do toque físico, a punga observada na dança. “No ambiente musicoterapêutico a música passa a ser canalizadora de outras manifestações criativas como a expressão corporal, a dramatização, a poesia” (CUNHA, 2003, p. 5).

A dança pode ser interpretada como um comportamento humano que inclui movimentos e gestos corporais (LACERDA; GONÇALVES, 2009) e que propicia uma harmonia entre ser/mente/ambiente (COSTA; VIEIRA, 2009). Esse corpo se expressa de maneira artística (SILVA, 2009), envolvendo música, som, ritmo, movimento, melhorando ou mantendo a qualidade de vida das pessoas que atuam na dança (GARCIA, 2009). Bruscia (2000, p.68) nos diz que “na Musicoterapia, através da música transforma nossas sensações corporais internas, nossos movimentos, sentimentos e ideias e formas sonoras que podem ser ouvidas e que a música nos permite expressar nossos corpos através do som”.

A dança do Tambor de Crioula acontece na Roda em frente à sessão rítmica.

A expressão corporal das dançantes é caracterizada como o momento mais importante da brincadeira, de total interação e participação entre elas. Assim, na presença do instrumento musical o sujeito tenderá a ativar, de forma preferencial, sua sensorialidade, sua afetividade ou suas capacidades motoras ou mentais (GAINZA, 1998).

No contexto musicoterapêutico, a atenção do musicoterapeuta se centra na interação sonora e no movimento corporal dos participantes. Esses elementos são considerados importantes para o fortalecimento de laços sociais. Camargo (2013) descreveu que a chave para a abordagem antropológica da dança é a busca pela compreensão e pela comunicação do “êmico”, ou seja, a perspectiva dos participantes. A perspectiva êmica pode mudar com o tempo, assim como variar de pessoa para pessoa e é esse conhecimento que os etnógrafos contemporâneos da dança revelam aos seus leitores.

Como foi visto na articulação acima apresentada possibilidade de utilizar os elementos rítmicos e sonoros do Tambor de Crioula para distintos momentos num processo musicoterapêutico é uma possibilidade real. Entende-se que recursos tecnológicos que permitiram a exibição de vídeos e áudios da manifestação em seu contexto original podem sensibilizar os grupos para a brincadeira de tambor. Assim, as relações os processos musicoterapêuticos também acontecerão quando as manifestações rítmicas, sonoras e de expressão corporal dos participantes promovam a interação com instrumentos musicais, canto e a dança em um grupo ou roda terapêutica.

Em síntese, a ideia para o contexto musicoterapêutico é possibilitar esse universo simbólico, um arquétipo, um modelo, numa prática musicoterapêutica de uma forma lúdica, leve, divertida, constituída de elementos sócio cultural. Esses elementos deslocados da cultura para a Musicoterapia podem ser adaptados, por ser um material fluido, que pode estar no contexto musicoterapêutico. Não alterando o que realmente importa para a Musicoterapia Comunitária que é o compartilhar, a coesão social nesse espaço e tempo de influência mútua musical, cujo álibi inicial é o mote da cultura.

REFERÊNCIAS

- BARCELLOS, L. R. Guests, Culture(s) and Music Therapy. **Voice a World Forum For Music Therapy**, Noruega, 2004.
- BRUSCIA, K. **Definindo Musicoterapia**. 2 ed.–Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.
- CAMARGO, G. G. **Antropologia da Dança**. ISBN: 978-85-7474-698-2 pg.: 192 il. Ano: 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/Nl9lUd>>.
- CHAGAS, M. Musicoterapia e comunidade. Texto apresentado em mês redonda do I **Congresso Latino-americano de Musicoterapia –III 2001**. Encontro Latino-americano de Musicoterapia, Buenos Aires, 2001.
- CIAVATTA, L. **O passo: a pulsação e o ensino-aprendizagem de ritmos**. Rio de Janeiro: L. Ciavatta, 2003.
- COSTA, A. G. M.; VIEIRA, N. F. C. Estratégia de promoção da saúde pela dança (EPSD) com adolescentes. **Revista Brasileira de Educação Física, Esporte, Lazer e Dança**. São Paulo, v. 4, n. 2, p. 62-74, 2009.
- CRAVEIRO DE SÁ, L. Música e Estados de Consciência. Artigo publicado nos **Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música – ANPPOM**, 2007. Disponível em: <<http://goo.gl/Dj7spc>>. Acesso em: 17/01/2013.
- CUNHA, R.; VOLPI, S. A Prática da Musicoterapia em diferentes áreas de atuação. **Revista Científica FAP**, Curitiba, v.3, p.85-97, jan./dez. 2008.
- CUNHA, R. **Jovens no espaço interativo da Musicoterapia: O que objetivam por meio da linguagem musical**. Mestrado em Psicologia da Infância e da Adolescência. Departamento de Psicologia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. UFPR, 2003.
- CUNHA, R.; PACHECO, M. C. S. C. Música na Vida cotidiana. **Revista Científica FAP**, Curitiba, v.7, p. 319-334, jan./jun. 2011 a.

- FERRETTI, S. & SANDLER, P. **Tambor de Crioula. Comissão Maranhense de Folclore – CMF.** Boletim on-line nº 03. Edição: Izaurina Maria de Azevedo Nunes, 1995. Disponível em: <<http://goo.gl/wqdD5a>>. Acesso em: 15/05/2014.
- FERRETTI, S. F., coord. **Tambor de Crioula: ritual e espetáculo**, por Sérgio Figueiredo Ferretti. 3. Ed. São Luis - MA: Comissão Maranhense de Folclore/SECMA/LITHOGRAF, 2002.
- FERREIRA, F. C. F. **Pensar/Fazer: Uma Antropologia da Performance.** Universidade de São Paulo (USP). Conceição|conception - Volume 1/nº 1 – Dezembro, 2012.
- GAINZA, V. H. **Estudos de psicopedagogia musical.** São Paulo: Summus, 1998.
- GARCIA, J. L. **A influência da dança na qualidade de vida dos idosos.** Revista Digital **efdeportes.com**, Buenos Aires, ano14º, n. 139, 2009.
- GATTINO, G. S. **A influência do tratamento musicoterapêutico na comunicação de crianças com transtornos do espectro autista /** Gustavo Schulz Gattino ; orient. Lavínia Schüler Faccini ; co-orient. Júlio Loguercio Leite. – 2009. 119 f.
- GEERTZ, C. **A interpretação das culturas.** I. ed. 1926, IS.reimpr. - Rio de Janeiro: LTC. Editora S.A., 2008.
- IPHAN, **Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural-** São Luis do Maranhão. Ata da 53ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, 18, de junho, 2007. Disponível em: <<http://goo.gl/o56MHh>>. Acesso em 30/06/2015 de
- LACERDA, T.; GONÇALVES, E. Educação Estética Dança e Desporto na Escola. **Revista Portuguesa de Ciências do Desporto**, v. 9, n. 1, p. 105–114, 2009.
- LEITÃO, R. R. C. **Batucada Maranhense: análise rítmica dos ciclos culturais. A visão de um baterista/** Rogério Ribeiro das Chagas Leitão - São Luis - MA, Gráfica RR, 2013.
- PEREIRA, E. A. **Flor do não esquecimento-cultura popular e processos de transformação/** Edimilson de Almeida Pereira, Núbia Pereira de Magalhães Gomes - Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- RUDD, E. **Music Therapy: improvisation, communication, and culture.** Gilsum: Barcelona Publishers, 1998.
- RUUD, E. **Community Music Therapy.** Em Pavilicevic e G. Andell (orgs). London: J. Kingsley Publishers, 2004.
- RUUD, E. **Community Music Therapy.** I: Frispel. Festschrift till Olle Edström. Göteborg: Institutionen för musikventenskap. Göteborgs Universities, p. 404-412, 2005.
- _____, E. **Community Music Therapy.** Em Pavilicevic e G. Andell (orgs). London: J. Kingsley Publishers, 2004.

- SHAPIRA, D. Musicoterapia: **Abordagem Plurimodal**. Buenos Aires, Administracion Ediciones, 2007.
- SCHAFER, R. M. **O ouvido pensante**. R. M. Schafer; tradução Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lucia Pascoal. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.
- SMALL, C. **Musicking the meanings of performing and listening**. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.
- SILVA, S. S. A dança: sentidos e significados. **Revista Digital efdeportes.com**, Buenos Aires, ano 14, n.139, p. 2009.
- SUZUKI, R. P. **Roda de Tambores na Musicoterapia como Técnica em Potencial**. São Paulo, 2008.
- TURINO, T. **Music as a social life. The politics of participation**. Chicago: Chicago University Press, 2008.
- WILLENS, E. **Introducion a La Musicoterapia**. Sociedade Argentina de Educação Musical. Buenos Aires, 1975.
- WISNIK, J. M. **O Som e o Sentido**. 6. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Recebido em: 25/04/2016

Aceito em: 15/07/2016

Desenvolvimento de aplicativos e jogos de música para utilização no campo da musicoterapia

Henrique Bergamo¹

RESUMO - Este artigo apresenta os caminhos do processo de desenvolvimento de aplicativos em ambiente web para a musicoterapia. O uso do computador e de tecnologias digitais tem ainda um espaço bastante reduzido no meio musicoterapêutico e a utilização de dispositivos multimídia fica restrita ao âmbito do registro em áudio e vídeo dos atendimentos. Diante desta demanda sentiu-se a necessidade de investigar as possibilidades de desenvolver aplicativos que possibilitassem o acesso dos profissionais a este universo e ampliar a gama de recursos disponíveis para o campo. O resultado da pesquisa está disponibilizado no site <www.grillo.mus.br>, onde se encontram os instrumentos virtuais, jogos e aplicativos. Os códigos fonte dos aplicativos encontram-se disponíveis no repositório Github e podem ser acessados no endereço <<https://github.com/hsbergamo/grillo>>.

Palavras-chave - Aplicativos web. Musicoterapia. Tecnologia Digital.

1 Graduação em Ciências Sociais com especialização em Filosofia da Educação. Músico, formando do curso de Musicoterapia pela UNESPAR, Campus de Curitiba II, Faculdade de Artes do Paraná. Currículo Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/0212773876110069>>. E-mail: <hsbergamo@hotmail.com>

Application and music games development for usage in the field of music therapy

Henrique Bergamo

ABSTRACT - *This article presents the paths of the application development process in web environment for music therapy. The use of computer and digital technology still has a reduced field in the music therapy means and the use of multimedia devices is still restricted to the scope of audio and video registrations in consultations. Against this demand it has been felt a need of investigating the possibilities to develop applications that would make possible the professional's access to this universe and amplify the range of resources available in the field. The research's result is available at the website www.grilo.mus.br, where the virtual instruments, games and apps can be found. The source codes of the applications are available on Github repository and can be accessed at <https://github.com/hsbergamo/grillo>.*

Keywords - *Web Applications. Music Therapy. Digital Technology.*

Introdução

Buscando ampliar a gama de recursos disponíveis para o campo da musicoterapia, a presente pesquisa apresenta ferramentas digitais aplicadas ao campo da música para a utilização do computador em conjunto com periféricos de entrada – *mouse*, teclado, *gamepad*, *webcam*, *touchpad* e microfone. O uso da tecnologia na musicoterapia é ainda bastante restrito no campo dos instrumentos musicais. Barcelos (1999), ao listar os objetos que devem fazer parte da sala de musicoterapia, cita, além dos instrumentos tradicionais, apenas o uso de um sintetizador. Apresenta como justificativa para o uso deste instrumento o fato de que “este iria, sem dúvida, possibilitar a utilização de novos recursos no processo musicoterápico” (p. 55). Para utilização ativa nas sessões, Barcelos sugere ainda um aparelho para reproduzir música gravada, no mais os objetos tecnológicos utilizados sugeridos destinam-se ao registro das sessões através de gravadores de áudio ou câmeras de vídeo. Esta mesma realidade, de uma prática musicoterapêutica distanciada dos recursos tecnológicos, é descrita por Orellana no contexto argentino:

Dentro do campo da musicoterapia na Argentina, alguns profissionais usam ferramentas electrónicas para digitalizar fotografias, registrar improvisações em gravações de áudio ou vídeo para acompanhar ou ter um registo das sessões em formato digital. Mas há pouca experiência em adicionar a tecnologia digital exclusivamente dentro das sessões. (ORELLANA, s/d, p. 1)²

As ferramentas digitais para produção musical disponíveis são inúmeras e possibilitam novos recursos para o campo da educação musical e da musicoterapia. No entanto, por exigir conhecimentos técnicos especializados, essas tecnologias acabam por tornar-se distantes e muitas vezes inacessíveis aos educadores e musicoterapeutas, o que acaba por restringir o seu uso na sala de aula e no *setting* musicoterapêutico.

Outro aspecto importante que inspirou esta pesquisa foi o de desenvolver recursos digitais para o campo da música para aplicação no campo da reabilitação. Esta é uma das áreas de atuação do musicoterapeuta e, embora conte com inúmeros

² Dentro del ámbito musicoterapéutico en Argentina, algunos profesionales utilizan herramientas electrónicas para digitalizar fotografías, tomar improvisaciones en audio o grabaciones de video para llevar un control o registro de las sesiones en formato digital. Pero hay poca experiencia en la inclusión de la tecnología digital exclusivamente dentro de las sesiones.

recursos tecnológicos de acesso ao computador, tem poucos recursos destinados especificamente ao trabalho musical. O desenvolvimento de novas soluções para pessoas com deficiência configura-se como pesquisa de tecnologia assistiva (TA). Segundo o Comitê de Ajudas Técnicas (CAT) a tecnologia assistiva é definida como:

[...] uma área do conhecimento, de característica interdisciplinar, que engloba produtos, recursos, metodologias, estratégias, práticas e serviços que objetivam promover a funcionalidade, relacionada à atividade e participação, de pessoas com deficiência, incapacidades ou mobilidade reduzida, visando sua autonomia, independência, qualidade de vida e inclusão social. (BERSCH, 2013, p.4)

No âmbito desta pesquisa foram desenvolvidos dois modelos de aplicativos em formato de jogo para acesso pelo microfone com reconhecimento da frequência da voz, e feitas adaptações em aplicativos de instrumentos musicais digitais que se utilizam do *mouse* para acesso em conjunto com um programa de acesso do *mouse* por webcam, o *Camera Mouse*³. A proposta desses aplicativos enquadra-se nas disposições VI e VII do Decreto 3.298 de 1999, artigo 19 sobre do direito das pessoas com deficiência às ajudas técnicas. Nele são listados: “VI - elementos especiais para facilitar a comunicação, a informação e a sinalização para pessoa com deficiência; VII - equipamentos e material pedagógico especial para educação, capacitação e recreação da pessoa com deficiência”. (BERSCH, 2013, p.15).

Os aplicativos desenvolvidos buscam possibilitar a configuração de instrumentos musicais digitais interligados a periféricos de entrada que não restringem o acesso de dados de entrada somente ao *mouse* e ao teclado alfanumérico, ampliando a gama de movimentos do usuário – tocar com movimento da cabeça, membros superiores e inferiores. Para facilitar o acesso e manipulação dos instrumentos, optou-se pelo desenvolvimento dos aplicativos em ambiente *web* - que rodam diretamente no navegador. Desta forma, os aplicativos podem ser acessados sem a necessidade de configurações especiais ou da instalação de programas. O ambiente *web* possibilitou também solucionar questões de compatibilidade com os diversos sistemas operacionais (IOs, *Windows*, *Linux*, *Android*) e dispositivos (computadores e dispositivos móveis).

3 Software gratuito de TA que possibilita o acionamento do mouse pelo movimento da cabeça. Disponível para download em <<http://www.cameramouse.org/>>.