

ISSN 2317-417X

# ***InCantare***

VOLUME 4

2013



FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ

**GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ  
SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR  
FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ  
COORDENADORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO**

Stela Maris da Silva  
**Diretora**

Angelo José Sangiovanil  
**Vice Diretor**

Zeloi Aparecida Martins dos Santos  
**Coordenadora de Pesquisa e Pós-Graduação**

Mariza Pinto Fleury da Silveira  
**Bibliotecária**

Rosemyriam Cunha  
Mariana Lacerda Arruda  
**Editoras**

**Conselho Editorial**

Dra. Beatriz Ilari (University of Southern California - USC); Dr. Carlos Mosquera (Faculdade de Artes do Paraná - FAP); Dra. Cláudia Zanini (Universidade Federal de Goiás-UFG); Dr<sup>a</sup> Cléo Monteiro França Correia (Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP); Dra. Debbie Carrol (Université du Québec à Montreal - UQÛAM); Dr. Gastão Octavio Franco da Luz (Universidade Federal do Paraná - UFPR); Dra. Leomara Craveiro de Sá (Universidade Federal de Goiás - UFG); Dra. Lia Rejane Mendes Barcellos (Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro – CBM-RJ); Dra. Mayumi Ilari (Universidade de São Paulo - USP); Dra. Rosemyriam Cunha (Faculdade de Artes do Paraná - FAP); Dra. Sandi Curtis (Concordia University).

Dra Luciana Barone (FAP) e Ms. Pierangela Nota Simões (FAP)  
**Pareceristas Ad hoc**

Karina de Oliveira Grandino  
**Revisão de Abstracts**

Mariana Lacerda Arruda  
**Diagramação**

Caroline Lemes  
**Capa**

# ***InCantare***

REVISTA DO NÚCLEO DE ESTUDOS E PESQUISAS  
INTERDISCIPLINARES EM MUSICOTERAPIA - NEPIM

FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ  
COORDENADORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Volume 4, 2013

ISSN 2317-417X

© 2013 FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ

É vedada a reprodução dos trabalhos em outras publicações ou sua tradução para outros idiomas sem a autorização da Comissão Editorial.

### **InCantare**

Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares em Musicoterapia – NEPIM da Faculdade de Artes do Paraná

PERIODICIDADE ANUAL

**InCantare, Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares em Musicoterapia - NEPIM é uma publicação da Faculdade de Artes do Paraná. As opiniões expressas nos artigos assinados são de inteira responsabilidade dos autores. Os artigos e documentos deste volume foram publicados com autorização de seus autores e representantes.**

---

*InCantare* - Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares em Musicoterapia – NEPIM / Faculdade de Artes do Paraná. – v. 1 (jul. 2010)- . Curitiba, v. 4, 2013.

**148 p.**

Anual

Resumo em português e inglês

ISSN 2317-417X

1. Musicoterapia – Periódicos. 2. Música - Periódicos

---

Faculdade de Artes do Paraná

Rua dos Funcionários, 1357

Curitiba, Paraná, Brasil

80.035-050

Telefone: 55- 41 – 3250-7300

[www.fap.pr.gov.br](http://www.fap.pr.gov.br)

[pesquisa.musicoterapia.fap@gmail.com](mailto:pesquisa.musicoterapia.fap@gmail.com)

<http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/detalhegrupo.jsp?grupo=4504406CJTNX4D>

InCantare: Rev. do Núcleo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares em Musicoterapia.  
Curitiba, v.4, p. 1 – 148, 2013.

## SUMÁRIO

<b>EDITORIAL</b> .....	6
------------------------	---

### **ARTIGOS**

<b>A EDUCAÇÃO E A IMAGEM DA MULHER NOS CONTOS DE FADAS - Anita Helena Schlesener</b> .....	8
--	---

<b>A MUSICOTERAPIA NA MEDICINA QUÂNTICA - Ivette Catarina Karaila e Maristela Pires Smith</b> .....	23
---	----

<b>O CORPO COMO RECURSO DE EXPRESSÃO EM MUSICOTERAPIA - Gláucia Vicentini e Bernadete Silveira Moraes</b> .....	46
---	----

<b>O INCONSCIENTE EM MUSICOTERAPIA E A INTUIÇÃO DO TERAPEUTA - João Vitor do Prado</b> .....	69
--	----

<b>O CRAVO BRIGOU COM A ROSA... E DAÍ ? - Pierangela Nota Simões</b> .....	85
--	----

<b>O TEATRO PARA DESENVOLVIMENTO HUMANO NAS ORGANIZAÇÕES EMPRESARIAIS - Karla Helaine Renaud e Robson Rosseto</b> .....	110
---	-----

### **RELATO DE CASO**

<b>EDUCAÇÃO MUSICAL SOB CONCEITOS MUSICOTERÁPICOS: RELATOS E REFLEXÕES SOBRE O TRABALHO MUSICAL REALIZADO NA APAE DE SANTOS COM REDIRECIONAMENTO AO ENSINO REGULAR - Denise Leopoldo Fiuza, Walmir de Oliveira Junior e Maristela Smith</b> .....	123
---	-----

### **ENTREVISTA**

<b>Eulide Jazar Weibel</b> .....	140
----------------------------------	-----

<b>NORMAS PARA ENVIO DE TRABALHOS</b> .....	145
---	-----

## EDITORIAL

É com muita satisfação que apresentamos o quarto volume da revista **InCantare**. Esse sentimento resulta da percepção de que o periódico encontra cada vez mais parcerias, colaborações e adeptos. Vários fatos nos levam a pensar assim, entre eles destacamos o expressivo número de manuscritos submetidos para a composição do presente volume; as estratégias de ação e apoio construídas pelos membros do **Núcleo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares em Musicoterapia (NEPIM)**, no sentido de qualificar nosso periódico; a seriedade dos pareceristas e a pronta disposição de pessoas que ajudaram a pensar a apresentação estética da **InCantare**. O envolvimento e a dedicação com que tantos agentes se integraram ao processo de montagem dessa publicação nos fez constatar a importância da ação coletiva para que o objetivo de um grupo seja atingido.

É então, com a consciência de que os trabalhos aqui reunidos, além de expressarem conhecimentos oriundos de diferentes campos de saber e o pensamento de uma gama de autores, também revelam a criatividade e a emoção dos nossos colaboradores e de nossa equipe. Cada etapa de trabalho, desde o envio dos textos, até a publicação final, nos envolveu em tramas de comunicação autêntica, no esforço para atingir o melhor possível e na humildade em acreditar que estamos enviando à vocês nossos leitores, o fruto bom de nosso empenho.

Neste mote e ritmo, **Anita Helena Schlesener** refletiu, a partir das ideias de Walter Benjamin, sobre aspectos da imagem da mulher nos contos de fadas, sua expressão na aprendizagem infantil e na educação. **Ivette Catarina Karaila** e **Maristela Smith** relacionaram a energia sonora com a vibracional, sob a lente da física quântica. O corpo e suas formas de expressão no âmbito musicoterapêutico foi o tema desenvolvido por **Gláucia Vicentini** e **Bernadete Silveira Moraes**, enquanto **João Vitor do Prado** escreveu sobre o inconsciente e a intuição do musicoterapeuta. **Pierangela Nota Simões** entrevistou crianças para desvelar o significado que elas atribuem às canções infantis da cultura popular brasileira. **Karla Helaine Renaud** junto com **Robson Rosseto** estudaram e propuseram diversas formas do teatro como uma

maneira de amenizar sintomas de estresse e auxiliar no desenvolvimento organizacional.

Este quarto volume da InCantare também contou com os relatos de **Denise Leopoldo Fiuza**, **Walmir de Oliveira Junior** e **Maristela Smith** a respeito de um o trabalho musical realizado na APAE de Santos. Para finalizar, apresentamos a entrevista concedida pela Professora e Musicoterapeuta **Eulide Jazar Weibel** que relatou sua concepções sobre a trajetória da profissão e do curso de Musicoterapia no Paraná.

Esperamos que a riqueza dos trabalhos e a diversidade de assuntos aqui reunidos seja de interesse dos nossos leitores. Desejamos a todos um excelente fruir dos artigos e bom proveito da leitura!

**As editoras.**

## A EDUCAÇÃO E A IMAGEM DA MULHER NOS CONTOS DE FADAS

*Anita Helena Schlesener<sup>1</sup>*

### RESUMO

Este artigo aborda alguns escritos de Walter Benjamin sobre aspectos da imagem da mulher nos contos de fadas a fim de explicitar os diversos significados da imagem da mulher e sua expressão na aprendizagem infantil, bem como sobre mimesis e educação. Benjamin sugere uma pedagogia que não adapte a criança às exigências do mundo adulto, mas que lhe garanta as condições para a construção de sua identidade e suas características lúdicas e sensoriais. O significado da mimesis, enquanto uma relação fraterna com as coisas e ao mesmo tempo de confronto com o mundo adulto, é abordado a partir da construção dos contos de fadas, que são criações literárias compostas de detritos, de modo que a criança os insere na construção de seu mundo e os utiliza para ligar os elementos desse mundo. A questão da educação se encontra na tarefa de superar um conhecimento meramente informativo e utilitário, para articular olúdico e oracional na educação infantil.

**PALAVRAS-CHAVE:** Educação; Contos de fadas; Mimesis.

### ABSTRACT

This paper approaches some Walter Benjamin's writings about the aspects of the image of women in fairy tales in order to clarify the different meanings of the image of women and its expression in children's learning, as well as about mimesis and education. Benjamin suggests a pedagogy that does not fit the child to the demands of the adult world, but that guarantees the conditions for the construction of their identity and ensures their ludic and sensorial characteristics. The meaning of mimesis as a fraternal relationship with things and at the same time as confronting the adult world is approached from the construction of fairy tales, which are creations literary composed of debris, so that the children inserts them to build their own world, and use them to connect the elements of this world. The question that pervades education is the task of overcoming a merely informative and utility knowledge, to articulate ludic and rational childhood education.

**KEYWORDS:** Education, Fairy Tales, Mimesis, Walter Benjamin.

---

<sup>1</sup> Doutora em História pela UFPR; Professora de Filosofia Política da UFPR (aposentada); Professora do Doutorado e do Mestrado em Educação da UTP. Grupo de Pesquisa: Estado e Políticas Educacionais – UTP.

## INTRODUÇÃO

O objetivo desse trabalho é refletir sobre alguns aspectos da imagem da mulher nos contos de fadas e como a diversidade de imagens da mulher pode ser interpretada do ponto de vista da educação. As múltiplas expressões de ser e de viver que constituíram as culturas no curso da história permeiam a formação do pensamento antigo, até a sua expressão na educação popular. A leitura dos contos de fadas permite salientar duas características da condição da mulher na história: por um lado, vislumbrar alguns aspectos das representações que povoam as concepções modernas do mundo e que trazem consigo nuances das culturas míticas e populares, transmitidas de geração a geração por narrativa oral e, por outro, explicitar aspectos do florescimento da razão no bojo do pensamento mítico e mágico. Esses dois lados da questão permitem refletir sobre a formação da identidade da criança a partir do convívio com essa literatura.

Os contos de fadas foram objetos de diversas interpretações, que procuraram descobrir nas suas tramas os mais variados significados, desde o mitológico até o filosófico, passando pela antropologia, a psicologia, a moral, a pedagogia, a história e a política. Do ponto de vista pedagógico a sua importância apresenta-se na formação do imaginário infantil e na relevância da fantasia como um dos aspectos da vida humana, na formação dos afetos, no enfrentamento dos temores que envolvem o desconhecido e na compreensão da realidade enquanto lúdica e mágica auxiliando a criança a criar sua identidade e inserir-se no mundo social.

O que se pretende explicitar é que a figura da mulher nos contos de fadas traduz uma situação que se evidencia como a vivência permanente do paradoxo que constitui a própria essência do humano: por um lado, a tentativa de firmar a própria identidade social e histórica, como “a marcha da razão à procura de si mesma”, na leitura de Hegel; por outro, o esclarecimento do modo característico e singular de cada época colocar a diversidade, a abundância das qualidades sensíveis, a exuberância da

realidade e das tentativas de busca da verdade, como pretendeu Nietzsche (BEAUFRET, 1975).

O ambíguo apresenta-se como aquilo que escapa à lógica e à coerência do sistema; é o inusitado, que gera perplexidade e pode, por suas características, colocar em questão toda a ordem instituída. O pensamento, desde a sua origem, apresentou um lado luminoso, produzido no esplendor do debate público, da clareza de idéias advindas do rigor lógico, e um outro lado obscuro, ora alimentado pela religiosidade, ora cercando a verdade na senda negativa da solidão, da tragédia, da melancolia, dando asas à intuição para exprimir impressões e imagens da experiência.

Esses elementos introdutórios servem para perguntar sobre a forma como, na época em que uma nova racionalidade se consolidava e definia um modo de ser moderno, a fantasia e o sobrenatural que povoaram os mitos e crenças populares da Antiguidade encontraram um solo fértil na literatura infantil. Que significado assumiu essa literatura entre os séculos XVIII e XIX, época em que surgiram, e que significados apresentaram na formação do imaginário da criança e na sua inserção social? Que relações de poder sugerem? Estas questões não serão esgotadas na breve reflexão que aqui se apresenta, visto que exigem uma pesquisa histórica.

O que nos move na tentativa de elucidar alguns significados dos contos modernos é a riqueza de elementos que tais contos nos apresentam, sobrevivendo a uma racionalidade imperativa, muitas vezes instrumental, que tolhe o imaginário infantil e formula métodos pedagógicos que visam apenas a inserir a criança no mundo adulto, adaptando-a às necessidades do mundo da produção. Enquanto a razão imperativa implicitamente se atribui ao masculino, os contos trazem como principal personagem a mulher, nas múltiplas e contraditórias figuras que compõem o universo mágico. Os contos de fadas desvelam uma realidade que é resquício de um tempo em que não havia, ainda, a preponderância de um capitalismo selvagem e dominador, cuja expansão produz-se principalmente pela inserção de novas tecnologias que interferem na produção e no objetivo dos brinquedos infantis, sempre mais distantes de sua magia. Como acentua Walter Benjamin, para a criança o significativo não é o

brinquedo, mas o brincar, por meio do qual ela realiza seu aprendizado (BENJAMIN, 1984, p. 61-5). Os contos de fadas revestem-se de elementos de épocas remotas expressam formas de comportamento que trazem implícitos valores e concepções próprias do século XVIII que, combinados, formam um mosaico capaz de despertar as mais variadas imagens e interpretações.

Finaliza-se com uma breve reflexão sobre o significado dos contos de fadas na educação infantil a partir de alguns escritos de Walter Benjamin. Os contos de fadas são para as crianças belas composições de resíduos, que apresentam a possibilidade de criar e recriar significados exercendo a capacidade mimética. Resíduos que revelam um outro rosto das coisas e permitem transitar por lugares inusitados, sentir aromas, romper limites, mergulhar nas figuras e interagir com os personagens, exercitando todos os sentidos no aprendizado do mundo.

### **Os significados dos contos modernos e a imagem da mulher**

O enigma dos tempos modernos se mostra na universalidade da história, que a ideologia burguesa sustenta enquanto forma e que reduz, na prática, as forças vivas da história aos interesses da produção e reprodução do capital. Os paradoxos que caracterizam a modernidade fazem da “crise” um constitutivo interno da vida moderna: crise de valores, crise de expectativas, crise resultante da busca sempre frustrada da universalidade perdida, crise da Razão, crise da própria modernidade, que eclode na figura do pós-modernismo. Foi o advento desse movimento que transformou a modernidade em tema de teorias sociais e da história contemporâneas e hoje temos tantas “modernidades” quantas as filosofias que se elaboraram no decorrer dos últimos quatro ou cinco séculos, com suas respectivas noções de espaço e tempo.

Nesse contexto, os contos de fadas apresentam-se como uma viagem a um mundo povoado de sonhos, a uma época em que homens e deuses dividiam o mesmo

espaço e seguiam seus caminhos orientando-se por presságios, augúrios, premonições, mistérios e adivinhações. Um mundo que transcende o limiar da racionalidade na prática de magos, feiticeiras e fadas que, na imaginação de alguns homens especiais como Perrault (1628-1703), os irmãos Grimm (Jacob –1785-1963 e Wilhelm – 1786-1859) e Andersen (1805-1875), povoaram o imaginário infantil até um tempo recente, quando a narrativa oral foi substituída pelo encantamento da televisão.

Belos, mas não inocentes, os contos fazem parte de uma literatura que reelabora conceitos e adapta narrativas a concepções e comportamentos sociais e morais próprios dos séculos XVIII e XIX. A origem dos contos modernos está em mitos e crenças populares por meio dos quais os homens primitivos procuraram entender a sua existência e o seu lugar no mundo. O que os torna instigantes é que, embora mantenham a mesma estrutura dos mitos e outras narrativas das sociedades arcaicas e, com isso, apresentem características voltadas aos voos da imaginação e da fantasia, alcançam sucesso no contexto educacional familiar burguês, isto é, num sistema educacional sedimentado em determinados valores conservadores. Tornam-se atraentes por sua ambiguidade e aceitáveis porque se adaptam à concepção de mundo daquele universo social: são os valores morais dos séculos XVII a XIX que orientam e estabelecem os limites da interpretação opondo o bem e o mal.

A mulher, na trama narrativa de alguns contos de fadas, é a figura central, como mãe, avó, madrasta, bruxa, princesa, faxineira, camponesa ou fada, como um resquício de um período matriarcal em que ela ocupava o lugar principal nas relações de poder e na transmissão do saber coletivo enquanto narradora de histórias; exemplos literários dessa atividade foram Penélope, que tecia e desmanchava o manto enquanto esperava o retorno de Ulisses, e Xerazade, que fiava e tecia enquanto contava histórias.

Ao mesmo tempo, porém, os contos apresentam a contra face do feminino como dimensão simbólica de um modo de ser dominado, cujo vestígio transparece no tratamento do corpo como vivência de desejos, dores, afetos, paixões e de tudo o que a razão não consegue explicar. Como símbolo de um comportamento humano, o feminino insere-se num conjunto de relações sociais e históricas que fizeram da mulher

uma figura que vivencia as experiências muito mais com o afeto e com as emoções do que com a razão, crença que se divulgou e se reforçou no curso da história. Como ressalta Jeanne Marie Gagnebin, “Atena, deusa da filosofia, não nasceu do ventre de uma mulher, mas da cabeça de um homem, “seu pai, Zeus”, sendo que este nascimento marcou a oposição, que a história confirma, “entre o ventre feminino e a cabeça masculina”, assinalando uma preferência. “A deusa da Razão privilegia, desde seu primeiro dia, a forma de produção que vem da cabeça – e dos homens – em oposição à produção que vem do corpo – e das mulheres” (GAGNEBIN, 1997, p. 39-40). A ideia de feminilidade tem um caráter social e político, à medida que se produziu no bojo de uma sociedade masculina, que reduz a mulher aos limites restritos da sexualidade.

Tais diferenças já aparecem nos mitos antigos, que exaltam a beleza física, porém, num contexto relacional diverso do moderno, como se evidencia nos mitos de Eros e Psique<sup>2</sup> e de Narciso, mitos nos quais as ideias de beleza e de amor se vinculam à vivência da felicidade.

O significado altera-se à medida que as relações de poder se modificam, mostrando uma mudança estrutural da sociedade: na exaltação da beleza, a condição feminina passa então a vincular-se à história do corpo, que vai sendo silenciado à medida que as relações humanas delineiam a cisão entre masculino e feminino, razão e sensibilidade, força e fragilidade. Assim como a mulher é retirada da cena pública para o espaço privado da casa e da família, também o corpo passa a ser o outro da razão, o sensível e incompreendido a ser subordinado, o prazer recalcado e submetido a regras ou simplesmente tolerado e mantido à margem, como as “hetairas gregas, as ‘cocotes’ no Segundo Império francês, as semimundanas da ‘Bela Época’” (SALLES, 1982, p. 135-6). O corpo é a natureza esquecida, região abismal, nossa parte animal aprisionada pela razão e domesticada pela moral e pela educação numa sociedade que, no fundo, reduz a mulher ao universo doméstico e às funções de mãe e esposa. Na contemporaneidade, embora as mulheres de determinadas classes sociais venham

---

<sup>2</sup>Na mitologia grega, Eros significa amor e a sua completude no desejo ardente, na exaltação dos sentidos; Psiqué é a expressão da alma, do sopro ou princípio vital que anima os corpos.

gradativamente conquistando sua emancipação profissional, muitas ainda tem seu destino demarcado pelos interesses e fins de uma sociedade ainda predominantemente masculina. Muito além do que delimita o materialismo histórico, a situação da mulher na sociedade depende não apenas das mudanças estruturais no sistema econômico e na ordem social, mas da mudança da estrutura psicológica de homens e mulheres de todas as classes sociais, na medida em que, ao longo dos séculos, se assimilou no inconsciente a psicologia burguesa, em grande parte com as práticas educacionais.

Em síntese, essa literatura em geral apresenta duas figuras opostas de mulher, fato que resulta de se alimentarem primordialmente de narrativas populares, herança das sociedades primitivas transmitidas de geração em geração. No contexto da sociedade moderna, assumiram uma nova dimensão a partir dos significados ideológicos e das expectativas morais e pedagógicas que lhes foram agregadas, fazendo parte da forma como as sociedades (séculos XVII a XIX) tratavam suas carências e necessidades e imaginavam seu futuro.

Na constituição histórica do feminino os contos expressam o outro lado da razão na figura das bruxas e fadas; esse mundo à margem da razão traduz o poder de transformar o destino e abrir novas dimensões da ação. Providenciais, as fadas protegem e guiam seus afilhados; maldosas, as bruxas envenenam maçãs, seduzem e enganam para alcançar seus objetivos. O feminino desdobra-se no outro não racional, no corpo e na sensibilidade, na força da natureza e na meiguice, base da sedução e do jogo, ou no impreciso e ambíguo, confundido com o fútil e irrelevante.

A lógica sem a sensibilidade pouco pode dizer da vida; no corpo se concentram sentimentos e experiências que fogem aos limites do discurso racional; o cogito não traduz a totalidade do sujeito, mas faz parte de uma realidade mais complexa, a do próprio corpo: uma realidade oculta e a ser descoberta em sua multiplicidade e em seu devir.

A crítica às categorias interpretativas obsoletas, concentradas no tempo contínuo e homogêneo e na constatação do eterno retorno na reprodução da vida

moderna, categorias que tornam sempre mais difícil a sobrevivência da memória, ressaltam a imagem da desordem de um tempo de incertezas. A modernidade se apresenta como um tempo em que se instaura o fim de qualquer expectativa transcendente e a realidade do consumo e da massificação colocam a necessidade de redefinir o estatuto do sujeito. Nesta senda, a radicalidade da crítica benjaminiana permite explicitar o caráter ambivalente dos contos de fadas e pensar novas perspectivas de educação.

Na contraposição entre sensibilidade e razão, vida e morte, dominação e submissão, os contos modernos são tecidos de modo a expressar a diversidade de situações em que a mulher atua na sociedade: na história de Branca de Neve, a madrasta é também a rainha e a bruxa, isto é, apresenta-se como mulher de poderes reais e poderes ocultos, consciente do que é e do que pode fazer, que domina e tem clareza do seu poder. A mãe é a rainha que morre e, como tal, detinha um poder real que exercia de modo oposto ao da rainha atual, de modo que a criança tem acesso a duas formas de exercício do poder entre si opostas e excludentes, como os opostos que caracterizam o processo de contradição.

Resíduos do antigo no moderno, os contos apresentam os opostos como morte-vida, submissão-salvação, traduzidos na dialética tecida de elementos fragmentários, que desvela vários significados da figura da mulher, os quais coincidem, no fundo, na imagem ambígua que se submete para ser aceita enquanto, ao mesmo tempo, luta com todas as suas forças para redefinir seu lugar na sociedade.

### **Os contos de fadas na educação infantil**

A educação cumpre a função de integrar a criança ao mundo adulto, mundo em que imperam determinados valores, determinadas relações de poder, a estrutura de uma ordem social e familiar na qual homem e mulher ocupam um determinado lugar, que muda no curso da história, mas tende a fazer prevalecer a coerência em detrimento da ambiguidade, a razão em detrimento da sensibilidade. Refletir sobre a

função educativa dos contos de fadas implica repensar também a educação tanto na forma do aparecer quanto no significado social que a caracteriza, isto é, significa mostrá-la em suas contradições.

Explicitar tal significado supõe retomar algumas características da mimesis, modo de aprendizagem que caracterizam a arte e a brincadeira. Nos escritos de Walter Benjamin, a faculdade mimética assume um significado central, enquanto a capacidade humana que concretiza a nossa inserção no mundo por meio da percepção e da linguagem. A mimesis apresenta-se como o dom de reconhecer e de produzir semelhanças para compreender e ordenar o mundo atribuindo-lhe um sentido, processo no qual representação e expressão acontecem como a forma de produção do conhecimento do mundo.

A capacidade mimética na aprendizagem infantil se apresenta como possibilidade de criar e recriar significados por meio das brincadeiras e de brinquedos buscados nos detritos deixados pelos adultos. As crianças, diz Benjamin, “têm um particular prazer em visitar oficinas onde se trabalha visivelmente com as coisas. Elas se sentem atraídas irresistivelmente pelos detritos, onde quer que eles surjam”. Com eles, elas criam o seu mundo e a sua imagem do mundo das coisas. Os contos de fadas são interessantes para as crianças porque são “criações compostas de detritos”, de modo que a criança os insere na construção de seu mundo e os utiliza para ligar os elementos desse mundo (BENJAMIN, 1985, p. 237-8).

Era uma vez... um tempo indeterminado que permite abordar os elementos do conto como se fossem resíduos que podem mostrar um outro rosto das coisas; a riqueza de conteúdo dos contos está precisamente na sua composição e na possibilidade de brincar com eles, como se brinca com um mosaico recompondo as peças e formando novas figuras. Para a criança os contos são instrumentos de conhecimento que permitem transitar por lugares inusitados, sentir aromas, mergulhar no encantamento das figuras, interagir com os personagens, identificar-se com eles para daí sair criar um novo significado para o mundo das coisas.

Os contos de fadas permitem deslizar entre o racional e o imaginário, o real e o sonho, o evidente e o escondido, ideia que se evidencia na referência ao “fuso que feriu a Bela Adormecida e que a mergulhou num sono de cem anos” (BENJAMIN, 1987, p. 127). Os contos de fadas permitem transitar limites, tanto entre razão e sensibilidade, quanto entre vigília e sono povoado de sonhos, bem como fazer analogias e relações de semelhanças, importantes no seu processo de cognição e de socialização. Para a criança, não são os conselhos morais que a burguesia do século XIX acrescentou aos contos para disciplinar suas ações, nem as diversas imagens da figura da mulher que a impressionam, mas sim a possibilidade de viajar na leitura e criar sua configuração do mundo. Na leitura e na repetição da história sujeito e objeto podem ser intercambiáveis, assim como real e imaginário.

Os contos formam o imaginário infantil e, na vida adulta, trazem à tona o esquecido (ou reprimido, principalmente no que se refere à sexualidade), agora em novo contexto, para despertar a releitura e a crítica do presente: “tantos anos me foram necessários para que, ao ver uma pequena gravura empalidecida, tivesse confirmada a suspeita de que toda aquela caixa fora destinada a outro tipo de tarefa que não à costura” (BENJAMIN, 1987, p. 128-9). Um conto de fadas é tecido pelo autor precisamente para produzir esse efeito: mesclar real e imaginário, vivido e esquecido, para que o leitor criança se descubra nos seus caminhos encobertos de neve, mergulhe nas suas cores e desvele nos seus sentidos os significados do mundo.

O fuso que adormeceu a princesa é recordado ainda em *Um fantasma*, fragmento no qual o limiar entre vigília e sono, caminho do sonho, entrelaçam-se e se confundem na lembrança da “velha e misteriosa magia do tecido e do fio”, dividindo-se “entre o reino do Céu e o Inferno” (BENJAMIN, 1985, p. 118).<sup>3</sup> Assim como os contos, também a história se tece e, no limiar entre sono e vigília, identificam-se os elementos da realidade histórica: o ambíguo, o lúdico, o imaginário, que se desvelam nos contos de fadas, se contrapõe a tudo que a sociedade moderna, mergulhada num sono de

---

<sup>3</sup> Não se pretende aqui abordar o significado do sonho na leitura benjaminiana da trama dos contos de fadas. Sua referência ao sono da Bela Adormecida como o sono da modernidade abre outros caminhos de reflexão que não caberia nesse artigo.

séculos, concentrada na formulação de um pensamento único e de uma história linear, não consegue identificar no seu cotidiano.

Os contos revelam o mito da modernidade presente no caráter autônomo da razão, base da crença no progresso e no desenvolvimento prodigioso da ciência e da técnica; na forma temporal da repetição de um tempo pretensamente novo, mas que se produz como consolidação do mesmo na estrutura social; enfim, na dinâmica interna das relações de poder que se apresentam como a única ordem possível.

Essa aprendizagem não acontece na escola, que, nas vezes em que é referida nos fragmentos de Benjamin, aparece como o lugar da fadiga e da mediocridade. O interesse pelos livros “não dependia do conteúdo, mas do fato de garantirem um quarto de hora que tornasse mais tolerável toda a miséria da monotonia das aulas” (BENJAMIN, 1987, p. 116). A pedagogia, em geral, visa a aprendizagem de hábitos e a integração social, que se faz pela interdição de algumas experiências e a repetição de outras; direciona a percepção infantil e a integra a formas de comportamento e de pensamento por meio da disciplina. Nesse percurso, algo se perde e nunca mais é reencontrado.

As observações de Benjamin sobre a escola inserem-se no contexto mais amplo de uma crítica à educação burguesa, principalmente na atitude pedagógica concentrada nas teorias iluministas, no “interesse pelo ‘método’” e na “ideologia do ‘continuar a enrolar’ e da preguiça”. A educação apresenta uma característica de classe e um projeto de sociedade que não podem ser esquecidos. As pedagogias, em geral, seguem a moda: seria “uma situação absolutamente insuportável para o proletariado se a cada seis meses, como ocorre nos jardins de infância da burguesia, fosse introduzido um novo método em sua pedagogia com os últimos refinamentos psicológicos” (BENJAMIN, 1984, p.84). Não se pode renunciar a compreender a criança, o que significa compreender a sociedade instituída.

Considerar a percepção infantil, a capacidade mimética e a importância da brincadeira e dos contos de fadas na aprendizagem, assim como as artes em geral, permite reconhecer a especificidade da criança na qualidade de suas fantasias,

na fertilidade de sua imaginação. Essa nova abordagem do aprendizado infantil abre a possibilidade de uma nova compreensão das coisas e permite vislumbrar um novo ordenamento do mundo. Benjamin parece identificar a possibilidade de concretizar nessa nova abordagem, os objetivos da terceira Tese contra Feuerbach, na qual Marx se refere à necessidade de educar o educador: no teatro, por meio da encenação, as crianças “ensinam e educam os atentos educadores”. Novas forças, novas inerações vêm à luz, das quais frequentemente o diretor jamais teve qualquer vislumbre durante o trabalho (BENJAMIN, 1984, p.118).

A leitura dos contos de fadas permite entender alguns significados da imagem da mulher neles preservados e o sentido que podem assumir no âmbito da educação infantil. Por retomarem narrativas míticas e orais, os contos conservam a ambiguidade própria das relações sociais das sociedades primitivas, o que os enriquece e motiva a sua leitura.

Retomando histórias da mitologia clássica, os contos modernos renovam o significado da figura da mulher a partir dos limites colocados pela sociedade patriarcal e pela moral cristã e os bons costumes da época. Assim, sugerem novas relações de poder nas quais a mulher que decide e escolhe sem deixar-se determinar pelo meio passa a ser representada como a figura do mal (madrasta, bruxa), enquanto o ideal de mulher expressa-se na figura da menina frágil e submissa.

No âmbito do processo educativo opor pensamento e emoções, na busca de uma objetividade abstrata, mostrou-se um limite da própria razão moderna e dos objetivos do desenvolvimento da estrutura de produção capitalista. Recuperar o significado dos contos de fadas na educação infantil permite acentuar a importância de novas formas de expressão e de linguagem na dimensão alegórica do mundo no qual se vive. Trata-se de ampliar as possibilidades de compreensão da realidade e abrir a perspectiva de uma educação crítica, porque a criança vive um tempo e uma história, pertence a uma classe social e, como tal, recebe e produz conhecimento. No processo educativo é necessário não esquecer que a fantasia e a imaginação também

contribuem para o conhecimento do mundo e permitem superar a forma meramente instrumental de compreensão, própria da sociedade moderna.

## **BREVE CONCLUSÃO**

Ao explicitar os vários significados da figura da mulher nos contos de fadas não se pressupõe uma essência da feminilidade, mas se pretende mostrar como a noção foi construída historicamente e como os contos de fadas trazem e entrecruzam significações de tempos diversos, de uma história oral compartilhada e de uma sociedade anterior à patriarcal. Já na sociedade antiga, origem da cultura ocidental, formou-se uma nova concepção na qual as “as mulheres teriam recebido a sensibilidade e a natureza, o silêncio e o jogo, mas também a tagarelice, a inércia e a insuficiência”, características opostas ao “sujeito masculino, pleno, autônomo e detentor do discurso verdadeiro” (GAGNEBIN, 1997, p. 45).

Nessa sociedade consolidada em oposições lineares a criança, como o jovem que ainda não se adaptou às exigências do mundo adulto (do trabalho e da razão instrumental), está aberta a receber as semelhanças sensíveis e sua formação se produz como aprendizado (e criação) do mundo. Assim, a brincadeira infantil enquanto expressão mimética e lúdica se constitui como o germen do novo que pode ser oposto à experiência do adulto, adaptado às condições do mundo regido pelo modo de produção e de representação modernos. Os contos de fadas fazem parte da cognição infantil e se apresentam à sua percepção como um conjunto de resíduos, retalhos da vida espiritual da humanidade, restos aos quais ela precisa dar uma ordem. Brincando, ela liga os elementos dispersos e faz a sua leitura do mundo.

A noção de mimesis, nos escritos de Benjamin, nos propõe a busca, no presente, de um saber remanescente de um tempo no qual o mistério e a magia permeavam o conhecimento do mundo e o modo de estabelecer um vínculo intrínseco com as coisas. A leitura dos contos de fadas, como um trabalho artesanal em que trama e urdidura criam o tecido, produzem uma rede de relações em que cada conceito

é retomado e redefinido, na bela aventura de descobrir a senda de elaboração do significado das coisas. Ao abordá-los como construções compostas de detritos, a criança constrói com eles novas imagens, como mosaicos que apresentam uma configuração alternativa à ordem do mundo criada pela razão instrumental. Desse modo, essa literatura contribui tanto para a criança construir seu mundo quanto a sua identidade.

Nesse contexto, a diversidade de imagens da mulher veiculadas pelos contos de fadas não é contraditória se entendida enquanto fruto de uma formação histórica na qual a mulher ocupava um lugar determinante na sociedade primitiva e que, no processo de mudança estrutural da sociedade, com a passagem do matriarcado para uma realidade patriarcal, na qual a ideia do feminino se elabora no movimento pelo qual ela passa a um plano secundário e submisso. A diversidade de imagens da mulher permite à criança formar, no seu imaginário, uma outra ideia mais apropriada à sua realidade e que, dependendo do contexto educativo, pode contribuir para formar a sua identidade.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II – Rua de Mão Única**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação**. São Paulo: Summus Ed., 1984.

BENJAMIN, Walter. **I “passages” di Parigi**. Torino : Einaudi, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Angelus Novus – Saggi e frammenti**. Torino: Einaudi, 1995.

BEAUFRET, J. **Introdução a uma leitura do Poema de Parmênides**. In: Pensadores. São Paulo : Abril Cultural, 1975.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GEBAUER, Günter e WULF, Cristoph. **Mimese na Cultura**. São Paulo: Annablume, 2004.

SALLES, Catherine. **Nos submundos da Antiguidade**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

SCHLESENER, Anita Helena. **Os tempos da História**. Brasília: Liber Livro, 2011.

**Recebido em:** 04 de junho de 2013

**Aprovado em:** 25 de julho de 2013

## A MUSICOTERAPIA NA MEDICINA QUÂNTICA

Ivette Catarina Jabour Kairalla<sup>4</sup>

Maristela Pires da Costa Smith<sup>5</sup>

### RESUMO

Vivemos num mundo constituído fundamentalmente de energia. A física já comprovou que mesmo a matéria sólida (massa) é, na verdade, energia condensada. Uma das formas de expressividade desta energia constitui-se nos sons em que este planeta se encontra mergulhado. A Musicoterapia utiliza-se desta energia sonora para atingir os seres vivos, particularmente o ser humano, constituídos de energia eletromagnética. Como se sabe, estes sons podem se apresentar quer na forma de ruídos, quer de sons melódicos, consonantes ou dissonantes, audíveis ou não audíveis, estes últimos podendo ser confundidos com o silêncio no caso do registro apenas do ouvido humano. A medicina vibracional estuda e já pesquisa e aplica formas de intervenção clínica num enfoque relacionado à física quântica. O presente estudo, então, propõe-se a discutir se a eficácia e a rapidez de resultados da Musicoterapia podem advir da correlação entre ambas as formas de energia em ressonância e interferência. Trata-se aqui, de uma revisão bibliográfica inicial.

**PALAVRAS-CHAVES:** Musicoterapia, Energia Quântica, Som.

### ABSTRACT

We live in a world essentially constituted of energy. Physics has already proved that even the solid matter (mass) is actually condensed energy. One of the ways of this energy expression is through the sounds in which this planet is placed. Music Therapy uses such sonorous energy to reach the living beings, particularly, the human beings which are consisted of electromagnetic energy. As it is known, these sounds can be presented either as noise or as melodic, consonants or dissonants, audible or non-audible sounds, the latter can be confused with silence in the case of the human ear register. The Vibrational Medicine studies, researches and also applies ways of clinical interventions in a quantum physics approach. The present study sets out a discussion about whether the efficacy and the speed of the Music Therapy outcomes could result from the correlation between both ways of energy in resonance and interference. The purpose here is to take an initial bibliographic review.

**KEYWORDS:** Music Therapy, Quantum Energy, Sound.

---

<sup>4</sup> Médica Psiquiatra, Mestre em Neurociências e Doutora em Psiquiatria pela UNIFESP-EPM. Professora do Curso de Pós-graduação em Musicoterapia nas Faculdades Metropolitanas-FMU-São Paulo e Especialização em Musicoterapia. E-mail: ivettekairalla@hotmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8001540440289351>

<sup>5</sup> Musicoterapeuta, Mestre e Coordenadora do Curso de Pós-graduação em Musicoterapia das Faculdades Metropolitanas Unidas- FMU de São Paulo. E-mail: maristelasmith@fmu.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4951611446824766>. Grupo de Pesquisa: Investigação em Musicoterapia na Área da Saúde – FMU/SP

## INTRODUÇÃO

Os seres vivos, particularmente o ser humano, desenvolvem-se neste mundo imersos num campo energético que se expressa, no plano concreto, sob formas diversas. A física, a partir de Einstein e seus colegas contemporâneos, já comprovou que mesmo a matéria sólida (massa) é, na verdade, energia condensada. Uma das formas de expressividade desta energia constitui-se nos sons em que este planeta se encontra mergulhado. Como se sabe, estes sons podem se apresentar quer na forma de ruídos, quer de sons melódicos, consonantes ou dissonantes, audíveis ou não audíveis (ultra e infrassons), estes últimos podendo ser confundidos com o silêncio no caso do registro apenas do ouvido humano.

Bang (1991) destaca que “consciente ou inconscientemente tomamos conhecimento dos sons que nos cercam, desde o nascimento”. Na verdade, já desde sua gestação no útero, a criança é sensível a movimentos, ruídos, sons, ritmos, etc. (SPITZ, 2004; ILARI, B.S., 2006), antes mesmo que possa vislumbrar a luz e os demais campos eletromagnéticos.

O homem nunca consegue a interrupção completa da percepção do som enquanto mantém sua consciência vigil. Isto porque as ondas sonoras produzidas por uma fonte vibratória sonora e transmitidas pelo ar, podem nos alcançar pelos ouvidos, mas também pela pele e pelos ossos e, a partir destes órgãos sensoriais, alcançar o Sistema Nervoso Central humano (SNC) e se tornarem perceptíveis (RUUD,1991). Essas vibrações sonoras podem, portanto, conduzir ritmo, sequências melódicas ou mesmo ruídos, vivenciados de modo interiorizado nas pessoas, como vibrações ligadas à audibilidade, de maneira cenestésica e auditiva, causando frequentemente uma vontade espontânea de reagir com expressões corporais ou vocais, ou mesmo levando a devaneios ou elaborações mentais.

## DESENVOLVIMENTO

Como se sabe, o desenvolvimento humano neuropsicomotor se faz por etapas de evolução gradativa, iniciando por respostas instintivas aos estímulos até atingir a maturidade e, quem sabe, alcançar a sabedoria. Também o sistema nervoso progressivamente atinge sua maturidade estrutural.

Assim, nas fases iniciais do desenvolvimento neuropsicomotor, ela afeta particularmente o controle das estruturas subcorticais, interferindo no controle das funções vitais instintivas da respiração, da temperatura, da digestão, do metabolismo, da circulação, etc.. Inicialmente ela é percebida mais como um reflexo motor e na forma de sensação, para ir se transformando em sentimento (com a maturidade do sistema límbico) e mais adiante, relacionando-se a funções cognitivas em termos de projeções, associações de idéias e composições (RUUD,1991).

A Musicoterapia utiliza-se desta estreita relação entre sons e as funções físicas e mentais do ser humano, para buscar alcançar seu bem-estar, superando seus desequilíbrios e ampliando seu potencial de ação.

Observando, na clínica, inúmeras intervenções musicoterápicas com resultados eficazes e, em geral, num tempo relativamente curto de tratamento em relação a outras intervenções, despertou-nos a curiosidade em entender qual seu modo de ação fisiológica e o que lhe permitiria ser tão eficaz tão rapidamente e ainda de forma prazerosa, como sinalizam as expressões verbais e não verbais das pessoas que a ela se submetem, sejam pacientes, profissionais em empresas, alunos em escolas, etc..

Na tentativa de responder a tais questões, buscaremos traçar um paralelo entre as dimensões envolvidas. Começaremos abordando os conceitos relativos à Musicoterapia para em seguida entrar no âmbito de tais dimensões.

Bruscia (2000) registra sessenta e uma autorias de definição de Musicoterapia

de autores diversos, que diferem conforme o enfoque em destaque, mas também com vários aspectos comuns entre eles, já que inúmeras fronteiras relevantes entram em jogo neste campo do conhecimento. Optamos por destacar nesta publicação, duas destas definições mais diretamente relacionadas ao objetivo do presente estudo.

Primeiramente a definição proposta pela Federação Mundial de Musicoterapia (WORLD FEDERATION OF MUSIC THERAPY, 1996), que diz:

Musicoterapia é a utilização da música e/ou dos elementos musicais (som, ritmo, melodia e harmonia) pelo musicoterapeuta e pelo cliente ou grupo, em um processo estruturado para facilitar e promover a comunicação, o relacionamento, a aprendizagem, a mobilização, a expressão e a organização (física, emocional, mental, social e cognitiva), para desenvolver potenciais e desenvolver ou recuperar funções do indivíduo de forma que ele possa alcançar melhor integração intra e interpessoal e conseqüentemente uma melhor qualidade de vida.

Mesmo esta redação já foi atualizada mais recentemente, mas ainda com vários questionamentos (APEMESP, 2010).

Por sua vez, Smith (1990) apresentou uma definição de Musicoterapia no II Encontro de Pesquisadores em Saúde Mental, publicada nos ANAIS deste Encontro, que assim a descreve:

Musicoterapia, ou vibroterapia sonoro-ritmica-musical, é a ciência que, através do som, procura a harmonia entre mente, corpo, e mundo externo, pelo encontro do som-chave, característica do princípio sonoro do “eu interior”.

Como mostra claramente Smith (2001), “o elemento som está imediatamente ligado à estrutura de nossas vidas interiores, bem como está conectada à natureza” física do planeta. Acrescenta, ainda, “quando a nossa natureza sonoro-musical está em harmonia com os elementos existentes, então estamos aptos a fazer descobertas... Não temos música dentro de nós. Somos música!”. Mostra que nosso

organismo possui milhões de células, de átomos que convivem harmoniosamente com vibrações diferenciadas, o que leva a identificar o “homem-som”.

As demais definições acrescentam outros aspectos, inclusive o critério metodológico da Musicoterapia para buscar o crescimento saudável do paciente, através de possíveis modificações necessárias dos aspectos que compõem a sua personalidade.

Numa abordagem terapêutica, tratar alguém implica na necessidade de uma intervenção externa quando o paciente não está conseguindo superar por si só suas patologias física, psíquica ou espiritual. Curas espontâneas não podem ser qualificadas como terapia. Por outro lado, terapia não é definida pelo resultado, isto é, se se alcançou a cura ou não. Se houve intervenção externa, já se constituiu um processo terapêutico, seja qual tenha sido o resultado (BRUSCIA, 2000).

Bruscia (1987) fez uma distinção importante entre “música como terapia e música na terapia”: na música como terapia, ela exerce uma influência direta sobre o paciente e sua saúde, atuando como agente primário na mudança de sua condição clínica, ficando o terapeuta num plano secundário. Quanto à música na terapia, a música é utilizada em suas propriedades terapêuticas, mas para intensificar os efeitos da relação terapeuta-paciente e para reforçar a argumentação verbal, ficando a música num plano secundário, complementar às intervenções do terapeuta.

Segundo este mesmo autor, as intervenções da Musicoterapia são singulares porque centradas no som, na beleza e na criatividade. Neste caso, a beleza não é simplesmente o gosto por uma forma particular, mas assim como ocorre na música, também na vida a busca pela solução de tensões e conflitos, movendo-se no sentido de mudança e resolução, para tornar-se íntegro e viver a vida de modo completo. Quando esta busca se faz de uma forma artística, ela adquire um ar estético, o que torna a jornada mais potente, notável e plena de satisfação. Há que se ressaltar que a Musicoterapia tem, no termo *estética*, um conceito mais amplo que o utilizado pelas artes.

Observa-se, na clínica, que quando um paciente se descobre capaz de compor um trecho musical, passa a acreditar ser também capaz de compor melhor suas experiências existenciais e, a partir daí, acaba fazendo-o. Assim como ele explora, na Musicoterapia, as diferentes formas pelas quais os sons podem ser arranjados, percebidos e interpretados e com resultado satisfatório, assim também acredita que possa fazê-lo com as intercorrências de sua vida. A crença o encoraja e ele o faz, gerando “composições” das mais surpreendentes. Este princípio torna-se mais claro e preciso em Bruscia (2000), quando aponta a relação entre terapia e processo criativo:

...ambos envolvem examinar algo em detalhe, identificar problemas e desafios, explorar alternativas e opções, utilizar todos os recursos disponíveis, experimentar o que funciona melhor para resolver problemas, selecionar qual das opções é mais prazerosa e, em seguida, organizar todas as decisões em um produto ou resultado que seja belo e significativo.

Mas para que tal desfecho ocorra de modo harmônico e eficiente, faz-se obrigatória a intervenção de um terapeuta especializado na área, ou seja, o musicoterapeuta.

Como se sabe, a intervenção musicoterápica leva em consideração, além da anamnese e dos exames físico e psíquico próprios de todas as especialidades clínicas, o histórico sonoro- musical de cada pessoa, buscando conhecer sua Identidade Sonora (ISO) (BENZON, 1985) para melhor selecionar os estímulos sonoro-musicais que serão utilizados durante o processo, uma vez que a eficácia do tratamento depende desta estratégia. Acreditamos que este recurso esteja diretamente relacionado a questões que serão discutidas em associação às leis da interação de ondas de energia na visão quântica.

Sendo a Musicoterapia uma intervenção terapêutica amplamente apoiada na utilização das características e composições do som, aplicadas aos seres vivos, passaremos, então, a seguir, à conceituação das dimensões objeto do presente estudo.

## Energia Sonora

Como se sabe, a energia liberada pela fonte sonora propaga-se no ambiente através das moléculas de ar que estão em sua imediata vizinhança, as quais passam a efetuar um movimento também vibratório, transmitindo progressivamente às demais moléculas de sua vizinhança o mesmo tipo de movimento. Assim, se pudéssemos enxergar este movimento, notaríamos regiões onde há compressão de moléculas e outras onde há rarefação (VASCONCELOS, 2002). Trata-se de uma energia elástica porque envolve oscilações de pressão, isto é, compressões e expansões das camadas sucessivas do ar, que se alternam rapidamente (ROEDERER, 2002). Entendendo melhor, a onda energética, atingindo um grupo de moléculas do ar, as empurra provocando condensação por curtíssimo deslocamento das mesmas, que logo buscam voltar ao seu estado anterior, liberando esta quantidade de energia para o agrupamento seguinte de moléculas e assim por diante até atingir o receptor. Wisnik (1989, p.15) mostra, com muita clareza, que o som é o produto de uma sequência rapidíssima (e muitas vezes imperceptível) de impulsos e repousos. “Em decorrência desta característica ondulatória do som, surgem as figuras de pulso e periodicidade”. Quando fazemos um objeto vibrar, imprimimos nele uma carga de energia que, por sua vez, é transmitida para a atmosfera, na qual se propaga até atingir o ouvido humano ou o corpo humano na sua estrutura óssea, que se constituirá na fonte receptora. A medicina descreve o caminho desta energia mecânica, sendo transformada em energia elétrica no ouvido interno e daí para a frente adentrando o Sistema Nervoso Central (SNC) até ser percebida de forma consciente em regiões específicas da córtex cerebral.

Assim, o número de ondas por segundo caracteriza a *freqüência de onda*. O som definido por sua freqüência vibratória é denominado *tom*. A freqüência define a *altura* de um tom ou sua posição no espectro agudo/grave (PETRAGLIA, 2010). Quanto mais rápida a vibração, mais agudo o tom; e quanto mais lenta, mais grave. “Entretanto, na natureza e em todas as manifestações acústicas, um som nunca é uma freqüência isolada. Ele surge como um feixe de freqüências ancoradas

numa frequência básica, a qual chamamos de *fundamental*”, associada a várias outras frequências múltiplas dela, portanto mais agudas, chamadas seus *harmônicos*.

Quer os sons diários vividos pelo homem, ou mesmo os sons musicais, são eles compostos por ondas sonoras complexas, isto é, a onda sonora é composta de frequências diversas que se superpõem e se interferem. Sabemos que uma mesma nota musical, no entanto, soa diferente dependendo do instrumento que a emite, o que chamamos de *timbre* do instrumento e deriva da combinação de comprimentos de ondas que são ressoadas pelo corpo de cada instrumento: uma propriedade do som que o torna capaz de vibrar dentro de si mesmo. O timbre é, portanto, o elemento que “nos conta sobre o interior da fonte sonora ... o que nos dá a possibilidade de ir além da superfície e conhecer as coisas de seu interior” como escreve Petraglia (2010). E continua ele:

Do mesmo modo, a voz é muito mais reveladora do estado de alma de uma pessoa do que sua aparência e não é a toa que o detector de mentiras analisa, entre outras coisas, as oscilações da voz e não simplesmente a fisionomia da pessoa.

As frequências sonoras são analisadas quanto a *duração* no tempo (seu ritmo). “A duração é a vida do som no tempo. ... do curtíssimo ao longo interminável...” (PETRAGILA, 2010).

Podem, ainda, variar quanto à *intensidade* mais forte ou mais fraca do som, medidas pela amplitude da onda. A intensidade é uma informação sobre certo grau de energia da fonte sonora no momento de excitá-la (WISNIK, 1989).

Petraglia (2010) analisa de modo bastante apropriado, em seu livro, os inúmeros aspectos que caracterizam o som e a música no sentido e no modo pelo qual afetam as pessoas e o modo pelo qual tudo isto pode contribuir para a harmonia ou o caos no mundo. Analisa a música, em suas variáveis, como uma entidade viva, aspectos que caracterizam “o ser da música”, na expressão por ele

cunhada com muita propriedade. Assim como ele, o presente estudo também busca perceber como a música e seus elementos mais simples atuam no ser humano, propiciando saúde, aqui centrado no enfoque musicoterápico.

Para a composição musical, a energia sonora se organiza também dentro de certos critérios e fenômenos, tais como linha melódica, harmonia (baseada em consonâncias e dissonâncias dos sons) e ritmo. Estes aspectos também podem ser discutidos em termos do comportamento biológico (humano e animal).

### **Energia Eletromagnética**

Quanto à energia eletromagnética, nos últimos anos tem aumentado o nosso conhecimento a respeito das interações entre os estados químicos e os campos eletromagnéticos.

Gerber (1988) explana com riqueza a evolução histórica do conhecimento nesta área. Desde a Grécia antiga, fenômenos magnéticos e elétricos são conhecidos. Mas foi somente no início do séc. XVII que se começaram a realizar conclusões científicas destes fenômenos. Durante os séc. XVII, XVIII e XIX vários cientistas esforçaram-se para compreender estes fenômenos. Em 1831, Faraday descobriu o fenômeno da indução eletromagnética. Na atualidade dispomos de aparelhos, como o dínamo, que transformam energia mecânica em energia elétrica. Mas foi só em 1861 que os conceitos foram unificados por James Clerk Maxwell, sob equações que descreviam ambos os fenômenos como um só: o fenômeno eletromagnético. Foi ele, também, que descobriu a natureza eletromagnética da luz. Assim, as chamadas equações de Maxwell demonstram que os campos elétricos e os magnéticos eram manifestações de um só campo eletromagnético. Além disso, descreviam a natureza ondulatória da luz, mostrando-a como uma onda eletromagnética.

No eletromagnetismo clássico, o campo eletromagnético obedece a uma série de equações conhecidas como equações de Maxwell e a força eletromagnética pela Lei de Lorentz. Em 1905, Albert Einstein introduz a sua teoria da relatividade especial, que vem conciliar incompatibilidades ainda vigentes entre o

eletromagnetismo clássico e a mecânica clássica. Assim como um campo magnético pode gerar um campo elétrico em relação a um referencial em movimento, o inverso também pode ocorrer. Max Planck, ao estudar a radiação de corpo negro, em 1910, concluiu que a energia está dividida em “pacotes”, conhecidos como *quanta*, com a colaboração de Einstein e Niels Bohr (WIKIPEDIA, 2012).

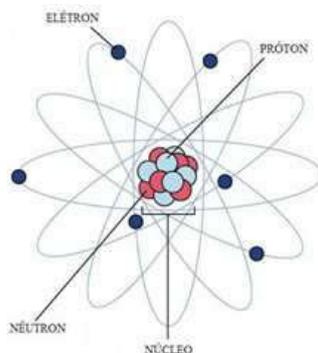
Na década de 1940, consolidou-se a teoria quântica eletromagnética aceita na atualidade, mais conhecida como eletrodinâmica quântica.

Einstein introduz a teoria do efeito fotoelétrico (pelo qual ganhou o prêmio Nobel em Física) que afirma que a luz tem, em certo momento, um comportamento corpuscular, uma vez que demonstrava carregar corpos com quantidades discretas de energia que denominou “fótons”. Conforme a eletrodinâmica quântica, a força eletromagnética é resultado de interação de cargas elétricas com fótons.

Inúmeras unidades de medidas são utilizadas para caracterização do eletromagnetismo, como por exemplo, resistividade, potência, condutividade, permeabilidade, relutância, etc.. Estas variáveis podem explicar fenômenos da interação do organismo humano com o meio ambiente.

Praticamente todos os fenômenos físicos do cotidiano têm a ver com a força eletromagnética, exceto o da gravidade. Isto porque todos os corpos são compostos por átomos constituídos de prótons, neutrons e elétrons.

No início do séc. XX, os cientistas notaram que, em certos experimentos, os elétrons ora pareciam se comportar como massa (minúsculas bolas de bilhar), ora como ondas de energia. Eles não são nem unicamente partículas e nem unicamente onda. Duas propriedades mutuamente exclusivas coexistem no seu interior, constituindo o princípio da complementaridade. Assim, alguns físicos definiram os elétrons como “pacotes de ondas”.



No momento da conversão da energia em partícula, o fóton (quantum de luz) reduz sua velocidade para transformar-se em partícula, passando a ter algumas propriedades da matéria enquanto conserva algumas propriedades ondulatórias. Assim, um pacote de luz teve sua velocidade diminuída e foi, portanto, congelado, liberando grande quantidade de energia. Vista a partir do nível microscópico, “toda matéria é luz congelada” (GERBER, 1988), ou seja, é energia condensada.

Como cada átomo tem uma densidade própria, quer quanto ao número de partículas, quer quanto à energia armazenada, a velocidade de rotação de seus elétrons, bem como a órbita que eles ocupam no átomo, lhes são específicos.

Um átomo só é passível de absorver uma energia transferida a ele, se esta estiver vibrando numa determinada frequência específica do átomo. Este é o princípio de “Especificidade de Ressonância” e é o princípio utilizado pelos aparelhos de Ressonância Magnética para obter imagens do interior do corpo humano. Quando isto acontece, “um fóton de energia de uma frequência específica poderá fazer com que um elétron passe de uma órbita mais baixa para uma mais elevada. Se um elétron descer para uma órbita mais baixa, isto é, para um nível de energia inferior, ele irá liberar um fóton de energia da mesma frequência daquela captada quando passou para o nível superior”(GERBER, 1988). A característica da energia que faz os elétrons passarem de um nível para o outro é a frequência de vibração (GERBER, 1988).

Considerando, então, a possibilidade da existência de campos energéticos com frequências acima da velocidade da luz, chamadas corpos sutis, alguns

pesquisadores, dentre eles William Tiller, professor da Universidade de Stanford e ex-chefe do Departamento de Ciências da Matéria dessa instituição, procurou utilizar os modelos científicos para explicar certos fenômenos energéticos sutis. Seus estudos mostram um modelo espaço/tempo positivo para a matéria em velocidades inferiores à da luz, paralelamente (em um diagrama invertido) ao modelo espaço/tempo negativo relativo a partículas com velocidades maiores que a da luz (FELDMAN, 1974).

A fórmula da Transformação Einstein-Lorentz para velocidades maiores que a luz, leva sempre a soluções negativas e, portanto, as partículas terão sempre massa negativa e estarão no espaço/tempo negativo. Isto implicaria numa entropia negativa. Sabe-se que quanto maior a entropia (positiva), maior o grau de desordem de um sistema, que é a tendência do universo físico, isto é, as coisas tendem a se desintegrar. Porém, uma exceção notável é encontrada no comportamento dos sistemas vivos: os sistemas biológicos assimilam matéria-prima para seu alimento e os organizam em componentes simples, apresentando a propriedade de entropia negativa, ou seja, tendem para um grau crescente de ordem (GERBER, 1988). Poder-se-ia dizer, portanto, que a força vital parece estar associada a características entrópicas negativas.

Além disso, a matéria espaço/tempo negativo é de natureza basicamente magnética (GERBER, 1988). Enquanto a matéria espaço/tempo positivo está associada às forças da eletricidade e da radiação eletromagnética, a matéria espaço/tempo negativa está associada principalmente ao magnetismo e a uma força que Tiller chamou de *radiação magneto-elétrica*.

## **A energia do corpo humano**

Desde o século passado, estudos na área da neuropsiquiatria demonstraram que correntes elétricas contínuas de baixa intensidade entre pontos específicos do cérebro, dão origem às mesmas alterações comportamentais produzidas por certas substâncias químicas que exercem efeito sobre o cérebro (tratamentos com

Eletroconvulsoterapia- ECT ou com psicotr3picos), enquanto que correntes de maior intensidade provocam degenera33o. Nos 3ltimos anos experi3ncias t3m mostrado cura de fraturas em animais e seres humanos com este recurso (GERBER, 1988).

Por3m, a medicina atual, prevalentemente ainda se baseia no modelo newtoniano (*express3o de Gerber*), cuja vis3o mecanicista da vida 3 apenas uma aproxima33o da realidade. Numa m3quina, o princ3pio 3 de que a fun33o do todo pode ser vista pela soma das partes. Ent3o, por que a medicina atual n3o garante a evolu33o dos quadros cl3nicos como se garante a opera33o das m3quinas? Por que cada indiv3duo tem uma evolu33o pr3pria? Todos os organismos dependem de uma sutil for3a vital que cria uma sinergia gra3as a uma singular organiza33o estrutural de seus componentes moleculares. Por causa dessa sinergia, um organismo vivo 3 maior que a soma de suas partes (GERBER, 1988). Newton, estudando matematicamente a acelera33o e a gravidade, proporcionou aos cientistas uma ferramenta com a qual poderiam investigar o universo observ3vel pelos sentidos. Mas seus modelos n3o puderam explicar a atividade el3trica e o magnetismo.

O paradigma einsteiniano, contudo, quando aplicado 3 medicina vibracional, v3 os seres humanos como redes de complexos campos de energia em contato com os sistemas f3sico e celular. Ele utiliza formas espec3ficas de energia para atuar de forma eficaz sobre o sistema energ3tico que possa estar desequilibrado no organismo, delineando a doen3a org3nica. Mesmo a medicina ocidental j3 trabalha com a natureza eletromagn3tica do ser humano e dos animais, portanto, com nossa natureza ondulat3ria. A t3tulo de ilustra33o, citamos: a radiologia diagn3stica (RX, Tomografia Computadoriza, Resson3ncia Magn3tica, PET-Scan, etc,) e terap3utica (na oncologia, para tratamento de c3nceres), os Estimuladores Transcut4neos para al3vio da dor e as “correntes de les3o” utilizadas para a consolida33o de fraturas 3sseas na ortopedia (GERBER, 1988).

O princ3pio fundamental por tr3s do processo de forma33o de imagens por Resson3ncia Magn3tica 3 o fato dos 3tomos em estudo (particularmente o hidrog3nio ricamente predominante em todas as c3lulas) estarem sendo estimulados pela transfer3ncia de energia de uma frequ3ncia especial (neste caso na faixa de ondas

de rádio). A energia só é absorvida pelo átomo se estiver vibrando numa determinada frequência, respeitando o princípio da “Especificidade de Ressonância”.

Ainda em função do princípio de especificidade de ressonância, torna-se possível estimular apenas um sistema molecular de cada vez, o que permite aos cientistas serem seletivos em relação ao que querem examinar, como p. ex., registrar imagens com átomos de fósforo para doenças musculares, átomos de hidrogênio (água) para tumores cancerosos, etc.. Ondas de rádio que estimulam átomos de sódio darão resultados diferentes (GERBER, 1988).

A rede de energia eletromagnética que constitui o corpo humano vem sendo estudada cientificamente desde o século passado. Primeiramente delineou-se a rede de meridianos estudados pela acupuntura, detectados pelo aparelho AMI do Dr. Hiroshi Motoyama, forma abreviada por ele do Aparelho para Mensuração dos Meridianos e Órgãos Internos Correspondentes (MOTOYAMA, 1978, *apud* GERBER, 1988). Pesquisas realizadas por Hiroshi Motoyama, do Japão, produziram ainda resultados experimentais que tendem a confirmar a presença de um outro sistema: o dos chakras e nadis nos seres humanos (GERBER, 1988). Os chakras são “centros” de energia especiais no interior do corpo sutil que se assemelham a vórtices rodopiantes, intimamente ligados ao sistema nervoso, influenciando a natureza e a qualidade da transmissão dos impulsos nervosos. Estão ligados uns aos outros e às estruturas celulares através dos nadis, que são delgados filamentos de matéria energética sutil, diferentes dos canais meridianos.

O sistema de meridianos acupunturais atravessa todos os tecidos do corpo e são constituídos de 12 pares de meridianos ligados a sistemas de órgãos específicos no interior da estrutura humana. Através desses meridianos passa uma energia nutritiva invisível a olho nu que os chineses chamam de “ch’i” ou qui. Esta energia penetra no corpo através dos pontos de acupuntura e flui até os órgãos mais profundos, levando-lhes um alimento de natureza energética vital.

Na Coréia, durante os anos 60, uma equipe de pesquisadores chefiada pelo professor Kim Bong Han realizou uma série de estudos sobre a natureza anatômica do sistema de meridianos em animais. Mais recentemente, a equipe do pesquisador

francês Pierre de Vernejoul confirmaram as pesquisas de Kim em seres humanos (GERBER, 1988). Eles injetaram tecnécio radiativo  $^{99m}$  nos pontos de acupuntura dos pacientes e acompanharam a absorção do isótopo através de uma câmara gama. A injeção do isótopo em pontos aleatórios da pele nos sistemas venoso e linfático não produziu resultados semelhantes. O mapeamento detectou um sistema de ductos superficiais e profundos que interligam os meridianos entre si, mas também desembocam no sistema vascular sanguíneo (mas independente destes) e pareciam estar em contato com todos os núcleos celulares através de seus terminais. O fluido extraído desses túbulos apresentou elevadas concentrações de DNA, RNA, aminoácidos, ácido hialurônico, 16 tipos de nucleotídeos livres, adrenalina, corticosteróides, estrógenos e outras substâncias hormonais em níveis muito diferentes daqueles comumente encontrados na corrente sanguínea.

As pesquisas de Kim, associadas às de Harold Saxton Burr, eminente professor de anatomia e pesquisador da escola de Medicina da Universidade de Yale entre os anos

1916 e 1950, indicam que o sistema meridiano constitui uma interface entre o corpo físico e o corpo etérico descrito pela medicina indiana (GERBER, 1988).

Burr também fez experiências com campos elétricos que circundavam plantinhas novas, demonstrando que o campo elétrico que existe em torno de um broto não tinha a forma da semente original, mas sim da planta adulta. Seus dados sugeriam que o desenvolvimento de qualquer organismo está submetido a um modelo previamente determinado pelo campo eletromagnético individual do organismo. Ele descobriu que todas as coisas vivas são modeladas e controladas por campos eletromagnéticos, que podem ser mensurados e mapeados com voltímetros padronizados (WORLD RESEARCH FOUNDATION, 2012).

Nessa mesma época, Semyon Kirlian, um pesquisador russo, inventava a eletrografia, ou fotografia Kirlian, que é uma técnica na qual os objetos vivos são fotografados na presença de um campo elétrico de alta frequência, alta e baixa amperagem. A eletrografia baseia-se nas observações de um fenômeno conhecido como “descarga em corona”, termo esse em função do padrão de luz

circular que se desenha em torno de objetos vivos, semelhante à coroa externa que se vê em torno do Sol durante os eclipses. Pesquisadores reproduziram a experiência, mostrando que padrões da descarga em corona das pontas dos dedos humanos revelam informações para o diagnóstico de câncer, fibrose cística e outras doenças (GERBER, 1988).

Um notável fenômeno registrado pela eletrofotografia é o “Efeito da Folha Fantasma”, quando um terço superior da folha é cortado e destruído e o exame da eletrofotografia de uma folha amputada revela a imagem da folha ainda intacta. As objeções que alguns intentaram contrapor ao fato foram comprovadamente refutadas (GERBER, 1988; TANVIR, 2001).

A diferença entre a fotografia Kirlian e os sistemas de formação de imagem por RM é que estes últimos procuram utilizar o processo de ressonância para estimular apenas os átomos do corpo físico. O sistema Kirlian vai um passo além porque estimula ressonantemente os átomos do corpo etérico humano e permite que eles sejam visualizados através de suas interações com os campos elétricos produzidos pela câmara Kirlian (GERBER, 1988).

No caso do efeito Kirlian, no entanto, há algumas ressalvas: primeiramente, que a maioria dos pesquisadores que estudam a fotografia Kirlian, não tem consciência da necessidade de haver ressonância biológica entre a fonte de energia e o indivíduo em estudo e, a partir daí, surge a falta de padronização entre as pesquisas. E ainda, cada imagem Kirlian é resultado de muitos fatores físicos e não físicos que não são diferenciados pelos sistemas atuais (GERBER, 1988).

Na literatura metafísica, esse campo de energia que circunda e impregna os sistemas vivos recebe o nome de “corpo etérico”. O corpo etérico muito provavelmente é um padrão de interferência de energia semelhante a um holograma. A holografia é o estudo das imagens produzidas através do uso da luz *laser* para iluminar objetos. Para o holograma, um feixe de *laser* se divide em dois feixes de luz: um “feixe de referência”, que vai diretamente ao foco no filme fotográfico, e “um feixe operacional” que passa primeiro pelo objeto a ser fotografado, antes de atingir o mesmo foco no filme. Quando o feixe de referência, puro e natural, encontra a luz

refletida do feixe operacional, é criado um padrão de interferência na placa fotográfica do filme holográfico e se forma a imagem tridimensional. Pode-se cortar um pequeno pedaço do filme holográfico, projetar através dele uma luz laser e, ainda assim, ver a mesma imagem tridimensional do objeto fotografado, inteira e intacta. Se este pedaço de filme for visto com a luz não coerente, o que se verá será simplesmente uma mancha (GERBER, 1988). Surge, daí, o Princípio Holográfico da Natureza, em que cada pedaço contém o todo, como também ocorre no nível celular dos tecidos do corpo humano, como as mensagens impressas no DNA celular.

Como o que acontece em apenas um pequeno fragmento do padrão holográfico de interferência de energia afeta simultaneamente toda a estrutura, existe uma extraordinária interação entre todas as partes do universo holográfico.

E, por fim, na física quântica conhece-se hoje o fenômeno denominado *entrelaçamento*. Quando duas partículas subatômicas interagem, se entrelaçam, isto é, o estado quântico de uma instantaneamente determina o estado quântico da outra parceira, mesmo que estejam separadas por bilhões de anos-luz. Assim, o entrelaçamento quântico permite a comunicação através do cosmos instantaneamente a milhões de anos-luz de distância (LLOYD, 2012).

O exame da anatomia energética sutil humana nos leva a estudar o que a literatura esotérica e a medicina indiana classificam como corpo astral, mental, causal e corpos espirituais superiores, os quais devem trabalhar em harmonia, atuando numa orquestração de energias de frequências mais altas e mais baixas, compondo sinfonias multidimensionais de expressão da singularidade de cada ser humano. Cada um destes corpos referidos teriam uma função específica: o corpo astral como sede das emoções, o corpo mental como expressão do pensamento a partir das sensações percebidas e do raciocínio analítico a respeito das coisas concretas e o corpo causal na captação das verdadeiras causas por trás das ilusões (GERBER, 1988).

Como a matéria astral existe numa faixa de frequência bem acima das matérias física e etérica, ela tem a capacidade de ocupar o mesmo espaço que estas outras, sem destruí-las, obedecendo o Princípio da Coexistência Não-Destrutiva (GERBER,

1988) que estabelece que matérias de frequências diferentes podem ocupar o mesmo espaço simultaneamente sem se destruírem. Isto é facilmente observável no mecanismo de ação de um aparelho de televisão e as diversas “estações” que podem ser sintonizadas, além de ocuparem o mesmo espaço som e luz, TV e rádio, etc.

Um aspecto interessante do modelo Tiller já abordado anteriormente, é o que ele chama de “efeito cascata”. Os *inputs* energéticos, como esclarece Gerber (1988), “originários de um nível sutil superior, por exemplo o nível mental, exercem inicialmente sua influência sobre o veículo imediatamente inferior em termos de frequência, no caso o nível astral. Deste são transmitidos para o veículo etérico e daí, através da interface físico-etérica, para o corpo físico”.

Quando pudermos identificar com precisão o modo pelo qual a Musicoterapia obtém seus bons resultados na recuperação do equilíbrio saudável de homens e mesmo de animais, com grande eficácia e num tempo relativamente curto se comparada a outras intervenções, estaremos contribuindo para consolidar seu enfoque científico nas áreas clínica, educacional, organizacional, social e investigativa.

Diversas variáveis caracterizam a produção e o movimento de energia, dentre eles os fenômenos de interferência e ressonância, que poderiam explicar os efeitos terapêuticos dos sons e da música nos organismos. Num primeiro momento buscaremos construir as bases teóricas que poderão dar subsídios para futuras pesquisas experimentais no sentido de comprovar ou refutar esta hipótese inicial.

O objetivo do presente estudo visa contribuir para a investigação científica da Musicoterapia, pesquisando se sua eficácia pode advir da interação entre a energia sonora utilizada pela Musicoterapia e a energia eletromagnética presente no corpo humano.

## **DISCUSSÃO**

Esta pesquisa apoiou-se tão somente numa revisão bibliográfica, com fontes

cientificamente fidedignas. Os vários estudos mostram que tanto os fenômenos sonoro-musicais quanto os relacionados à física quântica são processados segundo uma cadeia de sistemas, isto é: fonte-meio-receptor. Em todas as modalidades, a matéria prima é a energia. Em todos os casos são avaliadas sempre características das ondas em termos de frequência, intensidade e comprimento de onda.

Apesar da relutância ainda freqüente na classe médica ocidental em abraçar os conhecimentos metafísicos, a medicina como área já utiliza a intervenção eletromagnética para aliviar a dor, reduzir tumores, acelerar união de ossos fraturados, no tratamento da artrite reumatóide e degenerativa, admitindo a presença deste campo no corpo humano. Mesmo a medicina preventiva, quando aponta para determinados hábitos de vida ou de esquema alimentar, fala em termos do uso correto das energias corporais e ambientais.

Como vimos no conceito de Musicoterapia, trata-se de uma área com enfoque científico, apoiada na “vibroterapia”, que busca alcançar uma “harmonia” entre a mente, o corpo e o mundo, atingindo o princípio sonoro do “eu interior” (SMITH, 1990; BARCELLOS, 1993).

É bem conhecido o efeito da música no homem sobre seu estado de ânimo, quer para o seu bem-estar como para o desconforto. Os sons com frequência de onda superior a 15 Hertz passam a gerar a sensação de som melódico, na escala de do a si em diferentes alturas, o que mostra que o organismo humano é capaz de discernir as diferentes frequências e registrar diferentes sensações inerentes a cada pessoa e relacionadas a cada momento de vida. Como bem coloca Wisnik (1989), a música aponta para o não verbalizável. Ela escapa à esfera tangível do tato e da visão, mas, apoiada numa ordem de sons que se constrói, torna-se, por isso mesmo, o elo comunicante entre o mundo material e o espiritual e invisível (inconsciente). Entre os objetos físicos, é o que mais presta à criação metafísica.

Como seres humanos, seres sonoros e seres “iluminados”, podemos emitir energia não apenas através dos instrumentos musicais, ou através de nossa sonorização vocal (falada ou cantada, ou ainda por percussão corporal), mas quando “vibramos” de emoção, de raiva ou por medo e quando pensamos. E assim, emitimos

estímulos subliminares captáveis por receptores afins (pessoas, animais, plantas) que ressoam espelhando o estímulo recebido (GERBER, 1988). Isto explicaria as premissas filosóficas de que atraímos o que pensamos ou sentimos: nossos corpos astral e mental vibrariam em uníssono com o meio equivalente, alimentando o entrelaçamento quântico. Parece-nos que é também isto o que é estimulado pela intervenção musicoterápica. Uma curiosidade etimológica oferece a seguinte sequência: Ressonância → Ressoar → Soar novamente!!!!

Diante do exposto, nossa hipótese é a de que, numa intervenção musicoterápica, considerando que o estímulo sonoro-musical se faz graças à energia mecânica transferida do instrumentista para o instrumento e deste para a atmosfera, ao atingir o corpo vivo, particularmente o corpo humano, num mecanismo de dínamo, esta energia é transferida para a estrutura eletromagnética do receptor e aí, por ressonância ou por interferência de ondas, este estímulo afeta a organização estrutural sutil encontrada, constituída de corpos energéticos de frequências maiores que a da luz, modificando-a positiva ou negativamente (para o bem-estar ou para o desconforto). Isto explicaria a rapidez com que se alcançam resultados através da Musicoterapia. E ainda, assim como é necessário que a onda emitida e o receptor estejam em mesmas condições de frequência vibratória para que a ressonância aconteça, também a necessidade de que a escolha do estímulo musical em Musicoterapia obedeça ao ISO do paciente para que o efeito esperado ocorra. Mas alerta também para a necessidade do terapeuta precisar estar em boas condições de sua própria energia, para poder transmiti-la ao paciente e depois buscar formas de reposição para garantir a manutenção de seu próprio estado saudável!

A ressonância e a interferência eletromagnéticas podem explicar a resposta eficaz da Musicoterapia apenas quando respeitada a Identidade Sonora (ISO) do paciente, introduzida por Benenson (1985) na Musicoterapia. Clinicamente, entendemos como passível de atingir a sensação de prazer ou de bem-estar ao ouvirmos uma música, quando esta é compatível com uma experiência musical anteriormente já vivida e registrada na memória da pessoa com esta mesma sensação. Pelo fenômeno físico, podemos relacionar ao fenômeno da

Especificidade de Ressonância, em que um quantum de energia só é capaz de levar um elétron a mudar de órbita (absorvendo esta energia) se houver entre ambos uma frequência vibratória equivalente. Acreditamos que sejam estas alterações estruturais que modificam a sensibilidade de nosso corpo astral (afetividade) e deste para o corpo mental (pensamento), bem como na direção inversa.

Considerando, ainda, a hipótese detalhadamente discutida por Gerber (1988), de que os organismos vivos estruturam sua organização celular apoiados num molde holográfico de energia, previamente estabelecido na fecundação, a maior eficácia da Musicoterapia também pode ser explicada pela interação das ondas sonoro-musicais com este campo energético, quando se mostra deformado pelos agentes patológicos (físicos ou mentais) que o atingem no decurso da vida. Se na doença o indivíduo perdeu energia ou a “desorganizou”, com a Musicoterapia ele a recupera e reorganiza seu molde holográfico.

E, por fim, a interação de ondas sonoro-musicais com as eletromagnéticas corporais pode confirmar a Musicoterapia como uma *intervenção*, considerando o conceito apontado por Bruscia (2000), como a participação entre forças que operam numa circunstância para afetá-la objetivamente.

Ainda que os modelos sejam conceitos, a energia também é um conceito e o modelo newtoniano também o é, baseado em conceitos. Portanto, o modelo quântico einsteiniano não tem nada de mágico (GERBER, 1988).

Evidentemente, estamos aqui levantando hipóteses que deverão ser futuramente testadas em busca de evidências.

## CONCLUSÃO

A grande eficácia da Musicoterapia, num tempo relativamente curto de intervenção, pode ser devida, dentre outros fatores, à utilização da energia sonoro-musical que se caracteriza na sua essência por impulsos de energia mecânica, que atingirão, por sua vez, campos de energia eletromagnética na forma de corpos sutis que constituem os corpos vivos, afetando-os de forma específica, respeitando as leis

de Ressonância Específica e de Interferência.

Evidentemente, fazem-se necessários novos estudos, bem como pesquisas experimentais, para evidenciar ou refutar tal hipótese.

## REFERÊNCIAS

BANG, C. **Um Mundo de Som e Música**. In: Música e Saúde. Tradução de Vera Bloch Wrobel, Glória Paschoal de Camargo e Miriam Goldfeder. São Paulo: Summus Editora, 1991. p. 24.

BARCELLOS, L.R.M. & SANTO, M.A.C. **Music Therapy in Brazil**. In: Maranto, C.D. Music Therapy, **International Perspectives**. Cap. V. Pensilvania: Ed. Jeffrey Books, 1993. p.104.

BENENZON, R.O. **Manual de Musicoterapia**. Cap. 3. Tradução de Clementina Nastari. Rio de Janeiro: Enelivros Editora, 1985. p.43-7.

BRUSCIA, K.E. **A necessidade de definições**. In: BRUSCIA, K.E. Definindo Musicoterapia. Trad. De Mariza Velloso Fernandez Conde. 2ª ed. Rio de Janeiro: Enelivros Editora Ltda, 2000.

FELDMAN, L. Short **Bibliography on Faster-Than-Light Particles** (Tachyon). *American Journal of Physics*, 1974. v.42.

GERBER, R. **Medicina Vibracional**: uma medicina para o futuro. Trad. Paulo Cesar de Oliveira. São Paulo: Editora Cultrix Ltda, 1994.

ILARI, B.S. **Desenvolvimento cognitivo-musical no primeiro ano de vida**. In: ILARI, B.S. e col. Em busca da mente musical. Curitiba: Editora UFPR, 2006. p.271.

LLOYD, S. Série **“O Universo”**: S07E05 Universo microscópico. De Iago Nathanael. Série do Discovery History Chanel. Acesso pelo Youtube, 2012.

PETRAGLIA, MS. **A Música**: sua relação com o ser humano. Botucatu: Ouvir Ativo Editora, 2010.

ROEDERER, J.G. **Música, Física, Psicofísica e Neuropsicologia**: uma Abordagem Interdisciplinar. In: ROEDERER, J.G. Introdução à física e psicofísica da música. Cap. 1. Trad. Alberto Luis da Cunha. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. p.17.

RUUD, E. **Música e Saúde**. Tradução de Vera Bloch Wrobel, Glória Paschoal de Camargo e Miriam Goldfeder. São Paulo: Summus Editora, 1991.

SMITH, M.P.C. **Terapêuticas Alternativas em Saúde Mental**: Musicoterapia, Metodologia e Aplicação Prática. Anais do III Encontro de Pesquisadores em Saúde Mental e II Encontro de Enfermeiros Psiquiátricos. Departamento de Enfermagem psiquiátrica e Ciências Humanas da Escola de Enfermagem de Ribeirão Preto – São Paulo: Brasil, 1990. p.63.

SMITH, M.P.C. **O que é a Musicoterapia**: os dois lados – da observação à reflexão. ANAIS do I Fórum Catarinense de Musicoterapia. Associação Catarinense de Musicoterapia. Santa Catarina, 2001. p.22,

SPITZ, R.A. **O Primeiro Ano de Vida**. 3ª edição. WMF Martins Fontes Editora, 2004.

VASCONCELOS, J. **A Natureza Física do Som**. In: VASCONCELOS, J. Acústica Musical e Organologia. Cap. II. Porto Alegre: Editora Movimento, 2002.

TANVIR, J. **Terapias auxiliares para diagnósticos**. In: TANVIR, J. Medicina Complementar: um guia prático. Tradução de René Eve Levié. São Paulo: Editora Manole, 2001. p.152.

WISNIK, J.M. **O Som e o Sentido**: uma outra história das Músicas. São Paulo: Companhia das letras – Círculo do Livro, 1989.

WORLD FEDERATION OF MUSIC THERAPY. **Definição de Musicoterapia**. Revista Brasileira de Musicoterapia, 2: 4. WORLD RESEARCH FOUNDATION. The Electrical Patterns of life. The work of Dr. Harold Burr, 1996. Disponível em: <http://www.wrf.org/men-women-medicine/dr-harold-s-burr.php>

**Recebido em:** 30 de maio de 2013

**Aprovado em:** 01 de julho de 2013

## O CORPO COMO RECURSO DE EXPRESSÃO EM MUSICOTERAPIA

Gláucia Vicentini <sup>6</sup>

Dra. Bernadete Silveira Moraes <sup>7</sup>

### RESUMO

Este artigo apresenta a Musicoterapia como uma forma de oportunizar ao corpo meios para recuperar movimentos, ritmo, musicalidade e gestos como recursos de expressão. O texto visa abordar as manifestações de movimentos como forma de comunicação não verbal e reflete sobre a linguagem corporal e a expressão de conteúdos internos ao indicar a importância de um olhar integral ao ser humano e suas relações. Por meio de um levantamento bibliográfico, o texto repercute a noção histórica do corpo advinda de uma conotação dual, apontando a prática da Musicoterapia para que o corpo possa fluir livremente. A partir desta correlação intrínseca foi evidenciada a importância em conceber o corpo como veículo expressivo, através da música e de movimentos, além da linguagem verbal.

**PALAVRAS-CHAVE:** Corpo; Movimento; Expressão; Linguagem não verbal; Integralidade.

### ABSTRACT

This article presents Music Therapy as a way to provide opportunities to the body to recover movements, rhythm, musicality and gestures as a source of expression. The text intends to approach the movement expression as a form of non-verbal communication, and reflects about body language and the manifestation of internal contents while indicates the relevance of an integral look at human being relationships. The text considers, through a bibliographic review study, the historical notion of the body which comes from a dual connotation, and indicates Music Therapy practices to make the body flow freely. From this intrinsic correlation, it has been clearly shown the importance of conceiving the body as an expressive means of communication through music and movements, besides the verbal language.

**KEYWORDS:** Body; Movement; Expression; Non-verbal language; Integrality.

---

<sup>6</sup> Pós graduanda em Musicoterapia Organizacional e Hospitalar da Faculdades Metropolitanas Unidas-FMU, Naturóloga pela Universidade de Santa Catarina-UNISUL. Bailarina Clássica pela Royal Academy of Dancing. Email: glauciapora@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0808626783339409>

<sup>7</sup> Doutora em Ciências Sociais - Antropologia (2009) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Mestre em Antropologia (2000) e Bacharel / Licenciada em Ciências Sociais PUC/SP. Atua na área de Antropologia (estudos do corpo, cultura urbana, paisagens sonoras). Formação em piano erudito e popular. Na área de Saúde: Medicina Tradicional Chinesa. (2013) (Mestre Liu Chih Ming)- Centro de teses e estudos de Medicina Tradicional e Cultura Chinesa- CEMETRAC. Curso de extensão e especialização em Yoga (Marcos Rojo). Consciência e Movimento. Ministra aulas de Antropologia, Etnomusicologia, Expressão Corporal e Políticas de Saúde no curso de Musicoterapia; Antropologia e Sociologia no curso de Direito nas Faculdades Metropolitanas Unidas. Email: bernadetemoraes08@gmail.com. Grupo de Pesquisa: Investigação em Musicoterapia - FMU/SP

## INTRODUÇÃO

Com a formação em Naturologia<sup>8</sup> pude compreender a necessidade de evitar uma visão reducionista de saúde e olhar para além do princípio de saúde e doença, associando, assim, a música como recurso a esta visão global, na edificação do conhecimento humano.

Prezar por uma saúde melhor na abordagem natrológica não é pensar em ausência de sintomas, nem tampouco prescrever um estilo de vida a ser seguido, mas se dar conta da totalidade dos fenômenos de saúde e do adoecer. A Naturologia tem como objetivo integrar a capacidade criativa da arte e educação na interagência<sup>9</sup>, ou seja, na relação terapêutica. Tais princípios direcionaram a relevância em abrir uma discussão sobre a importância do corpo e suas manifestações sonoras como expressões de conteúdos internos advindos de uma linguagem não verbal, totalmente contida na Musicoterapia.

Conceber uma saúde integral é levar em conta as múltiplas dimensões manifestadas, para que possa englobar e abordar de maneira indivisível não só o aspecto físico, mas também o emocional, o social e quiçá, o espiritual. Caracteriza-se por reconhecer que cada pessoa é única e, portanto, deve ser abordada em sua singularidade, adotando a ideia de que o paciente tem possibilidade de cuidar de sua própria saúde e deve fazer parte do processo terapêutico, percebendo e sendo encorajado a identificar seu corpo pelo qual manifesta os desequilíbrios ou queixas por ele trazidas com a espontaneidade que a música desperta.

---

<sup>8</sup> Naturologia é um conhecimento transdisciplinar que atua em um campo igualmente transdisciplinar. Caracteriza-se por uma abordagem integral na área da saúde pela relação de interagência do ser humano consigo, com o próximo e com o meio ambiente, com o objetivo de promoção, manutenção e recuperação da saúde e da qualidade de vida. I Fórum Conceitual de Naturologia. (APANAT 2013).

<sup>9</sup> A influência mútua que ocorre no processo terapêutico faz com que o Ser cuidado [interagente] passe a ser transformador de si mesmo, e que o cuidador [naturólogo] busque, nessa relação, uma nova maneira de ser no mundo. Logo a interação ocorrida significa uma relação de transversalidade e não de causa-efeito unidirecional. (HELLMANN, MARTINS, 2008, p. 58).

Tendo como propósito uma visão holística para o processo terapêutico, será abordada a descrição de Wilber (1997) caracterizando o “círculo do entendimento” à visão integral, uma proposta de que “para entender o todo é preciso entender as partes e para entender as partes é preciso entender o todo”, a qual nos desperta para o significado, para o valor, para a visão. Um dos esquemas propostos pelo autor para uma abordagem integral é o da experiência interior (subjéctiva) e experiência exterior (objéctiva), tanto do indivíduo quanto do coletivo, ou seja, “[...] uma das tarefas principais de uma abordagem integral é respeitar e integrar ambos os caminhos, e explicar como eles podem ser igualmente significativos e importantes na compreensão da consciência e do comportamento humano” (WILBER, 1997, p. 20). Como face desta abordagem integral, temos os quatro quadrantes de conhecimento: intencional, comportamental, cultural e social, estes podem ser abordados pela música em Musicoterapia.

A esfera intencional considera o indivíduo e a veracidade da sua interpretação combinada com o fato objéctivo. “[...] o único modo que temos de chegar ao interior um do outro é pela comunicação, pela interpretação. [...] uma tentativa de entrar em contato com - interpretar com maior veracidade e precisão- nossos estados interiores, sintomas, símbolos, sonhos, desejos” (WILBER, 1997, p. 27).

A esfera comportamental lida com o exterior e observável, considerada como representativa ou de correspondência, “na verdade proposicional, diz-se que uma afirmação é verdadeira quando combina com o fato sentido [...] as proposições estão atreladas a observáveis únicos, empíricos e objéctivos” (WILBER, 1997, p. 26).

A esfera cultural abrange a maneira de “[...] entender como os sujeitos se encaixam em atos de compreensão mútua. [...] vamos ter de encontrar meios de reconhecer e respeitar os direitos um do outro, e os da comunidade, e esses direitos não podem ser encontrados de maneira objéctiva” (WILBER, 1997, p. 29).

A esfera social [...] “tenta situar todo indivíduo em uma rede objéctiva que, de muitas maneiras determina a função de cada parte [...] no entrelaçamento das partes

individuais, de modo que o todo empírico, objetivo – o ‘sistema total’ - seja a realidade primária” (WILBER, 1997 p. 28).

Nesse sentido, compreende-se que: consciência e forma, subjetivo e objetivo, interior e exterior, constituem-se numa trama universal em que a realidade não faria sentido se alguma das esferas fosse excluída. Associada a este conhecimento, a música de certa maneira também é tida como uma expressão universal que permeia todos os seres. Logo,

Como nenhum dos quadrantes pode ser reduzido aos outros, assim também nenhuma dessas linguagens pode ser reduzida às outras. Cada uma é de importância vital, e constituem uma parte crucial do universo como um todo – para não dizer a parte vital no entendimento compreensivo da psicologia e da sociologia do ser humano (WILBER, 1997 p. 31).

Sob esta perspectiva de ampliar os sistemas de observação e interação com o outro, a relação do corpo como expressão deve ser intrínseca à Musicoterapia, preconizando um olhar integral no intuito de compreender a variedade destas manifestações. Desta maneira pode-se conceber que “o corpo é o inconsciente visível, como afirmava Wilhem Reich. É o nosso texto mais concreto, nossa mensagem mais primordial, a escritura da argila que somos. É também o templo onde outros corpos mais sutis se abrigam”. (LELOUPE, 1998, p.9).

Dentre inúmeras definições que conceituam o que é Musicoterapia, podemos considerá-la também como uma atividade total do corpo em função da liberação da energia interna, dando forma aos impulsos que operam através de uma linguagem personalíssima, a qual nem sempre é dizível. A Musicoterapia, que se estende para além do saber teórico da música e independe de estética na utilização dos instrumentos musicais, há que se apoiar na sensibilidade emotiva do corpo, dos movimentos, dos sentimentos e ideias, integrando a expressão nas manifestações através de sons.

Em grande parte das bibliografias o enfoque sobre o corpo na música direciona-se quase sempre para uma abordagem biomecânica do movimento relacionado à técnica, vislumbrando o bom desempenho no contato com o instrumento musical. Poucas reflexões são direcionadas ao corpo como comunicação em si, sendo assim, o objetivo deste artigo também é abrir uma discussão sobre o corpo e seus movimentos, ritmo, musicalidade, gestos e expressividade, fomentando a natureza deste instrumento que incondicionalmente faz música.

O direcionamento da metodologia buscou respaldo em observações para melhor dialogar com as ideias propostas pelos autores consultados, estabelecendo relações associativas com a minha experiência como bailarina clássica. Entretanto, sem me ater a relatos descritivos sobre esta vivência, tais vivências e observações pessoais estão inseridas no texto enquanto motivações implícitas neste artigo. Minhas pretensões com este trabalho dirigiram-se aos aspectos emocionais do ser e seu movimento-sonoro como importante expressão musical, fomentando a relevância da integração da linguagem corporal (gestos, movimentos), como elementos inerentes ao processo musicoterápico a partir de uma visão integral do ser humano.

### **Corpo e sua bagagem histórica**

Embora esquecido pela história e pelos historiadores, reinou por muito tempo a ideia de que o corpo pertencia à natureza e não à cultura. Le Goff (2006, p.16) ressalta que “[...] o corpo tem uma história. Faz parte dela. E até a constitui, assim como as estruturas econômicas e sociais ou as representações mentais, das quais, ele é, de certa maneira, o produto e o agente [...]”. O autor faz um resgate histórico redescobrimdo a natureza, a medicina e o corpo, adentrando outro aspecto que não o do corpo como pecado, desviando da esterilidade moral e ascética, ressaltando outra perspectiva da Idade Média.

Não aquela que sobre nome de Satã, perseguia a liberdade, mas uma Idade Média em que exhibe o corpo, tanto em seus excessos quanto em seus sofrimentos, tanto em sua pulsão de vida quanto em suas

epidemias. Falar de Satã, talvez fosse uma maneira de exprimir um mal-estar que se situa 'em alguma outra parte' na consciência ou na sociedade e, antes de tudo, no corpo. (SAADA apud LE GOFF, 2006, p.17).

Esta é uma questão que independe da conotação religiosa atual, mas que historicamente permanece intrínseca ao corpo e suas relações. De um modo geral, temos armazenado desde este período de triunfo do cristianismo no século IV e V, uma revolução nos conceitos e nas práticas corporais. Na Idade Média fora descoberto o corpo humano como principal fonte de energia, embora tenham surgido nesta época os progressos técnicos que marcam o início da agricultura moderna, que de certa maneira representa a matriz de nosso presente, ainda que situemos seu término no final do século XV. Afirma Le Goff (2006, p.29), "é de fato na Idade Média que se instala esse elemento fundamental de nossa identidade coletiva, que é o cristianismo, atormentado pela questão do corpo, ao mesmo tempo glorificado e reprimido, exaltado e rechaçado". A partir deste marco religioso, podem-se observar simultaneamente a formação do Estado e ampliações nas cidades, formações essas que levam à modelação do corpo, o qual passa a ser visto em diferentes funções.

Essa Idade Média da nossa infância, que não é nem negra nem dourada, se instaura em torno do corpo martirizado e glorificado de Cristo. Ela cria novos heróis, santos, que são, em princípio, mártires em seus corpos. Mas, a partir do século XIII, com a Inquisição, ela também faz da tortura uma prática legítima que se aplica a todos os suspeitos de heresia, e não somente aos escravos, como na antiguidade. (LE GOFF, 2006, p.30).

Observando o corpo nesta época, torna-se fato concebê-lo como o lugar crucial de tensões geradoras na dinâmica do Ocidente, e ainda que se assista nesta época um declínio das práticas corporais, assim como a supressão ou ainda seu confinamento, o corpo se torna paradoxalmente o cerne da sociedade medieval. Le Goff exemplifica:

De um lado a ideologia do cristianismo, tornando religião de Estado, reprime o corpo e de outro, com a encarnação de Deus no corpo de Cristo, faz do corpo do homem o tabernáculo do Espírito Santo. De um lado, o clero reprime as práticas corporais, de outro, as glorifica. De um lado a Quaresma se abate sobre a vida cotidiana do homem medieval, de outro, o Carnaval se entrega a seus exageros. Sexualidade, sonhos, forma de vestir, guerra, gesto, riso... O corpo na Idade Média é uma fonte de debates, alguns dos quais ressurgem contemporaneamente. (Le Goff, 2006, p.31)

Em meio a essas considerações do corpo desprezado, condenado, humilhado, fonte do pecado original, também houve visões que conceberam o valor positivo do corpo neste mundo. Le Goff (2006) cita que para Santo Tomás de Aquino o prazer corporal é um bem humano indispensável que deve ser regido pela razão em prol dos prazeres superiores do espírito e às paixões sensíveis que contribuem para o dinamismo do impulso espiritual. Nota-se que o corpo medieval torna-se composto por essa tensão e oscilação entre repressão e humilhação, exaltação e veneração, tornando-se uma grande metáfora que descreve de certa forma as repercussões de ordem ou desordem, mas, sobretudo de vida orgânica.

Vale ressaltar também outro momento histórico mais atual, em que essa vida orgânica do corpo adentra, segundo Foucault (1996), uma maquinaria de poder que o esquadrinha, o articula e o recompõe e passa a ser visto como objeto de poder, corpo manipulável e treinado a obedecer e responder, tornando-se hábil e cujas forças se multiplicam. O foco, em meados do século XVII e XVIII, passa a ser o domínio sob o corpo alheio. Exemplifica Foucault, a respeito da relação de docilidade-utilidade:

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente. Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. [...] A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos dóceis. (Foucault, 1996. P.118 )

Tal dissociação do poder do corpo em aumentar a aptidão e capacidade invertendo a energia para a dominação acentuada do mesmo, fora premissa básica desta nova “anatomia política”, que conforme elucidada por Foucault (1996) tinha o objetivo de trabalhar o corpo detalhadamente e exercer sobre ele uma ameaça sem folga, mantendo-o ao nível da mecânica em movimentos, gestos, atitude e rapidez, exercendo poder sobre o corpo ativo.

As atividades precursoras da disciplina eram controladas no tempo, nos atos, nos gestos e nas relações, conforme descrito sob a visão de Foucault (1996), no bom emprego do corpo tudo deve ser chamado a formar o suporte do ato requerido. Um corpo bem disciplinado forma o contexto de realização do mínimo gesto. De certa maneira um ritmo era imposto constantemente aos “corpos dóceis”. Em ressonância com esta ideia rítmica, ressalta Sacks

O poder quase irresistível do ritmo evidencia-se em muitos outros contextos: nas marchas, serve para impulsionar e coordenar o movimento e para estimular uma excitação coletiva e talvez marcial. [...] Também vemos isso em todo tipo de canção de trabalho – músicas rítmicas que provavelmente surgiram nos primórdios da agricultura, quando arar o solo, capinar e malhar grãos requeriam os esforços combinados e sincronizados de um grupo de pessoas. (Sacks, 2007, p.239)

O pulso rítmico de mecanização do corpo humano mostra-se em parte na incompatibilidade ainda concebida entre ciência e religião. Esta diferença em ver o mundo e conseqüentemente, o ser humano, são frutos de um choque de crenças oriental e ocidental desconsiderando a força vital como forma de energia. Assim, conforme descreve Gerber (1997 p.35), “A força vital organiza os sistemas vivos e constantemente renova e reconstrói os seus veículos celulares de expressão. [...] Esta é uma das coisas que diferencia os sistemas vivos dos não vivos e as pessoas das máquinas”.

Formados de renovação constante, constituídos de força vital organizada, somos sistemas vivos com alto grau de capacidade e funções bem estabelecidas. O corpo humano é rico em possibilidades e movimenta-se em direção a sua constante evolução e adaptação ao meio em que vive, conforme adentraremos no tópico a seguir.

## **Corpo e sua funcionalidade**

De acordo com dados históricos, segundo Bruscia

“a partir do corpo humano se originaram todos os instrumentos musicais, materializados como um prolongamento do corpo e de seus inúmeros fenômenos naturais como bater palmas sobre o tórax, esfregar, sapatear, deglutir, chiar, rir, gargarejar, bocejar, dentre outros produtos sonoros com a boca, a língua, o nariz, os braços, as mãos, os pés, as pernas, (Bruscia, 200, p. 275)

ou seja, o corpo pode ser comparado à idéia primordial dos instrumentos em si.

Associado a esta inspiração de sonoridades decorrentes de movimentos corporais como precursores dos instrumentos sonoros, podemos conceber que o ser humano possui inscrito em suas células um imenso leque de possibilidades, assim como gestos, que vão além dos objetivos funcionais e mecânicos. “O corpo humano é composto de vibrações eletrônicas. Cada átomo e elemento do corpo, cada órgão e organismo tem sua unidade eletrônica de vibração necessária à manutenção e ao equilíbrio desse organismo específico.” (CAYCE, 1928 apud GERBER, 1997, p.2). Essas múltiplas funções e inteligência distribuídas em cada célula humana, de certa maneira contribuem para as variedades sonoras das quais desfrutamos hoje.

Pode-se considerar que o movimento é decorrente da capacidade de cada uma das unidades vivas do corpo, logo, este advém não somente de uma necessidade funcional, mas também da expressão em si. Elucida Bertazzo que “os movimentos

estão amalgamados ao universo afetivo e cultural, construindo pontes entre ações motoras e o mundo imaginário”. (2010, p.26)

Percebe-se que a evolução do movimento humano se ampliou conforme a necessidade da luta pela sobrevivência e tornou-se evidente que:

A situação bípede proporcionou condições mais favoráveis dentre as espécies de animais na luta à permanência na Terra. Estar sob os membros inferiores gera altura corpórea e um nível de força maior, o que expandiu o destino humano numa altivez mais que necessária. Tal posição diante do mundo legou à posteridade uma constante vigília de nossos corpos eretos, sendo este um motivo considerável para um entendimento cada vez mais amplo daquilo que seria nosso templo, nossa mais íntima moradia: o corpo. (BERTAZZO 2010, p. 27).

A partir de um longo processo de seleção natural, o qual moldou a estrutura anatômica do Homo sapiens, efetivamos habilidades únicas dentre outros animais. Dotados de ossos, músculos e articulações capazes de realizar proezas como levantar pesos enormes, expressar movimentos graciosos em um espetáculo de dança, assim como fazer ajustes de alta precisão em objetos minúsculos, são capacidades ímpares e unicamente humanas.

Mesmo com essa gama de possibilidades, é nítido observar que os hábitos diários em geral, tornam cada vez mais distantes as percepções e sensações referentes ao corpo, embora latentes em cada ação e pensamento, somado à incessante execução de tarefas desprazerosas e regras a serem seguidas, esta realidade leva a grande maioria a ocultar conteúdos, que acabam tornando-se estagnados no próprio corpo e interferindo na personalidade e na capacidade de criar. Sendo assim:

Usamos nosso corpo em desacordo com os fins para os quais foi selecionado. Para que servem braços e pernas tão longos e musculosos no caso do animal que não vai andar? Se a evolução nos tivesse preparado para o mundo atual, poderíamos ter braços que apenas alcançassem o teclado do computador, pernas de comprimento

suficiente para acelerar e breicar o carro e um traseiro enorme para servir de acolchoado nas cadeiras incômodas. (BERTAZZO, 2010, p.11)

Embora nosso contexto moderno não estimule a exploração das potencialidades motoras que o corpo abrange, Bertazzo salienta que o corpo torna-se um verdadeiro laboratório de movimentos e em conjunto com a versatilidade no mover-se, faz-se necessário despertar as partes do corpo que se encontram insensíveis pela simples falta de uso diário. Neste contexto, a Musicoterapia vem de encontro à necessidade desta reconexão, afinal, “essa atenção para o corpo se faz com o auxílio da música que passa a reger os movimentos físicos, o que exige um despertar suave do lado direito do cérebro, o lado mais intuitivo, menos racional”. (AQUINO; RAMOS, p.254, 2009). Deixar de lado o racional, a linguagem verbal, o pensar antes de agir, torna-se intenso trabalho de expressão e confiança.

### **Corpo musical**

Rolando Benenzon evidencia a importância da sonoridade para o ser humano, propondo o conceito de identidade sonora, conceito este relevante para a musicoterapia. Segundo BENENZON (1985, p.43):

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

Esta definição pode ser representada sob a idéia de um mosaico sonoro. Somos compostos pelas sonoridades que nos rodeiam e nossa personalidade também se estrutura a partir dos sons vivenciados. Benenzon (1985) complementa sua teoria com

outras formas de ISO gestáltico, inserindo ao conceito outros aspectos como o ISO complementar, que são as pequenas mudanças que ocorrem no dia a dia pelas circunstâncias momentâneas, o ISO grupal como uma síntese das identidades sonoras de cada indivíduo e o ISO universal que caracteriza todos os seres humanos independentemente dos contextos sociais, culturais, históricos e psicofisiológicos individuais. Este princípio formulado por Benenzon é de fundamental importância para a musicoterapia, que passa a ter como objeto próprio de estudo o complexo “som-ser humano”, não se limitando a ser somente uma forma de tratamento, mas sim de interação e conhecimento.

Desta maneira podemos conceber o corpo e seus movimentos como intrínsecos à “identidade sonora”, às ações particulares de cada um, sendo que todo movimento é dotado de um ritmo e que nossa saúde está relacionada a este. Temos um ritmo diário, tempo para cumprir determinadas funções e tons que estabelecemos com cada uma delas, de maneira harmônica ou não com o meio circundante. Sendo assim:

[...] aprendemos que a saúde é uma condição de ritmo e de tons harmoniosos. E o que é a música e a dança? É ritmo e tom. Quando nossa saúde está fora de ordem, isto significa que nossa música também está desordenada. Portanto, quando a música não está harmoniosa em nós, o auxílio da harmonia e do ritmo torna-se muito necessário para nos conduzir a um estado de equilíbrio. (KHAN, 1972 apud AQUINO; RAMOS, p.251, 2009).

Como sinalizador da saúde, mesmo este “estado de equilíbrio” passa a ser um movimento versátil, que oscila e se altera assim como a transição dos dias, onde a própria percepção das necessidades particulares que se articula em movimentos e ações está intimamente relacionada a fatores específicos pessoais que norteiam as escolhas e maneiras de agir no mundo.

Desse modo, a música como estímulo ao corpo, torna-se libertadora de expressões que muitas vezes não são manifestadas ou até mesmo revertidas de

maneira consciente. Pesquisas comprovam que “a música influencia nas dimensões física, mental, emocional e espiritual. O corpo reage com alterações na respiração, frequência cardíaca, coordenação e regulação de hormônios, percepção espacial e produtividade”. (AQUINO; RAMOS, 2009, p.251)

Podemos observar a produção de uma sinergia positiva que a associação da música com “movimentos sonoros” pode gerar, conforme exemplificado no tópico a seguir, através da eminente experiência da bailarina e dançaterapeuta Maria Fux, decorrente de sua relação com movimentos corporais e deficientes auditivos que não tinham nenhum registro sonoro. Logo, se torna evidente a correlação entre a música e o movimento.

### **A música como veículo de expressão do corpo**

É fato que quando damos liberdade ao corpo ao ouvir uma música que agrada, movimentaríamos no mínimo alguma parte dele, mas os tabus culturais e os próprios preconceitos incitam o não mover-se, apesar de sentir anseio antagônico, há um estímulo para a expressão do corpo. “De um lado temos a música, que, mesmo sendo imaterial, tem seu corpo, suas leis internas, seu modo de se relacionar com os outros e seu propósito”. (PETRAGLIA, 2010, p. 17).

Ao considerar a música um recurso ao corpo para expressão, Fux afirma que “não é possível compreender a música sem a experiência do corpo e com o corpo” (1980, p.41). Desta maneira, torna-se claro que a apreciação musical não deve ser estática, sendo que o corpo ao ser estimulado pela música inicia um processo de comunicação.

Para compreendermos em que condição se dá essa movimentação produzida a partir da música ou a que elementos respondem, há que se considerar a música como uma estrutura que se relaciona de maneira integral. Sendo assim, a partir do

movimento liberado através da música, elucida Fux (1980), reflete-se a complexidade musical por meio do corpo em uma experiência ampla; fazendo com que o corpo e todo o organismo reconheçam as frases musicais, o ritmo e a melodia, gerando assim possibilidade de improvisação e interação plena com as estruturas musicais.

Esse conhecimento, assim adquirido musicalmente pelo corpo, leva a uma união muito integrativa. O movimento se realiza, podemos dizer, de acordo com cada grupo, que pode ser mais ou menos musical; mas posso assegurar que o movimento foi compreendido musicalmente. (FUX, 1980, p.41).

Com base nesta visão do trabalho expressivo corporal unido à música, compreende-se que essa vivência se dá em uma totalidade criadora que abrange variadas idades, contextos, personalidades, atribuindo ao corpo a capacidade de assimilar a música independente de compreendê-la teoricamente. Segundo a experiência de Fux “em todos pude ver que a música se transforma e que o corpo é musica” (1988, p.42).

Esta simbiose, entre música vivenciada através de movimentos corporais, elucida a necessidade de encontrar no movimento um canal para o corpo e sua comunicação. Sob essa dimensão, ao trabalharmos movimentos musicais também estamos conduzindo o outro a compor sonoridades ou até mesmo música, que se expressa através da totalidade do corpo, aprimorando também a escuta não somente a partir do ouvido, mas a escuta do corpo e de suas possibilidades diante do movimento musical executado. Neste sentido:

A música ao transformar-se, não apenas penetra pelo ouvido; a vinculação se estabelece com todo o corpo: o ouvido serve de ponte, mas também a pele escuta a música e pode canalizá-la. Quando é absorvida assim, produz o movimento musical, ou seja, transforma-se em corpo-movimento, e o corpo-movimento é musica. (FUX, 1988, p.45).

Assim como a dança, o “movimento musical” abrange várias dimensões: além da expressão através da linguagem não verbal, usa como base a capacidade física para executá-lo, a cognição ao desempenhá-lo, o caráter psicológico nos sentimentos por ele produzidos e complementando, a consciência e integração no próprio processo terapêutico. Assim

O movimento, também como a música, produz transformações visíveis e palpáveis nos aspectos físicos e mentais. No momento da decisão de iniciar um movimento, já é possível detectar tais transformações, pois a decisão é pautada nos mais diversos motivos [...]. Portanto, o movimento não está limitado aos aspectos físicos e pode ser extrapolado para a saúde psicológica e para as questões sociais. (AQUINO; RAMOS, p.253, 2009).

Por conseguinte, somos seres em movimento constante assim como em permanente transformação, e vivemos em uma sociedade rodeada de estímulos sonoros nas mais diversas situações. Perceber o corpo e as dimensões de seus movimentos frente a esses sedutores e contagiantes estímulos de sons e linguagens sonoras passa a ser uma árdua observação e percepção de si. Esta percepção básica deveria nascer da cinestesia corporal, ou seja, do reconhecimento da localização do corpo e sua posição, da força exercida pelos músculos e de cada parte em relação às demais. Algo simples, mas que passa despercebido no dia a dia de cada pessoa. Esta constante alienação do corpo no dia a dia mostra a necessidade da redescoberta pessoal em conexão ao meio, conforme exemplificado:

O ato de colocar-se em movimento possui um grande potencial transformador. Quando a pessoa é considerada na sua totalidade, e o ato motor realizado em conexão constante com o seu sentir, vemos um caminho para o autoconhecimento, no qual o contato com a experiência física promove o desenvolvimento pessoal do indivíduo. Nesse contexto, o indivíduo tem a possibilidade de, ao colocar-se em movimento, reorganizar suas experiências vitais, redescobrando-se e articulando novas integrações. O movimento integrado é um caminho para o fluir no contato dentro e fora do ser humano e um agente para a

eficácia da ação significativa do ser humano com o meio. (TURTELLI, 2002, p.164).

As teorias de movimento do pesquisador, artista plástico e coreógrafo Rudolf von Laban desenvolvidas na Alemanha na primeira metade do século XX, podem ser concebidas como uma via de entendimento ao movimento e percepção do ser humano.

### **Corpo como recurso expressivo – uma linguagem não verbal**

Ao problematizar a visão da psicologia que via o corpo como um instrumento controlado pela mente, Laban foi também o precursor das teorias de “ressurreição do corpo” e através desta, afirmava a centralidade do corpo e a experiência vivida na constituição do sentido. Afirma o autor:

Um observador de uma pessoa em movimento fica imediatamente consciente não apenas aos percursos e ritmos de movimento, mas também das atmosferas que os percursos carregam em si, já que as formas do movimento através do espaço são tingidas pelos sentimentos e pelas ideias. E o conteúdo dos pensamentos e emoções que temos ao nos movermos ou ao observarmos o movimento podem ser analisados tanto quanto as formas e linhas traçadas no espaço. (CIANE apud LABAN, 2006, p.22).

Em consonância com este princípio de que o movimento em si traduz ideias guiadas por emoções que se tornam naturalmente explícitas durante o fluxo na manifestação do corpo, pode se considerar que viver é um constante mover-se e que em geral, as ações provêm dos sentimentos e ideias vivenciadas pelo indivíduo. Sendo assim, torna-se relevante exercitar a observação da vida como uma música posta em movimento, por meio das ações do corpo no mundo. Em concordância com Laban (1978), é importante não apenas se tornar ciente dos múltiplos movimentos corporais possíveis e de seu uso na criação de padrões espaciais e rítmicos, como também perceber o estado de espírito e a atitude interna produzida pela ação corporal. Essa

dança de se fazer entender e comunicar, presentifica uma série de manifestações corporais importantes, conforme ressalta Nanni

O ser humano manifesta-se a partir da expressão e da comunicação (verbal, pictórica, musical, dançada, dentre outras) através de atividades e, para tal, coloca à sua disposição o movimento envolvendo simultaneamente a organização perceptiva das estruturas psicomotoras de base (manipulação, locomoção, tônus postural) e as percepções dos sentidos (visual, auditivo, tátil, olfativa e gustativas), que possuem caráter cognitivo (percepções cinestésicas), estando unidas à linguagem. (Nanni, 2005, p.47)

A percepção de gestos expressivos/comunicativos torna-se premissa básica para interação em Musicoterapia. O que passa a ser excepcional em uma observação, seja ela a partir de um instrumento musical ou proveniente do corpo, é a assimilação do que leva o paciente a manifestar determinado movimento, de que maneira ele manifesta e como se sente ao manifestar. Posto que

Movimento e pensamento são integrados ao trabalho global do corpo e atuam como meio de relação/comunicação através da linguagem corporal (gestos, movimentos) do ser humano, que se integra com o meio ambiente por meio de atividades. A linguagem corporal é uma forma de comunicação não verbal, expressa por meio de gestos e movimentos, em sintonia com ações corporais que se manifestam pela interação significativa e harmônica da totalidade do ser humano. (NANNI, 2005, p.47).

Nesta totalidade a comunicação se dá através de movimentos expressivos que tem como base o corpo e suas manifestações, o que possibilita olhar cada movimento como comunicativo, gerando condições ao interagente de se auto determinar diante da percepção de estados de tensão/relaxamento, de potencialidades motoras, da consciência acerca da sua própria imagem corporal ao se expressar e da relação

tempo e espaço o qual está inserido. Compreende-se que as percepções se transformam em reações ou expressões, o universo que temos da imagem do corpo é reconstituído.

Segundo Nanni (2005) a percepção da imagem do corpo é construída e determinada pela personalidade do ser, ou seja, repleta de atitudes emocionais.

A percepção consciente tem, nas funções da pele, relevante importância: está associada à estimulação da consciência corporal, bem como à identidade pessoal e à auto estima. [...] a consciência corporal advém da função tátil da pele, como função intermediária entre corpo interno (esquema, imagem, ego corporal), gerada pela interocepção, e a exterocepção em nível de comportamento motor observável. (MONTAGU 1988 apud NANNI, 2005, p.48).

Em atenção a cada movimento, seja ele decorrente de uma ação mais flexível ou de uma ação mais direta e dispersiva, Laban formulou as seguintes questões para determinar e descrever as ações: “Qual é a parte do corpo que se move? Em qual direção ou direções do espaço o movimento se realiza? Qual a velocidade em que se processa o movimento? Que grau de energia muscular é gasto no movimento?” (1978, p.55). Estas questões podem ser um parâmetro possível e de certa maneira direcionador na observação da expressão corporal durante a manipulação dos instrumentos musicais. Afinal, é o corpo que manipula o instrumento a fim de expressar e produzir sonoridades.

Inserida nesta ampla visão atribuída ao corpo, surge a possibilidade de nomeá-lo como recurso musical, conceito este muito mais abrangente do que simplesmente considerar o corpo como instrumento musical. Ao considerá-lo um instrumento, instala-se uma conotação no sentido de objeto ou utensílio, diferentemente de considerá-lo como um recurso, no sentido de origem ou fonte, exercitando uma outra percepção em relação ao corpo e sua ampla capacidade. Evidencia-se que, ao produzir sonoridades a partir do corpo, compõe-se música.

O fato de sermos seres sonoros e possuímos características específicas, influencia a maneira de se explorar musicalmente (ritmo, melodia, harmonia, altura, intensidade e duração) as ações que cada ser expressa, gerando manifestações únicas de infinita riqueza e grandes diversidades. Podemos compreender os fenômenos sonoros a partir de um conceito relacionado à vida:

O fenômeno sonoro tem como polaridade fundamental os elementos do tom e do tempo. O tempo é um impulso devorador, vontade primordial manifesta, cega e irrefreável. Sua essência é movimento fluente e sem forma. O tom, em sua essência, é ordem e regularidade: vive como idéia e leis numéricas num plano atemporal. Esses dois elementos são filhos indissociáveis da essência musical do próprio mundo. (PETRAGLIA, 2010, p.23)

Comparando o impulso musical manifestado e refletido nos movimentos corporais observados nos acontecimentos diários, conforme a ideia das polaridades do fenômeno sonoro descritas acima, os movimentos em si também têm parâmetros ordenadores e são guiados por uma “vontade” no fluxo de existir, de ser manifestado no mundo e de se fazer entender. Assim, o impulso musical se manifesta em nosso ser da maneira como exemplifica Petraglia

Uma música predominantemente rítmica toca diretamente nossos membros, impulsiona-nos ao movimento e à dança. Uma música de caráter essencialmente melódico nos leva a um estado contemplativo e soa como uma fala sem palavras. Na região central do nosso corpo, no âmbito do nosso sentir – origem de todo impulso musical – ocorre a interligação entre as duas tendências polares e nela vivenciamos o elemento harmônico por excelência. Sentimos no peito as alternâncias de contrações e expansões, de consonâncias e dissonâncias do coração da música. (PETRAGLIA, 2010, p.24)

Podemos observar também a partir de um conceito amplo, os quatro parâmetros básicos do som, a altura, a intensidade, a duração e o timbre e correlacioná-los aos

movimentos sonoros que compõem a expressão humana. Petraglia (2010) esclarece que a altura tem relação com a frequência, ou seja, frequências mais altas correlativas a sons agudos e frequências mais baixas correlativas a sons mais graves. Considera também que

A intensidade (aquilo que chamamos de volume) está diretamente relacionada à carga emocional de um som. [...] A duração é a vida do som no tempo. É o motor de sua existência em todas as suas possibilidades: do curtíssimo ao longo interminável... [...] Podemos dizer que o timbre é a roupagem que o som veste para se manifestar no plano audível, uma vez que suas qualidades estão diretamente relacionadas à matéria que dá suporte à vibração. (Petraglia, 2010, p.25)

Os sons (manifestação vibratória percebida como sensação vibratória por meios de nosso sistema auditivo) geram no corpo movimentos, assim como o corpo também produz sons a partir de sua expressão, determinando frequências e intensidades em movimentos expansivos ou de contração, seja esse um reflexo consciente ou não. Em consonância a esta ideia, o movimento sonoro reflete intensidade, dando vazão aos sentimentos; duração passa a refletir a vitalidade do corpo no tempo; já o timbre demonstra a característica da fonte emissora.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Para a realização de uma investigação profunda e minuciosa, visando construir novas pontes entre música e corpo, uma pesquisa abrangente poderia se efetivar através de procedimentos metodológicos mais específicos, buscando compreender como ocorre tal relação, tanto para músicos como para bailarinos. O que quero ressaltar é a necessidade de interligar a música como meio catalisador da expressividade e relacionar o corpo como recurso musical em sua diversidade de

expressão, o que possibilitaria novos caminhos à uma visão integral na Musicoterapia, diante de considerações mais aprofundadas no tema.

Este estudo esclareceu e pontuou a necessidade de se observar o sentir e o expressar do diálogo corporal, aprimorando a escuta deste enquanto corpo falante, corpo que transcende a linguagem verbal e expressa emoções a todo instante. Este enfoque se aprimora e evolui diante da importância da música como propulsora do movimento consciente.

Ante as perspectivas abordadas e através de um olhar integral, conectando informações do corpo como constante produtor de sonoridades e impulsos vibracionais, podemos perceber que o movimento corporal revela o humano, a maneira como este se organiza espacialmente, demonstrando também como faz as escolhas na vida. Consequentemente, a maneira de se perceber o mundo pode se materializar na forma como se organiza o espaço em torno de si. Todo esse movimento tem um ritmo próprio e único. Como parte na dinâmica da vida, movimentos corporais atendem não só às inevitabilidades vitais como também sociais. Compreendendo que mudar ações cotidianas pode ser uma procura humana, fica evidente que para tais evoluções, se faz necessário a recuperação dos gestos e não das palavras, assim como da experiência do corpo e suas sensações frente aos acontecimentos.

Podemos compreender o corpo como pedaço de vida que une e conecta toda relação com o conhecimento (algo novo) em uma experiência imediata física, gerando uma perplexidade que instantaneamente expressa um movimento, para depois traduzi-lo em linguagem verbal. Ao relacionar aspectos emocionais do ser diante do seu processo de auto conhecimento, se fez claro neste artigo, que cada movimento torna-se relevante na expressão musical atingindo uma linguagem personalíssima. Logo, a importância da integração da música como veículo catalisador de gestos e movimentos na liberação de energia interna e expressões de impulsos, vem a revelar o corpo correlacionado intimamente ao processo musicoterapêutico.

Portanto, conclui-se neste estudo a fundamental relevância em vivificar o movimento corporal estimulado pela música, valorando a expressividade e a comunicabilidade do corpo como meio norteador da sensibilidade e integralidade nas relações em Musicoterapia, adotando um olhar íntegro a cada ser humano diante de suas potencialidades de expressão e possível experiência plena de si mesmo.

## REFERÊNCIAS

APANAT – Associação Paulista de Naturologia. **Naturologia**. Disponível em: <http://www.apanat.org.br/site/naturologia/>. Acesso em: 06 abril de 2013.

BENENZON, R.O. **Teoria da Musicoterapia** – contribuição ao conhecimento não-verbal. São Paulo: Summus, 1988.

BERTAZZO, I. **Corpo Vivo: Reeducação do Movimento**. São Paulo: SESC, 2010.

BRUSCIA, K. E. **Definindo Musicoterapia**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000. Tradução: Mariza Fernandez Conde.

FERNANDES, C. **O Corpo em Movimento: o Sistema Laban/ Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Annablume, 2006.

FONSECA, K. C.; BARBOSA, M. A.; SILVA, D. G.; FONSECA, K. V.; SIQUEIRA, K. M.; SOUZA, M. A. **Credibilidade e efeitos da música como modalidade terapêutica em saúde**. Revista Eletrônica de Enfermagem, v. 08, n. 03, p. 398 - 403, 2006. Disponível em [http://www.fen.ufg.br/revista/revista8\\_3/v8n3a10.htm](http://www.fen.ufg.br/revista/revista8_3/v8n3a10.htm). Acesso em: 07 abril de 2013.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir: história da violência nas prisões**. São Paulo: Vozes, 1996.

FUX, M. **Dançaterapia**. São Paulo: Summus, 1988.

GERBER, R. **Medicina Vibracional: uma medicina para o futuro**. São Paulo: Cultrix, 1997.

HELLMMAN, F.; MARTINS, G. T. Sentidos da Educação, Arte e Saúde na Relação de Interagência. In: HELLMANN, F.; WEDEKIN, L. M.; DELLAGIUSTINA, M. (Org) **Naturologia Aplicada, reflexões sobre saúde integral**. Tubarão: Unisul, 2008. p. 57-68. Disponível em: [http://aplicacoes.unisul.br/ojs/index.php/Cadernos\\_Academicos/article/view/584/618#.UWGeyJOkj4](http://aplicacoes.unisul.br/ojs/index.php/Cadernos_Academicos/article/view/584/618#.UWGeyJOkj4). Acesso em: 7 abril de 2013.

LABAN, R. V. **Domínio do Movimento** – edição organizada por Lisa Ulmann. São Paulo: Summus, 1978.

LE GOFF, J.; TRUONG, N. **Uma história do Corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LELOUP, J. Y. **O Corpo e seus símbolos: uma antropologia essencial**. Petrópolis: Vozes, 1998.

NANNI, D. **Fitness & Performance: O Ensino da Dança na Estruturação/Expansão da Consciência Corporal e da Auto-estima do Educando**. V.4, n.1, p.46, jan./fev. Rio de Janeiro: 2005.

PETRAGLIA, M. S. **A Música e sua relação com o ser humano**. 1 ed. São Paulo: Ouvir Ativo, 2010.

RAMOS, R. C. L.; AQUINO, C. R. Música nas danças circulares e autoestima. In: LEÃO, Elisete Ribeiro. **Cuidar de Pessoas e Música –Uma visão Multiprofissional**. São Paulo. Yendis Editora, 2009.

SACKS, O. **Alucinações Musicais: relatos sobre a música e o cérebro**. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

SAKAI, F. A.; LORENZZETTI, C; ZANCHETTA, C. **Musicoterapia corporal**. In: CONVENÇÃO BRASIL LATINO AMÉRICA, CONGRESSO BRASILEIRO E ENCONTRO PARANAENSE DE PSICOTERAPIAS CORPORAIS. 1., 4., 9.,

Foz do Iguaçu. **Anais...** Centro Reichiano, 2004.

WEIL, P.; ROLAND, T. **O corpo fala: a linguagem silenciosa da comunicação não verbal**. Petrópolis: Vozes, 1986.

WILBER, K. **O olho do espírito: uma visão integral para um mundo que ficou ligeiramente louco**. São Paulo: Cultrix, 1997.

TURTELLI, L. Caminhos da Pesquisa em Imagem Corporal na sua relação com o Movimento. **Revista Brasileira de Ciência do Esporte**. Campinas, v. 24, n. 1, p. 151-166, set; 2002.

**Recebido em:** 29 de maio de 2013

**Aprovado em:** 16 de junho de 2013

## O INCONSCIENTE EM MUSICOTERAPIA E A INTUIÇÃO DO TERAPEUTA

João Vitor do Prado<sup>10</sup>

### RESUMO

O inconsciente é usado produtivamente todos os dias e as pessoas desconhecem sua importância. Alguns hábitos pessoais e os processos automáticos do corpo humano trabalham inconscientemente. Às vezes, devido a experiências afetivas intensas, até mesmo o inconsciente precisa de cuidado terapêutico. Algumas informações interpretadas erroneamente acabam servindo de gatilho para distúrbios psíquicos traumatizantes. A procura por terapias como a musicoterapia tem aumentado recentemente. Nesta especialidade, o paciente se envolve nas sessões de forma incomum. Inconscientemente há uma projeção do paciente em seu produto artístico, revelando detalhes que normalmente seu ego não permitiria. O terapeuta, graças à sua sensibilidade desenvolvida, muitas vezes recebe estímulos de seu inconsciente, na forma de intuições, e estudos recentes comprovam que estas quase sempre estão certas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Inconsciente; Automatização; Intuição; Percepção; Terapeuta.

### ABSTRACT

The unconscious is productively used every day although people are not aware of its importance. Some personal habits and automatic processes of the human body work unconsciously. Due to intensive emotional experiences, sometimes even the unconscious needs a therapeutic care. Some misinterpreted information may trigger traumatic mental disorders. The search for Music Therapy has increased. In this specialty's sessions the patient is involved in unusual way, as the unconscious is considered a projection of the patient on his artistic product, revealing details normally prevented by his ego. The therapist, due to their developed sensitivity, often receives stimuli called intuition from his own unconscious, and there are studies that show intuition is almost always right.

**KEYWORDS:** Unconscious; Automation; Intuitions; Perception; Therapist.

---

<sup>10</sup> Pós-graduando em “Musicoterapia Organizacional e Hospitalar” pelas Faculdades Metropolitanas Unidas (FMU) – SP, Graduado em “Educação Musical” pela Universidade Sagrado Coração (USC) – Bauru – SP. Professor de música nas escolas livres de música “Viver de Música” e “InConcert” na cidade de São Paulo – SP. Grupo de pesquisa: Musicoterapia – Neurociência: Inconsciente e intuição. Investigação em Musicoterapia na Área da Saúde”, do Centro Universitário das Faculdade Metropolitanas Unidas - FMU/SP.

## **INTRODUÇÃO**

A proposta deste trabalho é analisar a relevância científica por trás de atos intuitivos e como o entendimento do inconsciente pode ajudar no ambiente terapêutico. Na terapia o inconsciente se apresenta para o terapeuta de duas formas: objeto e ferramenta de trabalho. O inconsciente do paciente, como objeto, revela o conteúdo do seu “eu” a ser analisado e trabalhado e o inconsciente do terapeuta, por sua vez, a ferramenta de trabalho, através de intuições durante as sessões.

Inicialmente, será abordado o funcionamento da mente e as informações que o inconsciente esconde. Em seguida, os processos automáticos criados inconscientemente, para aperfeiçoar a eficiência da espécie; as experiências mostrando a influência do inconsciente na tomada de decisões, seguido por traumas emocionais escondidos no inconsciente e, finalmente, a musicoterapia e a influência da música no ser humano, levando-se em consideração a intuição do terapeuta e sua importância nas sessões.

### **O cérebro e o inconsciente**

O ser humano, assim como as demais espécies, está em constante evolução, porém, com um detalhe a acrescentar: o homem modifica constantemente o seu ambiente e é modificado por ele. Novas tecnologias surgem e tomam lugar na vida cotidiana; hábitos e comportamentos sociais se transformam ao longo de gerações. Às vezes os comportamentos de uma geração são praticamente o oposto das gerações passadas. Como acontece com todas as espécies, informações básicas para a sobrevivência são passadas de forma hereditária. Essas mudanças drásticas de uma geração para a outra não seriam possíveis sem um sistema passível de atualizações (EAGLEMAN, 2011).

O homem é o produto de um longo processo evolutivo, e não pode ser deixada de lado a evolução de sua mente. A mente humana foi moldada para gerar e manter padrões adaptativos e diversificados de interação com o meio e os demais indivíduos.

Ela contém um conjunto de funções especializadas que coexistem e se completam no funcionamento do cérebro (VASCONCELLOS, 2009).

Tudo o que é vivenciado, o cérebro transforma em aprendizado, armazenando dados importantes para garantir a integridade do indivíduo, como por exemplo, sobre comida, água e predadores. Algumas dessas informações ficam armazenadas no inconsciente e é impossível acessá-las conscientemente (FREUD, 1996; EAGLEMAN, 2011).

O inconsciente exerce controle sobre grande parte do que ocorre no corpo. Estima-se que cerca de 5% do funcionamento do cérebro está ao alcance da consciência e os 95% restantes, do inconsciente. O inconsciente é usado o tempo todo, até mesmo na comunicação através da fala. Primeiro se pensa na ideia a ser comunicada verbalmente e, em seguida, as palavras surgem sem ser necessária uma seleção consciente. O mesmo acontece com o inverso: as palavras escutadas são decodificadas pelo inconsciente e transformadas na ideia do orador (SANTI, 2013).

Agregando informações para garantir a melhor sobrevivência do indivíduo, o inconsciente, no processo da evolução humana, guiou a espécie através de instintos que ainda hoje existem. Alguns vêm à tona quando há uma ameaça e outros passam despercebidos para a maioria das pessoas, por se dar mais importância à consciência e se esquecer de perceber o inconsciente presente (EAGLEMAN, 2011). Este autor exemplifica a dualidade entre a consciência e o inconsciente, com uma decisão, ao se ver um bolo de chocolate delicioso. Por que o chocolate é delicioso? Pois é, ele é uma fonte calórica enorme, o que dá muita energia para o corpo, mas qual o dilema aqui? Quando se vê um bolo de chocolate acontece um conflito entre consciente e inconsciente. Primeiro vem um impulso dizendo para comê-lo, pois é uma fonte de energia formidável. Perceptivelmente o olfato aguça e a boca começa a salivar, e então chega a consciência com a questão moral, por exemplo, “não posso comer porque vai extrapolar a minha dieta”. O inconsciente é praticamente o instinto enquanto a consciência é a reguladora moral dos atos.

Quando se vê uma pessoa pela primeira vez, em frações de segundos uma área do cérebro inconsciente, denominada de área fusiforme, analisa o rosto dela para julgar

se essa pessoa é amigável ou hostil. Esta é a famosa "primeira impressão", um modo instintivo de proteção à integridade do indivíduo que foi herdada dos ancestrais das cavernas, quando a sobrevivência poderia depender dessa habilidade (SANTI, 2013).

O conhecimento é construído através da experiência, das vivências, acertos e erros do dia-a-dia. Alguns desses conhecimentos podem ser acessados facilmente usando a consciência, como saber o resultado de um cálculo matemático, por exemplo, mas alguns deles ficam retidos no inconsciente. Assim, se lhe pedissem para descrever como seu pai caminha, seria uma tarefa difícil de descrever, mas se você avistar uma pessoa que caminha como ele, logo notaria que é o jeito do seu pai caminhar (FREUD, 1996; EAGLEMAN, 2011).

Peychaux (2003) refere que o cérebro compreende dois hemisférios: esquerdo e direito. O esquerdo é encarregado da ordem, entendimento, razão, o bom e o ruim, o obrigatório, e outras coisas essencialmente conscientes, enquanto o direito trabalha o artístico, a função das coisas, a emoção, a compreensão e outras funções inconscientes. O hemisfério direito tem uma percepção diferente das coisas. De forma quase global, essa percepção se atenta a detalhes que o hemisfério esquerdo não nota. Durante uma tomada de decisão, em que somente o lógico, referente ao hemisfério esquerdo, não lhe apresenta uma resposta segura vem, do hemisfério direito, um alarme aprovando ou não a tomada da decisão, criando o sentimento de certeza, ou incerteza da escolha, prevenindo assim o indivíduo das consequências negativas.

Por mais estranho que pareça, o cérebro é muito mais detalhista do que a mente consciente acredita. Para Eagleman (2011) a consciência e o cérebro são como corpo e alma. Por que não se tem acesso a esses detalhes? Provavelmente se fosse possível ter acesso consciente a todos os detalhes captados por nossos sentidos, sobrecarregaria a mente, causando estresse ou até mesmo alucinação. Então, mais uma vez, visando a integridade do indivíduo, o cérebro divide algumas informações em "setores" para que o desempenho seja melhor.

## Automatização

Um profissional de elite, seja um médico, músico ou jogador de futebol, depende de anos de prática para chegar ao topo de sua carreira, aproximadamente dez anos de prática ou dez mil horas de treino, segundo uma pesquisa de Anders Ericsson (apud SANTI, 2013). Isso ocorre graças à memória não-declarativa, que faz parte do inconsciente e registra ações e movimentos do corpo. Quando se pratica muito alguma coisa, o cérebro percebe essa ação como algo importante para a sobrevivência, tornando-a uma segunda natureza, transformando-se em um processo automático.

O cérebro também procura padrões comportamentais tanto para a sobrevivência, quanto para uma melhor interação com o meio. Despercebidamente, um indivíduo pode repetir gestos corporais de outro com quem convive há muito tempo. Às vezes, acabar agindo inconscientemente como alguém, com quem se convive, é mais comum do que parece. Eagleman (2011) refere que todo comportamento essencial para a sobrevivência e relação social é guardado no inconsciente, como se fosse um programa de computador que, quando acionado, cumpre seu papel automaticamente. É como se alguém, ao estar dirigindo por um cruzamento perigoso, que exige o máximo da atenção, tivesse que julgar conscientemente o melhor momento para atravessar a pista, de forma a prevenir um acidente. O inconsciente então automatizaria o controle do carro. Durante este momento de atenção direcionada a pessoa não percebe todos os movimentos que utilizou para controlar o carro, pois foram automatizados. No entanto, supondo que ela não estivesse dirigindo, mas tivesse que descrever todo o processo para controlar o carro durante essa travessia, poderia esquecer algum comando, mas se estivesse dirigindo não esqueceria.

Algumas atividades são melhor desempenhadas automaticamente do que conscientemente. Por exemplo, quando se toca um piano, a melhor maneira de se confundir é querer prestar atenção para saber qual dedo está em uso. Um breve poema popular ilustra esse princípio:

Uma centopeia vivia feliz,  
até que um dia um sapo lhe disse, a brincar:

"Com tantos pés, nunca te engana, meu petiz?"  
Cheia de dúvidas de tanto pensar  
caiu distraída numa vala  
sem saber como marchar (SILVA, 2006, p. 32).

A capacidade de se lembrar de atos motores é chamada de memória implícita. O cérebro guarda o conhecimento de algo que a mente consciente não tem acesso explicitamente, como reproduzir espontaneamente um ritmo de uma música que há pouco não era possível lembrar (OLIVEIRA, 1993).

### **A pista do inconsciente**

Eagleman (2011) relata um fato intrigante que ocorreu com criadores de aves. Nas grandes granjas há um processo chamado sexagem, em que as aves recém-nascidas, ou com até um dia de vida são divididas por sexo, para determinados tratamentos, como por exemplo: a alimentação diferenciada entre machos e fêmeas, pois as fêmeas futuramente colocarão ovos e os machos servirão somente para o abate. O problema que os criadores encontraram foi o de diferenciar um macho de uma fêmea, já que são idênticos quando pequenos. Os japoneses provaram que eles não são idênticos, ou quase. Inventaram um método extremamente eficaz na sexagem de aves com até um dia de vida e, desde 1930, criadores de todo o mundo vão ao Japão para aprender esse método. De certo modo a diferença entre machos e fêmeas é sutil demais e nem mesmo os instrutores japoneses sabiam mostrar, mas sabiam ensinar. Eles utilizavam dois recipientes para as aves: um destinado aos machos e o outro às fêmeas. Depois simplesmente olhavam para o traseiro das aves e as colocavam em seu devido lugar, mas não sabiam dizer qual era a diferença, somente sabiam diferenciá-las. E foi assim que seguiram as oficinas. Os aprendizes assumiam a classificação, pegavam uma ave e escolhiam o recipiente. Se estivessem certos ganhavam um "parabéns" e se estivessem errados, um "tente de novo" até que depois de alguns dias não havia mais erros. O autor ainda concluiu que de todas as informações coletadas pelos sentidos, somente as essenciais para o entendimento do

ambiente e para a interação com ele, encontram-se ao alcance da consciência. O restante é armazenado, de forma que somente o inconsciente seja capaz de acessar. Quando surge um problema que a consciência não tem a resposta, mas se o inconsciente tiver, surge então uma intuição.

Portanto, quanto mais experiência tem-se sobre um determinado assunto, ou situação, é mais provável ter intuições sobre as decisões a tomar. O cérebro percebe padrões muito antes de eles virem à consciência (FREUD apud TAVARES, 2007). Eagleman (2011) exemplifica isso com um jogo, cujo objetivo é pressionar os botões de um aparelho na ordem e no tempo certo e, conforme uma determinada luz acende, é preciso apertar seu botão correspondente. Se as luzes tiverem uma ordem padronizada, por mais complexa que seja, o indivíduo terá um desenvolvimento melhor do que se ela não tivesse padrão algum, mesmo que não tenha consciência desse padrão.

Quando alguém se depara com um problema sobre um assunto que domina, o cérebro automaticamente procura, na memória, de forma consciente, as possíveis formas de lidar com o mesmo. Porém, quando se trata de problemas novos, só resta arriscar uma escolha, mas nesse momento acaba não sendo exatamente ao acaso. Devido àqueles detalhes a mais que o inconsciente armazena, o cérebro calcula as semelhanças e faz uma projeção da escolha com melhores consequências, e então ocorre uma intuição sobre qual atitude tomar e, na maioria das vezes, é a melhor (JUNG apud FRANZ, 2010; FREUD apud TAVARES, 2007; EAGLEMAN, 2011).

Eagleman (2011) e Prado (2012) descrevem uma experiência do neurocientista Antoine Bechara e seus colaboradores que, em 1997, dispuseram quatro baralhos diante de participantes e pediram que escolhessem uma carta de cada vez. Cada carta revelava um ganho ou uma perda em dinheiro. Com o tempo, os participantes começaram a perceber que cada baralho tinha um caráter: dois deles eram bons e dois eram ruins. Enquanto ponderavam de que baralho pegar a carta, os participantes eram interrompidos em vários momentos, pelos pesquisadores, que lhes perguntavam quais baralhos eles achavam mais lucrativos entre todos. Desta maneira os pesquisadores descobriram que, em geral, eram necessárias 25 extrações dos baralhos para que os

participantes pudessem dizer quais achavam bons ou ruins. Os pesquisadores também mediram a reação de condutividade da pele dos participantes, que indicava a atividade do sistema autônomo (de luta ou fuga). O sistema nervoso autônomo apreendia a estatística do baralho bem antes que a consciência do participante. Quando os participantes estendiam a mão para os baralhos ruins, havia um pico de atividade antecipatória, como um sinal de alerta. Este pico era detectável por volta da décima terceira carta. Assim, uma parte do cérebro dos participantes compreendia o retorno esperado dos baralhos antes mesmo que a mente consciente tivesse acesso a esta informação. A informação era transmitida na forma de uma intuição e os participantes começavam a escolher os baralhos bons, mesmo antes de poder dizer conscientemente por quê.

Há uma forma simples de sabermos a opinião do inconsciente. Diante de uma dúvida qualquer, como "sapato ou tênis?", jogue uma moeda. Se der cara use sapato e se der coroa use tênis. Se quando jogar a moeda e o resultado trazer uma sensação de alívio, confie na moeda. Seu corpo aprovou o resultado dela, enviando uma sensação de conforto, mas se o resultado lhe fizer questionar a racionalidade da decisão baseada em cara ou coroa, isso significa que essa é a resposta que não foi aprovada por seu inconsciente (EAGLEMAN, 2011).

### **Crise no inconsciente**

Mesmo tendo um grande papel na vida, o inconsciente, como qualquer outro elemento no homem, seja psíquico ou físico, pode ser prejudicado. Às vezes, devido a experiências intensas, o inconsciente interpreta um fato erroneamente e acaba "superprotegendo" o indivíduo dessas experiências (EAGLEMAN, 2011), tornando-se então um trauma que, segundo Laplanche (2001), é um acontecimento que se define por sua intensidade, pela incapacidade de responder adequadamente à situação, devido a uma desorganização psíquica.

Segundo Freud (apud EIZIRIK, 2006) a mente é a relação entre o meio externo e o meio interno através de uma vesícula indiferenciada e suscetível a estímulos. Essa

frágil vesícula seria destruída pelas energias externas se não possuísse um escudo protetor, com a função de filtrar esses estímulos e liberá-los com menor intensidade para suas camadas internas. Os traumas seriam quaisquer excitações vindas de fora, que fossem fortes o bastante para atravessar este escudo.

Quando uma situação afetivamente muito intensa ocorre, um trauma é inserido na mente, e em pouco tempo torna-se um modelo fixo para futuras situações semelhantes que poderão existir, tornando um único elemento participante desta situação inusitada, como um gatilho que liberta uma poderosa energia perturbadora (FREUD, 1996). Ito (2008) oferece um bom exemplo: um simples caso de humilhação em público pode ser interpretado pelo cérebro como uma agressão, transformando o significado do ambiente social em um ambiente hostil gerando, assim, uma fobia advinda de uma situação traumática. Algumas pessoas com este transtorno social acabam desenvolvendo um descontrole motor visível nessas situações.

## **Inconsciente e Musicoterapia**

### **Musicoterapia**

"A musicoterapia é o campo da medicina que estuda o complexo som-ser humano-som, para utilizar o movimento, o som e a música, com o objetivo de abrir canais de comunicação no ser humano, para produzir efeitos terapêuticos, psicoprofiláticos e de reabilitação no mesmo e na sociedade." (BENZON, 1988, p.11).

Para Bruscia (2000) a musicoterapia trabalha as experiências musicais com, no mínimo, um indivíduo e compreende um processo terapêutico que utiliza a composição, improvisação, audição, em um contexto que pode envolver fatores emocionais, interpessoais e ambientes físicos. Esses componentes estão inteiramente ligados e o ponto crucial da musicoterapia é encontrar suas relações. O musicoterapeuta sempre relaciona o paciente ao seu produto, produção ou processo musical e ao contexto em que se encontra.

Quando o paciente tem sentimentos difíceis, o produto musical pode refletir essas dificuldades e a beleza recairá no processo que o cliente

sofreu para expressar esses sentimentos. Quando o cliente tem que superar incapacidades para se engajar no processo, o produto musical torna-se belo, não porque a música é perfeita, mas porque a vitória do cliente adquire beleza. (BRUSCIA, 2000, p. 108).

Mesmo na formação do ser humano os estímulos musicais já estavam presentes. Benenzon (1988) refere que, durante a gestação, fenômenos acústicos, sonoros, vibratórios e de movimento são sentidos pelo feto através do roçar das paredes uterinas, do fluxo sanguíneo das veias e artérias, ruídos intestinais, sons de murmúrios da voz da mãe, sons e movimentos de inspiração e de expiração, movimentos mecânicos e de atrito, como das articulações ou vísceras, som dos processos químicos e enzimáticos, e muitos outros. Esses fenômenos sonoro-musicais vivenciados durante a gestação podem ser definidos como "complementos sonoros". Para o autor (1988, p. 13), "esses complementos sonoros irão formar o engrama mnêmico que repercutirá posteriormente nas diferentes características vinculares desse ser." Eles fazem parte de um mosaico genético herdado da identidade sonora do ser humano, o conceito de Identidade Sonora.

O conceito de Identidade Sonora, ainda segundo Benenzon (1988, p. 34), "é um conceito totalmente dinâmico que resume a noção de existência de um som, ou um conjunto de sons, ou o de fenômenos acústicos e de movimentos internos, que caracterizam ou individualizam cada ser humano." Essa identidade sonora reúne arquétipos herdados onto e filogeneticamente. Inicialmente agrega-se às vivências intrauterina e mais tarde às vivências ao longo de toda a vida. Jung (apud BENENZON, 1998) conceituou que "arquétipo" trata-se de um "inconsciente coletivo", isto é, uma dimensão do inconsciente que transcende a psique individual, portanto não pode ser atribuída a conteúdos esquecidos ou reprimidos.

A música é carregada de significados, tanto para quem a compõe quanto para quem a aprecia. Muitas experiências são ligadas a uma determinada música principalmente pelo fato de a música evocar uma sensação que traz à tona uma lembrança, ou vice-versa. A musicoterapia trabalha com as experiências musicais, a fim de estabelecer as relações necessárias com os objetivos a serem alcançados na

terapia. Quando esta tem um objetivo psicoterapêutico, o paciente vivencia experiências musicais que trabalha as dinâmicas interpessoais e os sentimentos que são problemáticos, ao mesmo tempo em que experimenta uma resolução através da música. Essas experiências acabam desenvolvendo relações como agentes terapêuticos (BRUSCIA, 2000).

Na musicoterapia as relações são multifacetadas. Podem ser internas do paciente, interpessoais, entre uma pessoa e um objeto, entre objetos ou ambientes. Essas relações são extremamente importantes, pois a saúde é intensificada com a harmonia e o equilíbrio. O cliente pode perceber as relações que são harmoniosas e as que não são, e suas possíveis resoluções (BRUSCIA, 2000).

### **Os efeitos da música em terapia**

A música age sobre a cultura, ao mesmo tempo em que se insere em todas as camadas sociais, carregada de múltiplos significados. Cada cultura carrega seus referenciais simbólicos de que cada sujeito se apropria, para a construção do ser. Na vivência musical uma relação é estabelecida com a matéria musical em si, e com toda uma rede de significados compostos num mundo social (WAZLAWICK, 2007).

Benenzon (1988, p. 11) refere que "a música é arte e ciência, dois elementos que correspondem a um processo evolutivo do ser humano." Normalmente limita-se a música a um mundo de fenômenos acústicos e de movimento que possibilita o fenômeno musical, mas esses fenômenos separados e livres em seu contexto podem ter efeitos terapêuticos de diversas proporções em relação ao fenômeno musical propriamente dito.

Embora a música pareça exclusivamente auditiva, mobiliza todos os sentidos. Ouvir e fazer música produz estímulos e respostas motoras, táteis e visuais, e torna possível a interação musical através desses canais sensoriais. Em um concerto pode se ver o movimento do tocar dos músicos, perceber seu ritmo sonoro-visual. Para quem executa a música, a forma e textura do instrumento é experienciada juntamente

com a resposta cinestésica dos movimentos motores, que estão relacionados à escuta do que está sendo executado e muitas vezes à leitura da música (BRUSCIA, 2000).

Um som pode estimular uma resposta motora como andar, correr, marchar, dançar; uma resposta emotiva como chorar, rir, sentir medo; uma resposta orgânica como o rubor, secreções, descontração, ou até mesmo uma resposta de comunicação verbal ou não-verbal como um grito, canto, um gesto, e uma resposta de conduta como condicionamento de algumas funções, aprendizagem entre outras (BENENZON, 1988).

Benenzon (1998) refere que o inconsciente agrega energias sonoras básicas herdadas de antepassados. Estas energias são características de todo o gênero humano. Algumas delas são universais: o ritmo binário que imita as batidas do coração, as sonoridades e o movimento da água que sugerem memória do líquido amniótico durante a gestação, os sons de inspiração e expiração, a escala pentatônica, a tônica e a dominante, o acorde perfeito, o ostinato, o cânone e o silêncio.

A música tem o poder de sugestão e de projeção. Propicia a leitura de material inconsciente através da expressão não-verbal, expondo conflitos internos e facilitando o diagnóstico. Segundo Schembri (apud COSTA, 2011 p. 27), a música "atua nos conteúdos inconscientes, trazendo à tona memórias e experiências vivenciadas pelo indivíduo ou coletivo, pois acessa áreas do psiquismo não autorizadas pelo consciente."

### **A sensibilidade da arte e do terapeuta**

Músicos têm mais facilidade para comunicação, seja ela verbal ou não verbal, devido à relação das habilidades musicais com habilidades cognitivas e linguísticas. A música estimula a percepção e o processamento do ambiente de forma contextualizada no hemisfério direito, aprimorando o acesso a essa área, tornando mais frequente a ativação do inconsciente pelo consciente (PEYCHAUX, 2003). Potencializa a capacidade de expressão emocional do ser, facilita a comunicação e a relação interpessoal. Pode ter funções terapêuticas para transtornos físicos e psíquicos. Sendo

empregada adequadamente ela proporciona recordações saudáveis, conduzindo a momentos de emoções e conforto, e ainda traz reflexão (SALES, 2011).

Através da música e da arte é possível expressar detalhes do "eu psíquico", o que não seria possível, muitas vezes, de expressar de forma consciente, sem interferência do ego. Os artistas têm uma percepção diferente, um "ponto de vista" aprimorado e diferente de quem não exercita a sensibilidade (PEYCHAUX, 2003).

Trabalhar com a arte em terapia envolve a sensibilidade e a lógica de modo complementar. Falar sobre a experiência sensível diante das manifestações artísticas torna-se um desafio, pois estas estão numa dimensão pré-conceitual, anterior à ação do pensamento lógico, na dimensão do sentir por sentir (CAMARGO, 2010 apud PIAZZETA, 2012). Segundo Piazzeta (2012), desde o treinamento de um musicoterapeuta a intuição é apontada como uma das seis qualidades artísticas necessárias para um bom desempenho, sendo as outras cinco: liberdade criativa, espontaneidade expressiva, construção musical sistematizada, responsabilidade clínica e intenção controlada.

Para Guimarães (2005), o trabalho clínico é uma estrutura instável que exige diversas habilidades do terapeuta. Exige dele mais do que assimilação de conhecimento médico e técnico. Exige sensibilidade e intuição no desenrolar das sessões. É necessário aguçar sua percepção para com o paciente, no ser em sua totalidade, e não somente ter um olhar voltado para a doença.

Note-se, além disso, que, por enumeração suficiente ou indução, entendemos apenas aquela que nos dá a verdade na sua conclusão com mais certeza do que todo o outro gênero de prova, salvo a simples intuição. Sempre que não é possível reduzir um conhecimento à intuição, depois de rejeitados todos os encadeamentos dos silogismos, resta-nos unicamente esta via, na qual devemos totalmente acreditar. Pois, todas as coisas que deduzimos imediatamente umas das outras, se a ilação tiver sido evidente, foram já reduzidas a uma verdadeira intuição (DESCARTES, 1999, p. 14).

Descartes pontuava a importância da intuição como o início de um desencadeamento lógico em busca da verdade absoluta, porém o crédito nunca é

repartido com ela. Tenta-se atribuir os méritos a todos os outros métodos lógicos e somente quando não os conseguem é que a intuição foi responsável. A intuição está presente no raciocínio assim como a dedução e outros métodos lógicos, e é tão fundamental quanto.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O ser humano ao longo de sua existência tem evoluído e sobrevivido graças ao desenvolvimento de seu cérebro. Ele permite encontrar padrões no ambiente, e também criar outros, facilitando seu entendimento e sua coexistência. Hoje o homem modifica seu ambiente e é modificado por ele, porém, o altera muito rapidamente devido aos avanços tecnológicos. A maior adaptação é inconsciente, devido aos comportamentos e vida em sociedade. No dia a dia o inconsciente tem um papel importante para a sobrevivência e a relação externa. O aprendizado e a utilização de funções automatizadas fazem com que um ato e um foco de atenção simultâneos sejam divergentes. Mas como tudo no ser humano, no inconsciente também podem ocorrer falhas. Às vezes situações afetivas extremas podem desencadear distúrbios psíquicos, tornando necessária a procura por tratamentos que minimizam seus efeitos. A musicoterapia tem ganhado força nos últimos anos, por alcançar resultados benéficos na vida de muitas pessoas, incluindo as que apresentam distúrbios emocionais. A arte, principalmente a música, estimula áreas específicas do cérebro que evocam sentimentos e acessam o inconsciente. Os musicoterapeutas, além de acessarem o inconsciente dos pacientes, através das experiências musicais, também se beneficiam do próprio inconsciente, recebendo estímulos intuitivos. Essas intuições envolvem a contribuição do inconsciente do terapeuta para minimizar os erros ou aumentar as chances dos objetivos terapêuticos a serem alcançados. Basta desenvolver a sensibilidade para acentuar a percepção do que o próprio inconsciente tem a dizer.

## REFERÊNCIAS

BENENZON, R.O. **Teoria da Musicoterapia**: contribuição ao conhecimento do contexto não-verbal. Trad. Ana Sheila M. de Uricoechea. 3ª edição. São Paulo: Summus, 1988.

BENENZON, R.O. **La Nueva Musicoterapia**. Argentina, Buenos Aires: Lumen, 1998.

BRUSCIA, K. E. **Definindo Musicoterapia**. Trad. Mariza Velloso Fernandez Conde. 2ª edição. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.

COSTA, G.S. **O papel da música na terapia**. Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, 2011.

DESCARTES, R. **Regras para a Orientação do Espírito**. São Paulo: Martins Fontes, Coleção Clássicos. Filosofia, 1999.

EAGLEMAN, D. **Incógnito: As vidas secretas do cérebro**. Trad. Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Stamp, 2011.

EIZIRIK, M. Et al. Contratransferência e Trauma Psíquico. **Revista de Psiquiatria do Rio Grande do Sul**. Rio Grande do Sul, v. 28, n. 3, p. 314-320, set/dez. 2006.

FRANZ, M.V.; HILLMAN, J. **A tipologia de Jung: A função inferior - A função Sentimento**. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

FREUD, S. **Fixação em traumas**: o inconsciente. Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção Freud, v. 14).

GUIMARÃES, M.B.L. Intuição, pensamento e ação na clínica. **Revista Interface**, Botucatu - SP, v. 9, n. 17, p. 317-332, mar/ago. 2005.

ITO, L.M. Et al. Terapia Cognitivo-comportamental da Fobia Social. **Revista Brasileira de Psiquiatria**. São Paulo, v. 30, n. 2, p. 269-275, out. 2008.

LAPLANCHE J, PONTALIS JB. **Vocabulário da psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes; 2001.

OLIVEIRA, M.G.M.; BUENO O.F.A. **Neuropsicologia da memória humana**. São Paulo: USP 1993.

PEYCHAUX, L. **Acessando o Hemisfério Direito do Cérebro: A Arte como ferramenta para desenvolver a criatividade.** Rio de Janeiro: Papel Virtua, 2003.

PIAZZETA, C.M. Musicalidade em ação e o ressignificar da musicalidade como constitutiva dos aspectos sensíveis da interação musicoterapêutica. In: **Anais do XIV Simpósio Brasileiro de Musicoterapia e XII Encontro Nacional de Pesquisa em Musicoterapia.** Associação de Musicoterapia do Nordeste. Olinda, p. 389-402, 2012.

PRADO, A. C. Como a ciência explica o que chamamos de pressentimento (e por que precisamos dele). São Paulo. **Revista Super Interessante Online.** 2012. Disponível em: <<http://super.abril.com.br/blogs/como-pessoas-funcionam/como-a-ciencia-explica-os-pressentimentos-e-por-que-voce-precisa-deles>> Acesso em: 27/03/2013

SALES, C.A. Et al. A música na terminalidade humana: concepções dos familiares. **Revista da Escola de Enfermagem da USP**, São Paulo, v. 45, n.1, p. 138-145, mar. 2011.

SANTI, A; LISBOA, S. O mundo secreto do inconsciente. **Super Interessante: O mundo secreto do inconsciente.** São Paulo: Editora Abril, edição 315, p. 37-46, fev. 2013.

SILVA, C.C. (org). **Estudos de história e filosofia das ciências:** subsídios para aplicação do ensino. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2006, p. 32.

TAVARES, B. (Org.) **Freud e o estranho:** contos fantásticos do inconsciente. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

VASCONCELLOS, S.J.L. Et al. A Psicologia Evolucionista e os domínios da cognição social. **Psicologia: Teoria e Pesquisa.** Brasília, vol.25, n. 3, p. 435-439, jul/set. 2009.

WAZLAWICK, P; CAMARGO, D; MAHEIRIE, K. Significados e sentidos da música: uma breve "composição" a partir da psicologia histórico-cultural. **Psicologia em estudo.** Maringá, v.12, n.1, p. 105-113, jan/abr. 2007.

**Recebido em:** 18 de junho de 2013

**Aprovado em:** 29 de junho de 2013

## O CRAVO BRIGOU COM A ROSA... E DAÍ?

*Pierangela Nota Simões<sup>11</sup>*

Se amanhã a música folclórica acabasse,  
desaparecesse da face da terra,  
também eu poderia perfeitamente desaparecer”.

Heitor Villa-Lobos

### RESUMO

Este estudo pesquisou a percepção de 18 crianças, com idade entre 3 anos e 4 meses e 5 anos e 11 meses sobre o significado das canções infantis que fazem parte da cultura popular brasileira. Primeiramente foi realizado um levantamento, por meio de pesquisa na *Internet*, das músicas do Cancioneiro Folclórico Infantil Brasileiro mais presentes na atualidade. A partir dos dados obtidos as músicas foram analisadas em seu conteúdo, que vem sendo criticado por relatar fatos relacionados a temas que vão dos mais delicados aos mais agressivos. Posteriormente, as crianças foram entrevistadas a respeito do significado de cinco destas músicas. Os resultados da pesquisa de campo revelaram que nem sempre a atenção das crianças está voltada para o sentido das letras. Na maioria das vezes a melodia é que *encanta*, sobrepondo-se ao significado por conta da combinação e repetição de sons com elementos musicais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Canções infantis; Canções folclóricas; Cultura popular.

### ABSTRACT

This paper presents an analysis of children's (aged 3-6 years) perception about the meaning of children's songs that are part of the Brazilian popular culture. Firstly, an internet survey was conducted to find out today's most popular infant folk songs. From the data obtained, selected songs were analyzed regarding their lyrics, some of which have spurred criticism due to

---

<sup>11</sup> Mestre em Educação (PUC-PR), Especialista em Distúrbios da Comunicação (PUC-PR), Fonoaudióloga, Professora Assistente do curso de Musicoterapia da Faculdade de Artes do Paraná, Grupo de Pesquisa: Núcleo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares em Musicoterapia. E-mail: pierangela@simo.es.br

controversial content. Later on, 18 children were interviewed about the meaning of five of these songs. The results of the field research revealed that not always the children's attention is focused on the meaning of the lyrics. Most of the time, the melody stands out due to the combination and repetition of sounds with musical elements.

**KEYWORDS:** Music for children, Folk Music; Popular culture.

Tomando como ponto de partida o conceito de que a música é um conhecimento construído, tanto do ponto de vista histórico quanto social, um tipo de conhecimento que se fundamenta na cultura de um povo e que está presente no cotidiano de uma sociedade, representando fatos de ordem política, religiosa e social das mais variadas épocas, este artigo pretende investigar a presença do Cancioneiro Folclórico Infantil Brasileiro no dia a dia atual das crianças.

A manifestação cultural mais significativa de um povo se dá por meio de seu universo folclórico, através da transmissão de suas tradições, contos, parlendas e provérbios. A palavra folclore, formada por duas raízes anglo-saxônicas, *folk* e *lore*, que significam *povo* e *saber*, foi proposta pela primeira vez pelo arqueólogo inglês Willian John Thoms (1803-1885), no dia 22 de agosto de 1846, e é traduzida como a *sabedoria tradicional de um povo*.

As canções, assim como outras manifestações folclóricas, reproduzem este conhecimento coletivo que é passado de geração para outra. Desse modo, a música folclórica acontece desprovida de regras e manifesta o pensamento popular com características autênticas. Ou seja, a música folclórica é espontânea, não está presa a convenções estéticas musicais e é aceita sem a necessidade de divulgação pela mídia.

Segundo Subtil (2006) há uma dimensão atávica e ritualística, ligada ao conceito de folclore, presente nos cantos religiosos, nas canções infantis, nos lamentos das carpideiras e nas cantigas de ninar.

Fontoura e Silva (2001) ressaltam que “a música folclórica pode ser entendida como a expressão mais pura e genuína de um povo, por ser a síntese dos seus sentimentos e percepções, pensadas e organizadas sob a forma musical” (p.10).

No caso da música folclórica brasileira destaca-se a influência dos povos africano, europeu e indígena, que se fundiram em uma só cultura, estabelecendo um cenário determinante para o nascimento do Cancioneiro Folclórico Infantil Brasileiro, um grande caldo de instrumentos, ritmos e tradições.

Fontoura e Silva, (2001) denominam Cancioneiro Folclórico Infantil “o conjunto de melodias perpetuadas pela tradição oral de um povo, transmitidas de geração em geração, ligadas, geralmente, aos divertimentos das crianças (também, de adultos) com a finalidade de instruí-los, distraí-los e estimulá-los ao trabalho ou a outra tarefa e, até mesmo, para adormecê-los” (p.11).

O Brasil caracteriza-se por uma grande extensão territorial, o que resulta num universo muito rico em manifestações sonoro-musicais e com grande variedade étnico-cultural. Tais manifestações constituem o Cancioneiro Folclórico Brasileiro. Neste estudo será focado exclusivamente o Cancioneiro Folclórico Infantil Brasileiro, cujas formas de apresentação são as brincadeiras de rodas, folguedos, jogos, desafios, modinhas, parlendas, acalantos e ladainhas.

O Cancioneiro Folclórico Infantil Brasileiro é muito amplo. Podem ser consideradas canções folclóricas entoadas pelas crianças, independente do conteúdo, canções folclóricas vinculadas a brincadeiras de roda e coreografias; canções entoadas por adultos, com fim de distrair ou divertir as crianças; canções de ninar; e canções que apresentam conteúdos lúdicos. Ele registra a existência e o tempo das pessoas, mostrando suas dores ou alegrias perante os fatos. Em sua maioria, seu conteúdo traz letras ligadas a história da vida social, a natureza, temas instrutivos, religiosos, do romanceiro, que apresentam uma realidade cultural.

## O legado cultural do cancionero folclórico infantil

Um denominador comum entre as canções folclóricas é o anonimato. Trata-se de manifestações coletivas de origem desconhecida que se perpetuaram por várias gerações, cultivadas apenas pelo desejo de cantar de seu povo.

A canção de cunho folclórico, e outras modalidades artísticas, sempre estiveram presentes nas civilizações, carregando em si valores, visões e comportamentos da coletividade que a criou, ou seja, revelando de maneira direta e funcional o pensamento de um determinado tempo, ligados ao contexto cultural que também apresentam personagens que traduzem o sentimento do povo em relação a algum fato ou coisa (FONTOURA e SILVA, 2001).

Sendo uma representação sonora que nasce de um fato, um costume ou acontecimento, que não requer sofisticação em sua composição musical, nem meios elaborados para sua divulgação, a canção folclórica é simples e transmitida por meios espontâneos. Daí a dificuldade em precisar informações históricas a respeito desse tipo de canção, pois o registro da autoria e/ou da composição original não aconteceu para a maioria das músicas.

A partir desta espontaneidade a música folclórica é livre de regras da estética musical. Ela se mantém na cultura dos mais simples aos mais sofisticados, não é separada por cor, crença ou raça. Também está aliada a fatos de cunho religioso, político, cultural e outros em que um grande número de pessoas compartilha a mesma ideia.

Subtil (2006) aponta que os signos musicais combinados tem o poder de evocar emoções e afetos das mais diversas ordens:

“Ao longo dos séculos, são inúmeros os exemplos dos usos de hinos e canções patrióticas, para a agregação cívica; as músicas fúnebres

provocam comoção e alimentam a tristeza; as músicas rítmicas e marcadas produzem movimento e assim por diante.” (p. 19)

No caso das canções folclóricas é importante ressaltar a circunstância particular de estarem condicionadas a determinadas épocas, marcando características políticas e históricas de um momento definido.

As características regionais do Cancioneiro Folclórico são muito relevantes para a concretização de um espaço e uma bagagem tão extensos quanto o território brasileiro. Cada parte do Brasil carrega um pedaço de cultura regional que se expande para outras regiões ao dividir experiências e histórias que vão se tornando cada vez mais fortalecidas com o passar dos anos. As canções podem vários valores sejam eles: lúdico, fúnebre, afetoso, sagrado ou profano.

Entretanto, apesar da tradicionalidade e da aceitação coletiva destas composições folclóricas, elas tem sido alvo, principalmente na última década, de críticas acerca de seu conteúdo, que pode amedrontar as crianças ao relatar fatos de violência e tristeza.

## **METODOLOGIA**

A metodologia escolhida para a realização deste estudo foi a Pesquisa Exploratória, conduzida segundo os seguintes passos: revisão da literatura; observação, análise e classificação dos dados; e pesquisa de campo.

Inicialmente procedeu-se um levantamento bibliográfico, referente ao Cancioneiro Folclórico Infantil Brasileiro, para compor o pano de fundo deste estudo.

Esta etapa foi seguida pela investigação das canções do Cancioneiro Folclórico Infantil Brasileiro mais presentes, atualmente, no cotidiano das crianças.<sup>12</sup> A partir do levantamento destas músicas foi possível realizar uma análise do conteúdo de algumas das canções mais populares e submetê-las à pesquisa de campo.

A pesquisa das músicas do Cancioneiro Folclórico Infantil Brasileiro mais presentes na atualidade foi realizada por meio de visitas sistemáticas a *sites* especializados na *Internet*. Para este levantamento foi utilizado o serviço de busca do *Google*, considerado, pela população em geral, o mais rápido e confiável entre os buscadores na Rede.

As palavras de entrada para a busca das canções foram “cancioneiro folclórico”, “canções folclóricas”, “canções infantis” e “músicas infantis”. A determinação de um padrão para a busca foi considerada fundamental para o direcionamento a *sites* relacionados com o tema da pesquisa. Desse modo, os resultados apontavam para endereços eletrônicos referentes a cantigas e toadas, canções de ninar, brinquedos cantados, música na Educação Infantil e músicas folclóricas.

A visita aos *sites* e *blogs* foi um processo bastante dinâmico, como é uma característica da própria *Internet*, pois o buscador carregava uma ampla lista a cada sessão do levantamento. Além disso, havia a possibilidade de navegar de um endereço a outro por meio dos *hiperlinks*, que permitiam o acesso fácil e rápido entre as diversas páginas.

Convém apontar as características dos endereços pesquisados, que podem ser agrupados em *sites* ou *blogs* de escolas de música, de divulgação ou venda de CDs infantis, de Centros de Educação Infantil e de grupos folclóricos.

A partir deste levantamento foram listadas as dez músicas do Cancioneiro Folclórico Infantil mais presentes atualmente no dia a dia das crianças para análise do ponto de vista linguístico, tais sejam: *A barata diz que tem*, *A canoa virou*, *Alecrim*

---

<sup>12</sup> Esta etapa teve a participação da acadêmica de Musicoterapia Lívia Pasini, bolsista do PIC/FAP 2010-2011.

*dourado, Atirei o pau no gato, Caranguejo, Ciranda cirandinha, Marcha soldado, O cravo e a rosa, Pirulito que bate-bate e Samba Lêle (anexo 1).*

Finalmente, dentre estas canções, foram selecionadas cinco para a realização da pesquisa de campo. Não houve critérios específicos para a inclusão ou exclusão das músicas nesta etapa da pesquisa, a seleção foi aleatória.

A pesquisa de campo, que teve como objetivo pesquisar a percepção das crianças sobre o significado destas canções, teve início após aprovação do CEP/FAP, conforme parecer consubstanciado 01/2011

Constituíram-se como sujeitos da pesquisa 19 crianças, oito meninos e onze meninas, todos falantes da língua portuguesa e sem distúrbios de linguagem aparentes, com idade entre 3 anos e 4 meses e 5 anos e 11 meses, sendo que sete delas frequentavam um Centro de Educação Infantil que atende crianças carentes; e as demais eram alunas de duas escolas da rede privada.

Os alunos das escolas da rede privada frequentavam as aulas no período vespertino e tinham em suas atividades escolares aulas de música semanais. Houve uma criança deste grupo que se recusou a participar da pesquisa.

Os alunos do Centro de Educação Infantil, por sua vez, frequentavam a instituição em período integral. Neste local as atividades musicais eram ofertadas às crianças de modo informal, seja como trabalho voluntário ou como atividades de extensão universitária. Ainda assim pode-se observar a presença de práticas musicais no cotidiano das crianças durante a realização de atividades diárias como lavar as mãos, alimentar-se e saudar visitantes.

O instrumento de pesquisa utilizado foi um roteiro para entrevista com perguntas referentes a informações pessoais e seis questões abertas (anexo 2). A escolha deste instrumento se deu não apenas para que a entrevistadora pudesse fazer perguntas específicas, mas também para que as crianças pudessem responder utilizando seu próprio vocabulário. Todas as crianças foram entrevistadas individualmente e em seu

ambiente escolar, sendo que os encontros tiveram uma duração média de 12 minutos. A escolha pela escola para realização das entrevistas foi exclusivamente prática, justificada pela conveniência do local para encontrar as crianças, o que foi feito após o horário das aulas.

Após o preenchimento dos dados pessoais: nome, idade, nome da escola e série, que tinham como objetivo familiarizar cada criança com a entrevistadora eram realizadas 3 perguntas introdutórias para que as crianças se sentissem à vontade na entrevista. Em seguida a pesquisadora cantava a *capella* as canções *A canoa virou*, *Alecrim dourado*, *O cravo e a rosa*, *Pirulito que bate-bate* e *Samba Lêle* e passava adiante com as perguntas relacionadas às canções apresentadas.

O número de canções foi limitado a cinco de modo a garantir que as crianças pudessem retê-las na memória durante os instantes subsequentes para responder apropriadamente as perguntas. Como recurso para assegurar que as crianças estavam em condição de responder, a pesquisadora perguntava se elas gostariam de ouvir as músicas novamente.

A análise das respostas obtidas por meio das entrevistas foi realizada à luz de uma abordagem qualitativa. Os dados coletados foram predominantemente descritivos e sua interpretação obedece aos princípios de valorização do processo da pesquisa, em detrimento do produto, bem como do foco no significado que as pessoas dão às coisas e à sua vida (LUDKE, 1986).

### **A canção como expressão da linguagem oral**

Uma justificativa para as canções com temas ameaçadores seria a busca pela proteção da figura materna, pois assim como os contos folclóricos estas canções seriam cantadas para as crianças com o intuito de manter a ordem no local onde viviam, sejam em aldeias, ou vilas.

Os escritores alemães Jacob e Wilhelm, conhecidos como “Irmãos Grimm”, escreviam fábulas infantis horripilantes com a intenção de que quando contadas para as crianças fossem um meio obediência eterna. Com medo, as crianças permaneciam em suas casas com os pais para não serem pegadas pelo Velho do Saco ou atacadas pelo Bicho-Papão (GUERRA, 2010).

Da mesma maneira aconteceria com as canções de cunho melódico inofensivo, suas letras rodavam as mentes as crianças durante a noite e repetidamente lá ficavam.

Há um texto, ironicamente tão anônimo quanto as canções aqui tratadas, que circula em várias páginas da *Internet*, apontando a frustrante busca por canções do folclore brasileiro com valores positivos.

Uma análise das composições transcritas neste trabalho revela que esta observação tem algum sentido, pois apenas as canções *Caranguejo*, *Alecrim* e *Pirulito que bate-bate* não tem conotação negativa.

Há um típico caso de dor-de-cotovelo em *O cravo e a rosa*, um inseto mentiroso que enaltece o consumismo e deseja provocar inveja em *A barata diz que tem* e um o retrato da crueldade com os animais em *Atirei o pau no gato*, que inclusive já provocou a composição de uma versão politicamente correta para ensinar as crianças a tratar bem os animais.

Na canção *Ciranda, cirandinha* a questão da desilusão amorosa vem novamente à tona, sendo que sua conotação negativa é agravada ao incentivar as crianças a sair da brincadeira de roda.

Em *A canoa virou* há um acidente e também alguém que é velho(a) e quer casar. Uma apologia à disciplina militar aparecem em *Marcha soldado* e um descaso com uma pessoa doente acontece em *Samba Lelê*, que apesar de machucado merece apanhar.

A esta altura cabe questionar a relevância deste tipo de análise, que descola a canção de seu contexto original e a despe de sua melodia.

Gil (2006) aponta que o léxico é o módulo integrante do sistema da língua em que se realizam a produção e a transformação dos recortes culturais de determinada comunidade lingüística. O componente lexical revela os valores ideológicos e a visão de mundo dos sujeitos interlocutores, produtores da enunciação, ou nesse caso, criadores da canção.

Portanto, não são válidos os argumentos radicais de uma visão que pretende negar a tradição por considerar inconveniente cantar com alegria que alguém *atirou o pau no gato*. Ainda é importante ressaltar que muitas canções podem parecer ser sentido, mas não significa que tenham sido concebidas originalmente como são cantadas hoje.

A relação entre *belo* e do *feio* contida nas letras do Cancioneiro Folclórico Infantil Brasileiro é interpretada conforme uma maneira particular de ver o mundo. Apesar de conter características que podem ser consideradas ofensivas, as letras destas músicas foram compostas de forma metafórica. Além disso, mesmo quando a mensagem não é totalmente clara, ela chega de alguma maneira até as crianças, que não cansam de entoá-las.

Portanto, onde reside o encantamento desse tipo de canção? Revela-se, nestes cantos, o divertimento e a aprendizagem das crianças com a força melódica e rítmica de várias gerações.

Uma explicação para o *en-canto* destas músicas pode estar no uso de assonâncias e aliterações em suas letras, pois o uso desse tipo de recurso fônico promove o dinamismo por meio da repetição de fonemas vocálicos ou consonantais, que dão ritmo às composições. Por astúcia, ou intuição, os autores das canções folclóricas aproveitaram a combinação letra-ritmo-melodia para representar um determinado fato ou acontecimento que ocupava um universo inusitado, construindo ideias ou valores que podiam transformar as determinadas palavras num símbolo emblemático ou puramente figurativo.

A consciência fonológica desenvolve-se nas crianças ouvintes a partir do contato com a linguagem oral de sua comunidade. Desde muito pequena a criança começa a construir um conhecimento acerca da estrutura sonora de seu universo lingüístico, e por isso presta atenção na músicas, parlendas, cantigas de roda e jogos orais.

Soma-se a esse fato a contribuição significativa das mães, importantes interlocutoras neste processo e responsáveis, às vezes instintivamente, pelo pontapé inicial para apresentar o universo das canções de ninar e de brincar a seus pequenos, como demonstraram Filipak e Ilari (2005).

Na canção abaixo o título, que é também sua primeira frase, materializa a imagem do ambiente no ouvinte:

***Atirei o pau no gato***

Atirei o pau no gato, **tô**

Mas o gato, **tô**

Não morreu, **reu, reu**

Dona Chica, **cá cá**

Admirou-**se, se**

Do **berrô**, do **berrô**,

Que o gato deu,

Miau!

Tais imagens são reforçadas pela seleção dos vocábulos pau-gato-morreu-berrou, que mantém uma relação de sentido no campo lexical. Entretanto, a letra é deslocada para um segundo plano na medida em que as repetições das sílabas finais e

a alteração fonológica berrou/**berrô**, característica de um fala despreocupada do dia-a-dia, reforçam a musicalidade da canção em detrimento de sua mensagem negativa.

Em *Marcha soldado* o contexto semântico está fortemente caracterizado pela combinação soldado-quartel-polícia e é reforçado pela rimas **papel/quartel**, **sinal/nacional**. O cenário da música, em ressonância com a metáfora *cabeça de papel*, e sua marcação ritmada podem ser a chave para o sucesso da canção há tantas gerações.

A canção Alecrim dourado também é um exemplo da tríade letra-ritmo-melodia:

### ***Alecrim dourado***

Alecrim, alecrim **dourado**

Que nasceu no campo

Sem ser **semeado**

Foi meu amor

Que me disse **assim**

Que a flor do campo é o **alecrim**.

Alecrim, alecrim **miúdo**

que nasceu no campo

perfumando **tudo**

Foi meu amor

que me disse **assim**

que a flor do campo é o **alecrim**.

Ao contrário da canção anterior, *Alecrim dourado* remete o ouvinte a um cenário bucólico em que é quase possível sentir seu perfume, tão bem contextualizado é seu campo semântico. A relação dos vocábulos que alternam as rimas **dourado/semead**, **assim/alecrim**, **miúdo/tudo** e a suavidade da melodia são a marca de uma canção que agrada crianças e adultos.

Até o presente momento esta análise aponta para a fórmula letra-ritmo-melodia como uma garantia de perpetuação das músicas que compõem o Cancioneiro folclórico infantil brasileiro por tantas gerações. Surpreendentemente em *Samba Lelê* a melodia alegre consegue se sobrepôr ao incômodo significado da música; por outro lado, há canções em que a melodia aparece subjugada pela letra, cujo significado é desagradável ou assustador, como em *O cravo e a rosa*.

Um movimento de *pasteurização* das músicas que tratam de temas como a violência e a tristeza, incluindo a criação de versões politicamente corretas para suas letras, teve início no século passado. A necessidade de transformar personagens da cultura popular em figuras alegres e otimistas pode ser justificada pela preocupação em proteger as crianças da agressividade e oferecer a esperança. Isto posto é chegada a hora de perguntar: que sentido as crianças dão às velhas cantigas de roda?

## RESULTADOS

Conforme descrito anteriormente as três primeiras questões da entrevista tinham como principal objetivo estabelecer uma interação da pesquisadora com os sujeitos da pesquisa. Neste sentido pode-se dizer que sua função foi integralmente cumprida, pois uma vez que as crianças tomavam conhecimento de que a conversa seria a respeito de música ficam completamente à vontade.

Além disso, estas perguntas também confirmaram uma tendência revelada por Snyders de que nunca uma geração viveu tão intensamente a música como as atuais (apud Nogueira, 2003).

Ao serem indagadas se gostavam de música as crianças imediatamente alteravam sua expressão facial com um sorriso e relaxavam a postura, sendo que a resposta afirmativa foi unânime. As respostas para esta questão eram confirmadas com movimentos corporais ou enfatizadas como em *Gosto! Adoro! Sim, muito!*

No que se refere ao hábito de ouvir música, as crianças não apenas confirmaram que o fazem como também forneceram detalhes a respeito desta ação:

*Ouçó no carro.*

*Ouçó no rádio com a minha mãe.*

*Ouçó lá na minha sala.*

*Eu “ouvo” muito.*

*Sim, lá na minha igreja.*

*Ouçó música no rádio rosa que eu ganhei no Natal.*

*Ouçó todo dia.*

A respeito do gosto de cantar apenas uma criança referiu que não gosta de fazê-lo, sendo que algumas informaram cantar durante o banho, ou no carro, e outras mencionaram seu interpretes preferidos.

Neste momento da entrevista a pesquisadora explicava que cantaria cinco músicas<sup>13</sup> para a criança apenas com sua voz, sem instrumentos, para que elas pudessem prestar atenção ao que a canção dizia.

Em seguida a entrevistadora perguntava se a criança conhecia as músicas apresentadas, sendo que a familiaridade das canções foi confirmada por todos os sujeitos da pesquisa. Algumas crianças inclusive acompanhavam a pesquisadora, cantando junto. Como garantia de que as crianças se lembrariam das canções para responder as próximas questões era oferecida possibilidade de ouvir as músicas mais uma vez, o que não foi considerado necessário por nenhum dos entrevistados.

As respostas relacionadas à música que cada criança preferiu e ao que cada uma delas pensou quando ouviu esta música serão descritas e analisadas a seguir. Convém esclarecer que há 22 respostas e comentários, pois três entrevistados escolheram mais de uma canção. As falas das crianças a respeito das músicas foram classificadas em relacionada ao conteúdo da letra (R) e não relacionada ao conteúdo da letra (NR).

<b><i>A canoa virou</i></b>	
Eu cantei...	NR
Eu pensei na canoa.	R
Eu penso que ela (a canoa) tá afundando e não virando	R
Ela (amiga) é velha e que casar Parece que ela é adulta, mas é difícil de ver.	R

<sup>13</sup> *A canoa virou, Alecrim dourado, O cravo e a rosa, Pirulito que bate-bate e Samba Lêle.*

<b>Alecrim dourado</b>	
Penso na música!	NR
Eu pensei que eu tava dormindo.	NR
Eu acho que a flor do Alecrim é dourada, o cabo não, é difícil de ver.	R

<b>O cravo e a rosa</b>	
Eu penso que eles ficaram felizes no final.	R
Pensei em entregar uma rosa pra minha mãe.	R
Eu penso que o cravo é de verdade e que a rosa é de verdade.	R
Não sei.	NR
Eu penso que eu sou ela	NR
Nasceu um filhote no meio da música, meio cravo e meio rosa.	R
O cravo sair ferido me deixa muito triste. O cravo é uma flor linda. Eu penso igual ao desenho quando tem aqueles risquinhos de dor. A rosa despedaçada, com as pétalas rasgada e amassadas... Eu penso que lá na "cantaria" ela tava super triste, porque ela pensou que o cravo tava morto e ela amava muito ele. Devia ter uma parte no final da música que o cravo abrisse os olhos e falasse: -Rosa, o que eu estou fazendo aqui?	R

<b>Pirulito que bate bate</b>	
Não sei...	NR
Penso em pirulito de bala.	R
Quero brincar.	NR

<b>Samba Lêle</b>	
Acho a música bonita!	NR
Acho bonita.	NR
Penso que a música é bonita	NR
Eu vejo que é de mentirinha.	R
Na parte da cabeça quebrada dói em mim...	R

Não foi possível evidenciar uma prevalência significativa de comentários relacionados ao conteúdo da música escolhida individualmente pelas crianças. Em vários casos esta relação aconteceu diretamente com o objeto da canção e não com sua mensagem como um todo. Este fato pode ser observado nas respostas “*Eu pensei na canoa.*”, “*Eu acho que a flor do Alecrim é dourada...*”, “*Penso em pirulito de bala.*”.

Os comentários a respeito da beleza da música ou sobre ações que não estão relacionadas ao conteúdo da letra indicam que o foco do entrevistado se manteve na melodia; e confirmam o sucesso dos recursos melódicos, das rimas, da escolha dos vocábulos e das repetições nas canções folclóricas.

Foram interessantes as falas de uma criança que tentava visualizar a mensagem de suas canções preferidas. Ao assumir que era “difícil ver” a amiga velha e se casando, ou enxergar o cabo dourado do alecrim, ela pareceu tomar para si a transitoriedade da música, de modo a priorizar a melodia sobre a letra.

Um fato surpreendente foi a preferência dos entrevistados pelas canções *Samba Lêle* e *O cravo e a rosa*, pois ambas caracterizam-se por letras consideradas agressivas, sendo que esta última foi a que suscitou mais comentários relacionados ao seu conteúdo.

No caso de *Samba Lêle* o ferimento do protagonista da música provocou a comoção de uma criança, enquanto que para outra a estória cantada não passava de uma mentirinha. Ainda que a mensagem do *Cravo e a rosa* seja triste, as crianças

mostraram-se capazes de sobrepujar seu conteúdo ao procurar uma resolução para o conflito das flores dentro da própria canção. Houve a sugestão de que as flores tiveram um filhote, de que acabaram felizes e até mesmo de uma segunda parte da canção que garantisse saúde do cravo.

Foi interessante observar que apesar da pluralidade sócio-cultural da amostra, que contava com crianças da rede pública e da rede privada de ensino, não foram observados comportamentos diversos nas reações às canções. No que se refere à variação de gênero, entretanto, as meninas mostraram-se mais desinibidas que os meninos, ofereciam-se para cantar, ou até mesmo dançar, outras músicas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A atenção das crianças, quando expostas às músicas do cancionário folclórico Infantil brasileiro, nem sempre está voltada para o sentido das letras. Na maioria das vezes a melodia é que *en-canta*, sobrepondo-se ao significado por conta da combinação e repetição de sons com elementos musicais.

Entretanto, ainda que as crianças voltem sua atenção para o significado de canções consideradas inadequadas no contexto presente, a ideia de que esta exposição seja prejudicial para seu desenvolvimento é reducionista. O ato de ouvir ou cantar uma música não é suficiente para incitar o desejo de maltratar animais ou criar um adulto propenso a provocar conflitos familiares.

Assim, a criação de composições<sup>14 15</sup> para adaptação das canções folclóricas infantis em versões politicamente, ou ecologicamente, corretas é um movimento que não apenas desvaloriza a tradição dos usos e costumes de origem popular, mas também acaba por negar às crianças a possibilidade de trabalhar os conteúdos negativos e convertê-los em soluções de coragem e esperança.

---

<sup>14</sup> A rosa deu o remédio/ e o cravo logo sarou/ o cravo foi levantando/e a rosa o abraçou.

<sup>15</sup> Não atire o pau no gato/ porque isso não se faz/ o gatinho é nosso amigo/ não devemos maltratar os animais.

## REFERÊNCIAS

BESSA, Beatriz de Souza. **Para além do texto que se tece, a imaginação – considerações sobre cantigas infantis.** Disponível em: <http://terra.cefetgo.br/cienciahumanas/humanidades.htm>

CAGLIARI, L.C. **Análise fonológica.** Campinas: mercado das letras, 2002.

FILIPAK, R. & ILARI, B. Mães e Bebês: vivência e linguagem musical. *Revista da UFG, Vol. 5, No. 1, 2005.* Disponível em: [www.revistas.ufg.br](http://www.revistas.ufg.br)

FONTOURA, Mara; SILVA, Lydio R. **Cancioneiro Folclórico Infantil.** Curitiba: Ed. Gramofone, 2001.

GIL, Beatriz Daruj. **O amor no léxico de canções populares.** Disponível em: <http://gel.org.br/4publica-estudos-2006/sistema06/999.pdf>

GUERRA, Denise. **Acalantos afro-brasileiros.** *Revista África e Africanidade, Ano 2, nº 8, fev. 2010.* Disponível em: [www.africaeaficanidades.com](http://www.africaeaficanidades.com)

JEANDOT, N. **Explorando o Universo da Música.** São Paulo: Spicione, 1990.

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

LUDKE, Menga. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas.** São Paulo: EPU, 1986.

NOGUEIRA, M. A. **A música e o desenvolvimento da criança.** *Revista da UFG, Vol. 5, No. 2, dez 2003.* Disponível em: [www.proec.ufg.br](http://www.proec.ufg.br)

PAIVA, Ione M. R. **Brinquedos cantados**. Rio de Janeiro: Sprint, 1998.

PIMENTEL, Altima; PIMENTEL, Cleide R. S.. **Esquindo-lê-lê**: cantigas de roda. João Pessoa: Ed. Universitária, 2002.

SIMÕES, D. KAROL, L & SALOMÃO, C. **Português se aprende cantando. Estratégias para o ensino da língua nacional**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

Texto anônimo. **Terror na Infância**. Disponível em:  
<http://eduquenet.net/terrorinfancia.htm>

SUBTIL, M. J. D. **Musica midiática & o gosto musical das crianças**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2006.

## **ANEXO 1 - CANÇÕES**

### **Atirei o pau no gato**

Atirei o pau no gato, tô

Mas o gato, tô

Não morreu, reu, reu

Dona Chica, cá cá

Admirou-se, se

Do berrô, do berrô,

Que o gato deu,

Miau!

**O cravo e a rosa**

O cravo brigou com a rosa

Debaixo de uma sacada;

O cravo saiu ferido

E a rosa despedaçada.

O cravo ficou doente,

A rosa foi visitar;

O cravo teve um desmaio,

A rosa pôs-se a chorar.

**Ciranda, cirandinha**

Ciranda, cirandinha, vamos todos cirandar,

Vamos dar a meia-volta, volta e meia vamos dar

O anel que tu me deste era vidro e se quebrou

O amor que tu me tinhas era pouco e se acabou

Por isso, \_\_\_\_\_ entre dentro dessa roda

Diga um verso bem bonito, diga adeus e vá-se embora

A ciranda tem três filhas

Todas três por batizar

A mais velha delas todas

Ciranda se vai chamar.

**Marcha soldado**

Marcha soldado,

Cabeça de papel.

Quem não marchar direito,

Vai preso pro quartel.

O quartel pego fogo,  
A polícia deu sinal.  
Acode,acode,acode a bandeira nacional.

### **A canoa virou**

A Canoa virou  
Pois deixaram ela virar  
Foi por causa da \_\_\_\_\_  
Que não soube remar  
Se eu fosse um peixinho  
E soubesse nadar  
Eu tirava a \_\_\_\_\_  
Do fundo do mar  
Siri pra cá, siri pra lá  
\_\_\_\_\_ é bela  
E quer casar.

### **Alecrim**

Alecrim, alecrim dourado  
Que nasceu no campo  
Sem ser semeado  
Foi meu amor  
Que me disse assim  
Que a flor do campo é o alecrim.  
Alecrim, alecrim miúdo  
que nasceu no campo  
perfumando tudo

Foi meu amor  
que me disse assim  
que a flor do campo é o alecrim.

### **Pirulito que bate bate**

Pirulito que bate bate  
Pirulito que já bateu  
Quem gosta de mim é ela  
Quem gosta dela sou eu  
Pirulito que bate bate  
Pirulito que já bateu  
A menina que eu gostava  
Não gostava como eu.

### **A barata diz que tem**

A barata diz que tem, sete saias de filó.  
É mentira da barata, ela tem é uma só.  
Ha! Ha! Ho-Ho-Ho!  
Ela tem é uma só!  
A barata diz que tem, um anel de formatura.  
É mentira da barata, ela tem é casca dura.  
Ha! Ha! Ho-Ho-Ho!  
Ela tem é casca dura!  
A barata diz que tem, uma cama de marfim.  
É mentira da barata, ela dorme é no capim.  
Ha! Ha! Ho-Ho-Ho!  
Ela dorme é no capim!

A barata diz que tem, um sapato de fivela.  
É mentira da barata, o sapato é da mãe dela.  
Ha! Ha! Ho-Ho-Ho!  
O sapato é da mãe dela!  
A barata diz que tem, o cabelo cacheado.  
É mentira da barata, ela tem coco raspado.  
Ha! Ha! Ho-Ho-Ho!  
Ela tem coco raspado!

### **Caranguejo**

Caranguejo não é peixe  
Caranguejo peixe é  
Caranguejo não é peixe  
Na vazante da maré.  
Palma, palma, palma,  
Pé, pé, pé  
Caranguejo só é peixe,  
Na vazante da maré!

### **Samba lelê**

Samba Lelê está doente  
Está com a cabeça quebrada  
Samba Lelê precisava  
De umas boas lambadas  
Samba, samba, samba ô Lelê  
Pisa na barra da saia ô Lalá.  
Samba, samba, samba ô Lelê

Pisa na barra da saia ô Lalá.

## **ANEXO 2 – ROTEIRO PARA ENTREVISTA**

**Nome:**

**Idade:**

**Data de nascimento:**

**Escola:**

**Série:**

1. Você gosta de música?
2. Você ouve música?
3. Você gosta de cantar?
4. Você conhece as músicas que eu cantei pra você?
5. Qual é a música que você gostou mais?
6. Em que você pensou quando ouviu essa música?

**Recebido em:** 19 de janeiro de 2013

**Aprovado em:** 16 de junho de 2013

## OTEATRO PARA DESENVOLVIMENTO HUMANO NAS ORGANIZAÇÕES EMPRESARIAIS

Karla Helaine Renaud<sup>16</sup>

Robson Rosseto<sup>17</sup>

### RESUMO

Com o avanço da tecnologia, a partir da década de 1990, o padrão profissional antes apreciado mudou: exigia, agora, um trabalhador mais dinâmico, proativo e flexível. A tecnologia, que veio para auxiliar no processo de produção das organizações, também resultou em uma baixa nesta produtividade. O homem tornou-se completamente dependente dela e isto o adoeceu. O estresse apareceu como um obstáculo no crescimento das organizações, uma vez que as doenças derivadas deste problema causam um bloqueio físico e mental do profissional, provocando, assim, perda em qualidade de vida. O artigo a seguir propõe o teatro, em suas diversas formas, como uma maneira de amenizar este sintoma e auxiliar no desenvolvimento organizacional.

**PALAVRAS-CHAVE:** Profissional; Organizações; Estresse; Teatro; Desenvolvimento.

### ABSTRACT

With the technology's advances from the 1990s, the professional pattern once appreciated changed: now it requires a more dynamic, proactive and flexible worker. Technology came to assist the organizations production processes, but has also resulted in a low productivity. Men have become completely dependent of it what made them ill. The stress appeared as a barrier on organizations' growth, since the diseases arising from this process caused a physical and mental blockage problem to the professional health, thereby causing loss in life quality. The following article suggests the theater, in its various forms, as a way to reduce these symptoms and to assist in the organizational development.

**KEYWORDS:** Professional; Organizations; Stress; Theater; Development.

---

<sup>16</sup> Graduanda do curso Licenciatura em Teatro pela Faculdade de Artes do Paraná – FAP.

<sup>17</sup> Orientador. Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Professor do Curso de Licenciatura em Teatro da Faculdade de Artes do Paraná – FAP. Grupo de Pesquisa: Arte, Educação e Formação Continuada -UNESPAR/FAP.

## INTRODUÇÃO

O homem nasce para viver em sociedade. Desde a tenra infância podemos observar o quanto a criança necessita do contato com outras em seu processo de crescimento, ela não consegue ficar isolada, precisa interagir. Em nosso processo de formação, o contato com outros indivíduos é imprescindível para que haja o desenvolvimento interpessoal. Este desenvolvimento carece de estímulo e motivação, sendo legado esse papel à escola, que ajudará a criança nesse processo.

Ao ser inserida no ambiente escolar, a criança se depara com uma incoerência logo que entra em contato com a sala de aula: ela é levada a sentar-se atrás de carteiras para que haja uma organização formal, e isso limita a sua movimentação. Essa formatação, vinda do conceito de escola tradicional, condiciona o indivíduo a uma mecanicidade que vai sendo incorporada paulatinamente ao longo do período escolar. Logo o estímulo, a espontaneidade e a liberdade para desenvolver a integração em grupo no ambiente escolar foram restringidos com o passar dos anos devido a essa padronização.

Com a difusão do capitalismo houve uma padronização da educação básica para preparar o indivíduo para o mercado de trabalho. Uma nova ordem de formação requer um novo trabalhador dentro da estrutura do mercado de trabalho. Não é mais o trabalhador treinado para executar tarefas repetitivas que está sendo requisitado, mas sim o profissional proativo, dinâmico e que sabe se desenvolver em equipe.

O modelo de exploração anterior, que exigia um trabalhador fragmentado, rotativo – para executar tarefas repetitivas – e treinado rapidamente pela empresa, cede lugar a um modelo de exploração que requer um novo trabalhador, com habilidades de comunicação, de abstração, de visão de conjunto, de integração e de flexibilidade, para acompanhar o próprio avanço científico-tecnológico da empresa, o qual se dá por força dos padrões de competitividade seletivos exigidos no mercado global. (LIBÂNEO, OLIVEIRA E TOSCHI, 2007, p.102)

Ou seja, atualmente a escola já tem uma preocupação em preparar o indivíduo cada vez mais cedo para o mercado de trabalho, no entanto não foram desenvolvidas as habilidades exigidas para a inserção neste devido ao padrão de escola tradicional. Podemos observar que houve uma falha no sistema educacional no que diz respeito ao

desenvolvimento intra e interpessoal do indivíduo. Por isso há uma grande necessidade de resgatar o que foi perdido no decorrer do processo de integração e cognição de cada indivíduo.

### **A expansão tecnológica e os fatores estressantes**

A sociedade contemporânea vem passando por uma série de transformações desde a década de 1980. De acordo com Marko (2009), o fim da ditadura militar no Brasil possibilitou a expansão e um crescimento flagrante dos meios organizacionais, devido a chegada da globalização e o avanço tecnológico no período que compreende a segunda metade da década de 1990 e o início do século XXI.

A década de 1990 possibilitou o avanço tecnológico e o grande aumento da produtividade nas organizações empresariais de médio e grande porte. Aparelhos de celular e computadores, que já foram sinônimos de status, hoje são considerados indispensáveis na vida do homem moderno. O uso da tecnologia veio com o propósito de facilitar a vida do indivíduo da sociedade contemporânea, no entanto esse acabou adoecendo e não consegue lidar com o mal que afeta o novo século: o estresse.

Diariamente podemos observar pessoas correndo de um lado para o outro, apressadamente, devido à escassez de tempo para realizar as suas atividades. Prazos, cobranças, metas a atingir e a busca desenfreada pelo sucesso e status profissional têm contribuído significativamente para o homem moderno adoecer física e emocionalmente. Além disso, é cada vez mais comum nos depararmos com pessoas mal-humoradas, impacientes e irritadas devido à falta de tempo, às cobranças profissionais e pessoais. Falando a respeito da inépcia emocional do homem moderno em sua convivência social, o psicólogo norte-americano Goleman (2001, p.12) afirma que:

Vivemos um momento em que o tecido social parece esgarçar-se com uma rapidez cada vez maior, em que o egoísmo, a violência e a mesquinhez de espírito parecem estar fazendo banir a bondade de nossas relações com o outro. [...] a raiz do altruísmo está na empatia, a capacidade de identificar as emoções nos outros; sem a noção do que o outro necessita, ou de seu desespero, o envolvimento é impossível.

Palavras como respeito, educação e generosidade parecem ter sido extintas do léxico do homem atual. A bondade, a educação, o respeito mútuo e a gentileza deveriam ser uma constante na vida de quem depende pessoal e profissionalmente de outrem. Vivemos não só em grandes comunidades onde precisamos conviver com outros indivíduos, como temos passado mais tempo fora de casa em convívio com pessoas dentro de um ambiente profissional. E é imprescindível ter um bom relacionamento, até mesmo para favorecer o crescimento e desenvolvimento interpessoal.

Com todos os agravantes encontrados em nossa sociedade, que contribuíram para gerar um grande desconforto social, fica cada vez mais difícil trabalhar e progredir de comum acordo. O ritmo de trabalho tem aumentado, mas isso não significa que haja um progresso. Atualmente o que vale é o quanto um profissional consegue produzir em um dia de trabalho quantitativamente, mas sem real preocupação com a qualidade que ele o executa, muito menos se ele o está fazendo com satisfação.

O ambiente de trabalho passou por vários processos de transformação acompanhando o avanço tecnológico com uma velocidade muito maior do que a capacidade de adaptação do trabalhador. Os profissionais das organizações têm passado por grandes períodos de tensão devido aos prazos e às metas a cumprir, gerando uma cobrança muito maior do que muitos possam suportar. O resultado da pressão exercida sobre o trabalhador é uma série de doenças que acabam por afastá-lo de seu ambiente profissional gerando custos desnecessários para a organização em que este está inserido.

A competitividade inerente ao mundo cada vez mais globalizado somada as longas jornadas de trabalho, a busca incessante por melhores resultados além de um desempenho ímpar diante da atividade que lhe foi legada, têm levado a uma fadiga física e mental que podem diminuir a capacidade do indivíduo de raciocinar diante de um problema. Atualmente alguns profissionais acabam excedendo seu próprio limite, o que leva a uma sensível perda da qualidade de vida.

Doenças como estresse, ansiedade e depressão tem se tornado cada vez mais comum no meio empresarial, visto que muitos profissionais modernos não sabem lidar com a pressão do dia a dia. Uma matéria encomendada pela revista *Você RH* com a diretora da Dextera Consultoria, *Myrthes Lutke*, sobre saúde em ambientes de alta transição, aponta dados da Organização Mundial de Saúde (OMS) sobre o estresse:

[...]mais de 450 milhões de pessoas sofrem de algum transtorno mental em todo o mundo. No Brasil, de acordo com informações do Ministério

da Saúde de 2008, cerca de 20% da população apresenta algum mal psíquico. A OMS, assim como outras pesquisas e especialistas, aponta o estresse no ambiente de trabalho como uma das principais causas ou fatores de risco. (LUTKE, 2012, s/ p.)

A tecnologia que contribuiu para facilitar a vida moderna e para auxiliar as grandes organizações em seu processo de produção resultou em uma carga de trabalho muito maior, além da cobrança para se adequar ao que estas esperam do colaborador. O ambiente profissional acaba sendo afetado, o que pode gerar um desconforto entre colegas de trabalho além de aumentar o índice de absenteísmo, conforme aponta Lutke

Como consequência organizacional, uma situação prolongada de estresse negativo conduz a uma deterioração do ambiente de trabalho, enfraquecimento das relações interpessoais, aumento do índice de absenteísmo, bem como a perda de produtividade e desempenho no trabalho, além do aumento de gastos com planos de saúde, pois o número de sinistros aumenta significativamente. (Lutke, 2012, s/ p.)

Em contrapartida, o ambiente profissional pode se tornar um lugar aprazível se a organização estiver disposta a investir no colaborador e se este estiver disposto a buscar o crescimento junto àquela. Atividades dinâmicas e treinamentos são indispensáveis para que haja a integração e para que o colaborador sinta-se motivado, valorizado e tenha um melhor aproveitamento do seu trabalho diário. Os colaboradores de uma organização são uma referência desta diante de seus clientes e até mesmo perante a sociedade. Por isso faz-se necessário que o colaborador conheça a política de trabalho da organização em que está inserido, bem como a importância do seu trabalho dentro da mesma.

Qualquer processo de inclusão, quando bem conduzido, oferece ao trabalhador a possibilidade de conhecer a organização e de ser conhecido por esta, de se inserir na coletividade da empresa e de ser visível dentro dela. Na medida em que a empresa respeita a identidade de um novo funcionário, este é afirmado no seu potencial sem ser destituído de seus valores e qualificações pessoais e profissionais. Ao

mesmo tempo, é importante que o trabalhador se despoje de valores rígidos e se mostre disponível para acessar a cultura da organização. (MARKO, 2009, p. 38)

Tendo em vista o crescimento da organização e do colaborador, é preciso desenvolver uma boa comunicação entre estes no sentido de promover o crescimento mútuo. Grandes empresas possuem um grande número de colaboradores onde será legado a um gestor supervisionar e informar a diretoria sobre o andamento da área onde sua equipe está inserida. Logo, se há uma diminuição da produtividade, divergências interpessoais e se o absenteísmo cresce por questões de saúde, cabe à gestão das empresas acionarem o Desenvolvimento Humano para que juntos encontrem meios de sanar os problemas.

### **A inserção do teatro no ambiente profissional**

O homem moderno tem passado cada vez mais tempo em seu ambiente profissional onde precisa conviver com outras pessoas, desenvolver um bom relacionamento interpessoal e desempenhar com excelência sua função. Entretanto as pressões do tempo e do trabalho, os problemas de relacionamento, o medo e a insegurança de perder o emprego fizeram com que esse profissional viesse a adoecer por não saber como lidar com as suas emoções.

Vivemos em uma sociedade que tem pressa. Qualidades como a rapidez, agilidade e eficiência são cada vez mais valorizadas não só no meio em que vivemos como também nas grandes organizações empresariais. Em meio a tantas cobranças surgiu o estresse, que não afeta somente o organismo, mas também a mente e as emoções. Logo, faz-se necessário desenvolver programas para as organizações para prevenir os fatores que causam as doenças ocupacionais.

Às vezes é necessário que o indivíduo aprenda a olhar para as coisas sob uma ótica diferente. [...] Existem acontecimentos e situações em todo o mundo que nos tornam infelizes, mas sobre os quais não podemos influir. Muitas pessoas descobrem que tais circunstâncias contribuem para aumentar a quantidade de estresse que experimentam. Como somos incapazes de fazer qualquer coisa além de conviver com a

situação, esse estresse é sempre um desperdício de energia e potencial. (MARKHAM, 1989, p. 13)

É preciso buscar uma alternativa para minimizar os efeitos nocivos causados pelo estresse e pela insatisfação no ambiente de trabalho. Palestras motivacionais, cursos de capacitação e treinamentos são indispensáveis para que o colaborador sintase motivado, valorizado e tenha um melhor aproveitamento do seu trabalho diário. Qualidades como dinamismo, comprometimento, determinação, ousadia, criatividade e eficiência vêm sendo exigidas do profissional moderno, fazendo com que esse sintase cada vez mais pressionado. No entanto, estas nem sempre são habilidades natas, ao contrário, muitas pessoas precisam desenvolvê-las.

Em empresas, que possuem um grande número de colaboradores, é legada a um gestor da área de Recursos Humanos a tarefa de supervisionar os treinamentos de reciclagem dentro da organização. As dinâmicas aplicadas para seleção interna dentro de uma organização servem para avaliar a interação entre os candidatos, constatar a capacidade do indivíduo de trabalhar em equipe, bem como seu comportamento mediante algumas situações colocadas. Porém, dificilmente os profissionais recebem um feedback sobre seu desempenho, o que não agrega ao processo de aprendizado e desenvolvimento destes dentro da organização.

Oportunizar e criar condições para que o trabalhador moderno execute sua função com eficiência e qualidade, são questões colocadas em pauta nas organizações. Se há interesse de crescimento mútuo, isto é, entre empregado e empregador, faz-se necessário um investimento. Nesse caso, o teatro entraria como uma forma de ajudar o colaboradora potencializar suas habilidades profissionais, devido ao seu caráter educacional e transformador.

[...] o teatro com foco no treinamento empresta da linguagem cênica elementos que contribuem com processos de humanização: percepção de si e do outro, sentido de alteridade no trabalho e na vida, abertura do próprio olhar, inclusão da platéia, disponibilidade, flexibilização de atitudes e gestos através de jogos teatrais, análise de situações do cotidiano focalizando valores humanos, desenvolvimento pessoal e improvisação para buscar a naturalidade a partir do próprio estilo, quando não se insiste no uso de “máscaras”. Por esse motivo, os funcionários das empresas preferem este tipo de dinâmica de treinamento, que os coloca em contato com a sua identidade pessoal e

sua expressão, ao invés de exposições e palestras informativas e ilustrativas. (MARKO, 2009, p. 56)

O teatro, de todas as artes, é a que mais se aproxima da vida. Boal afirma que o “teatro é a primeira invenção humana e é aquela que possibilita e promove todas as outras invenções e todas as outras descobertas” (1996, p. 27). O próprio fazer teatral pode se transformar em um jogo onde os participantes poderão trocar experiências, interagir, conhecer a si mesmo e aos outros. Se pararmos para pensar, nossa vida diária é repleta de teatralidade, sem que possamos nos dar conta disso.

A inserção de jogos teatrais e improvisação para integração e desenvolvimento de equipes, bem como a construção de cenas onde o cotidiano atribulado possa ser observado sob outro aspecto e discutido criticamente entre os participantes, promove interação e transformação no ambiente de trabalho. Aqui, a organização abrirá um espaço para mudanças positivas, com profissionais saudáveis emocional e fisicamente, trabalhando com motivação e eficiência.

O teatro corresponde a uma necessidade humana de expressar suas emoções, medos e inquietudes. Em sua essência acontece o jogo da vida, onde cada participante poderá agir como se fosse outra pessoa. O jogo é uma ação voluntária que necessita de desprendimento, de entrega da parte do jogador. Não é diferente em se tratando de jogos teatrais, pois é possível treinar, motivar e despertar qualidades em um indivíduo que muitas vezes ele mesmo desconhece. A experiência em grupo e a espontaneidade são pontos de destaque que Spolin defende:

O jogo é uma forma natural de grupo que propicia o envolvimento e a liberdade pessoal necessários para a experiência. Os jogos desenvolvem as técnicas e habilidades pessoais necessárias para o jogo em si, através do próprio ato de jogar. As habilidades são desenvolvidas no próprio momento em que a pessoa está jogando, divertindo-se ao máximo e recebendo toda a estimulação que o jogo tem para oferecer – é este o exato momento em que ela está verdadeiramente aberta para recebê-las. (SPOLIN, 2010, p.4)

O jogo ainda pode auxiliar na resolução de problema, pois em qualquer jogo haverá um obstáculo para qual o jogador precisa encontrar uma solução. Em equipes de trabalho não é diferente. O dia a dia de um profissional é repleto de atividades em que surgem obstáculos ou problemas a serem por ele resolvidos. O jogo é ainda um

excelente aliado quando se trata de ajudar o indivíduo a desenvolver a capacidade de respeitar e aceitar ideias e pontos de vista diferentes do seu, além de promover a habilidade de criar *rapport*<sup>18</sup>, fundamental para as relações interpessoais em organizações empresariais contemporâneas.

Pode-se destacar também a importância da improvisação para resgatar a espontaneidade e estimular a criatividade de um indivíduo. Improvisar é realizar algo sem uma preparação, e esse recurso é bastante utilizado no teatro justamente para promover habilidades que não foram desenvolvidas ou são inatas em uma pessoa. As questões colocadas dizem respeito a situações cotidianas onde os participantes terão que resolvê-las em frente a um público. Utilizar-se dessa técnica teatral entre equipes de empresa é uma prática que irá ajudar o grupo a reconhecer seus pontos fracos e fortes em uma troca que beneficiará tanto quem realiza a ação, quanto para quem está observando.

Por meio da técnica de improvisação é possível construir cenas do cotidiano em que existe um problema comum aos participantes, eles terão que improvisar de que forma aquele problema poderá ser solucionado. Somente quando uma pessoa está fora de uma determinada situação em que existe um conflito é que ela consegue visualizar uma forma de resolvê-lo. Por isso a importância de construir cenas onde os participantes poderão atuar e observar, buscando uma solução juntos. De espectadores a atores, estes profissionais terão a oportunidade de se re-humanizar e transformar o ambiente em que estão inseridos

O profissional moderno tem uma grande responsabilidade perante seu trabalho e sua vida pessoal, sentindo o peso da cobrança e da autocrítica, por isso, é necessário resgatar a leveza, a espontaneidade e a criatividade. Com tantas atribuições e cobranças, muitas vezes fica difícil para o indivíduo encontrar soluções para resolver os problemas que surgem no decorrer de seu percurso profissional. Para tanto é necessário lançar o olhar do lado de fora do problema que foi instalado. O teatro também poderá contribuir nesse aspecto.

Essa é a essência do teatro: o ser humano que se auto-observa. [...] Teatro ou teatralidade – é aquela capacidade ou propriedade humana que permite que o sujeito se observe a si mesmo, em ação, em atividade. O autoconhecimento assim adquirido permite-lhe ser sujeito (aquele que observa) de um *outro sujeito* (aquele que age); permite-lhe imaginar variantes ao seu agir, estudar alternativas. O ser humano pode

---

<sup>18</sup>Relação de mútua confiança e compreensão entre duas ou mais pessoas. A capacidade de provocar reações de outra pessoa. Também chamado de empatia.

ver-se no ato de ver, de agir, de sentir, de pensar. Ele pode se sentir sentindo, e se pensar pensando. (BOAL, 1996, p. 27)

O teatro é uma linguagem artística que exige a contribuição e a participação de muitas pessoas. Este pode ser utilizado por qualquer indivíduo que deseja buscar aprimoramento pessoal e profissional devido a sua capacidade de sensibilizar, motivar, conscientizar e transformar a realidade. O uso dessa ferramenta pode ser de grande aliada por empresas que tenham interesse em oportunizar o crescimento e o desenvolvimento de seus colaboradores, bem como proporcionar melhorias em qualidade de vida e saúde, para que ambos obtenham bons resultados.

A questão de saúde também deve ser colocada em pauta quando se trata de ambiente profissional. O colaborador saudável consegue administrar conflitos e lidar de forma equilibrada com suas emoções. Nesse aspecto o teatro poderá contribuir, visto que o trabalhador será estimulado a externar suas emoções, expor suas ideias, bem como buscar alternativas para resolução de conflitos e problemas típicos do cotidiano de uma organização. Assim, o vínculo entre a empresa e o trabalhador será fortalecido, influenciando positivamente no crescimento desse e conseqüentemente da instituição.

### **Pesquisa de campo: análise dos resultados**

A pesquisa de campo do presente artigo foi realizada nos meses de setembro e outubro de 2012 em Curitiba, por meio de um questionário aplicado a 41 pessoas com idade entre 20 e 50 anos, que trabalham em empresas de médio e grande porte. Os entrevistados eram colaboradores de uma cooperativa médica, dos segmentos de informática, comércio exterior e indústria metalúrgica.

O relacionamento interpessoal dentro de uma organização é muito importante para o seu bom andamento desta, por isso essa foi a primeira questão apresentada aos entrevistados. Os dados analisados revelam que 54% consideram o relacionamento com os colegas de trabalho bom, 34% ótimo, 2% regular e 10% não opinaram a respeito.

No que diz respeito à troca de experiências vividas no ambiente de trabalho, 49% dos entrevistados responderam que a maioria dos colegas estão abertos à troca, 37% responderam que apenas a minoria dos colegas se propõe a trocar alguma experiência e 14% dizem que não estão abertos.

Quanto às iniciativas e ideias dos colaboradores dentro de sua área de trabalho, foi perguntado aos entrevistados se essas são valorizadas. O número de pessoas que responderam que maioria das ideias são valorizadas foi 48%, 15% responderam que sim, 16% responderam que a minoria delas e 21% dos entrevistados deixou em branco essa questão.

Outra questão levantada foi quanto às decisões tomadas por parte da coordenação da área em que esses entrevistados trabalham. Dentre os entrevistados, 55% observaram que a maioria das decisões são tomadas de forma autoritária por parte de sua coordenação.

Para que o colaborador não fique acomodado dentro da área em que está inserido em uma empresa, cabe a esta oferecer treinamentos que oportunizem o crescimento profissional e pessoal do colaborador. Diante dessa questão, 49% dos entrevistados afirmam que a organização em que estão inseridos oferece treinamentos de aperfeiçoamento profissional, 34% afirmam que estes são oferecidos esporadicamente e 17% afirmaram que a organização não oferece treinamentos. Além disso, foi perguntado se estes contribuem para o crescimento profissional, e 39% dos entrevistados afirmaram que sim, mas esse número ainda é pequeno considerando a importância do desenvolvimento do colaborador dentro da organização.

Com relação a um treinamento através de atividades teatrais, 47% dos entrevistados afirmam que participariam se a organização oferecesse, 39% talvez e apenas 10% disseram que não, possivelmente por desconhecerem de que forma estas atividades seriam aplicadas. Ainda com relação a treinamentos, foi perguntado se eles gostariam de aprimorar suas habilidades e desenvolver sua criatividade através de um treinamento diferenciado. Setenta por cento (70%) responderam que gostariam de obter esse tipo de treinamento, ou seja, a maioria está em busca de um diferencial na organização em que estão inseridos.

Foi levantada a questão do estresse no ambiente profissional, e 70% dos entrevistados afirmam que conseguem lidar com o estresse e equilibrar sua vida profissional e pessoal. Porém, 19% afirmam que em algum momento precisaram se afastar por problemas de saúde causados pelo estresse dentro do ambiente profissional.

Para finalizar, foi solicitado que os entrevistados apontassem as qualidades essenciais para atuar em sua área de trabalho. As respostas foram de qualidades como bom caráter, determinação, criatividade, eficiência e dinamismo, alguns apontaram ainda humildade e proatividade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O avanço tecnológico possibilitou o crescimento de diversos setores em desenvolvimento do mercado de trabalho. Com o ritmo de trabalho cada vez mais acelerado, o profissional precisa adaptar-se as mudanças e as longas jornadas de trabalho rapidamente. Como consequência, o estresse passou a fazer parte da sua rotina profissional, visto que o trabalhador moderno tem menos tempo para dedicar-se a outras atividades que não sejam as profissionais.

Os recursos teatrais entram no mercado de trabalho com o intuito de dinamizar o ambiente profissional e oportunizar aos colaboradores das organizações seu crescimento intra e interpessoal promovendo uma conscientização sobre sua postura profissional. Assim, o colaborador passará a trabalhar como agente transformador e proativo em seu ambiente de trabalho. Sendo motivado, será eficiente e ganhará também em qualidade de vida, ou seja, deve haver uma preocupação não só com a produtividade e eficiência, mas também é imprescindível que seja considerada a saúde do profissional.

Pela análise dos resultados da pesquisa de campo, podemos notar que há interesse por parte do colaborador em desenvolver-se profissional e pessoalmente. Dentro de uma organização empresarial os estímulos para o desenvolvimento das qualidades essenciais para a função que cada colaborador exerce são imprescindíveis. Dessa forma, treinamentos empresariais – por meio do teatro – contribuem não só para o desenvolvimento pessoal e crescimento do colaborador, como também para a empresa que ganhará significativamente com um profissional saudável, motivado e eficiente.

## REFERÊNCIAS

BOAL, Augusto. **O arco-íris do desejo**: o método Boal de teatro e terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

GLOSSÁRIO DE TERMOS DE PNL. Disponível em: <<http://www.metas.com.br/glossarios/glossario-de-terminos-de-pnl-saude>> Acesso em: 11 de novembro de 2012.

InCantare: Rev. do Núcleo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares em Musicoterapia. Curitiba, v.4, p. 110 - 122, 2013.

GOLEMAN, Daniel. **Inteligência Emocional**: a teoria revolucionária que define o que é ser inteligente. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LIBÂNEO, José Carlos; OLIVEIRA, João Ferreira de; TOSCHI, Mirza Seabra. **Educação escolar**: políticas, estrutura e organização. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

LUTKE, Myrthes. **Saúde em ambientes de alta transição**. Disponível em: <<http://revistavocerh.abril.com.br/materia/saude-em-ambientes-de-alta-transicao>>. Acesso em: 21 de outubro de 2012.

MARKHAM, Ursula. **Superando o estresse**. São Paulo: Editora Best Seller, 1989.

MARKO, Leslie E. R. **Dramaturgia Cênica na Empresa**: do trabalhador anônimo ao ser visível. 319 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-25102010-163520/en.php>>. Acesso em: 20 de junho de 2012.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. 5.ed. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2010.

**Recebido em:** 28 de maio de 2013

**Aprovado em:** 01 de julho de 2013

## EDUCAÇÃO MUSICAL SOB CONCEITOS MUSICOTERÁPICOS: RELATOS E REFLEXÕES SOBRE O TRABALHO MUSICAL REALIZADO NA APAE DE SANTOS COM REDIRECIONAMENTO AO ENSINO REGULAR

Denise Leopoldo Fiuza<sup>19</sup>

Walmir de Oliveira Junior<sup>20</sup>

Maristela Smith<sup>21</sup>

### RESUMO

Este artigo relata uma experiência em Arte Educação e Musicalização realizada na Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais de Santos (APAE), cujo diferencial aponta para uma necessidade de incorporar conceitos musicoterápicos. Assim, a proposta desse estudo consistiu na reflexão da prática do ensino musical de forma mais integral e com a possibilidade de também aplicá-la no ensino regular sob o olhar da Musicoterapia. Foi possível constatar que a experiência relatada já demonstrava uma utilização alternativa de ensino musical cujos efeitos foram positivos. Concluimos, então, que implantar a Musicoterapia certamente trará benefícios não tão somente para o corpo discente como para o próprio ambiente escolar como um todo. Entendemos que considerando alguns dos exemplos relatados podem ser elaborados projetos com propostas mais amplas e com participações de musicoterapeutas entre outros profissionais ligados à área.

**PALAVRAS-CHAVE:** Educação Musical, Educação Especial, Ensino Regular, Conceitos Musicoterápicos.

### ABSTRACT

This article reports an experience in Art, Education and Musicalization that took place at the Association of Parents and Friends of the Exceptional People of Santos (APAE). APAE has a differential that points to a necessity of incorporating Music Therapy concepts. Thus, the proposal of this research was based on the reflection about the practice of musical education in an integral way, with the possibility of applying it to the regular education under the perspective of the Music Therapy. It was possible to notice that the reported experience already demonstrated an alternative use of the musical education, whose effects were positive. We conclude, based on the data that deploying the Music Therapy will certainly bring benefits not

---

<sup>19</sup> Graduada em Pedagogia pelo Centro Universitário Monte Serrat, Brasil(2005). Atua como professora de Educação Infantil pela Rede Municipal de Santos.

<sup>20</sup> Graduado em Artes Visuais pela Universidade Santa Cecília, UNISANTA, Brasil 2004. Atua como professor de Artes na Rede Municipal de Cubatão.

<sup>21</sup> Coordenadora do Curso de Musicoterapia Hospitalar e Organizacional e Orientadora da Faculdades Metropolitanas Unidas, FMU São Paulo.

only for the students, but also for the school environment as a whole. We understand that, considering some examples reported, it is possible to elaborate projects with broader proposals, with the help of music therapists, among other professionals in this area.

**KEYWORDS:** Music Education, Special Education, Regular Education, Music Therapy Concepts

Quando a música é mencionada no Ensino Regular ou mesmo na Educação Especial é comum que exista certa expectativa em resultados que sejam traduzidos em arte-produto, como: coral, banda e outras *performances* que possam ser apresentadas de forma decorativa em eventos escolares, datas festivas, cívicas e de encerramento letivo. Embora este procedimento envolva conteúdos socioculturais entre outras contextualizações pertinentes, estará restrito a padrões estéticos, fato que inibe uma série de experiências transformadoras cujos resultados podem ser surpreendentes. Desta forma uma das preocupações implícitas no trabalho que foi desenvolvido na Escola da APAE de Santos foi a utilização da música em diferentes formas sem as limitações citadas, abrangendo todo o aspecto biopsicossocial do aluno que lá se encontra.

(...) a música não está limitada a funções lúdicas de entretenimento ou de aspectos subliminares, servindo apenas como fundo musical para eventos festivos ou datas comemorativas (OLIVEIRA, 2004, p.6).

Esse foi um trabalho iniciado no ano de 2002 e findado em 2006. Embora tenha sido direcionado para alunos da Educação Especial, também poderia ter sido aplicado no ensino regular, a começar pela Educação Infantil, por meio de algumas adaptações. Com elementos sugeridos por musicoterapeutas, esta implantação pode trazer grandes benefícios, especialmente para alunos da Inclusão.

Um trabalho aplicado para alunos com deficiência intelectual e que geralmente envolve certo comprometimento motor, requer uma maior sensibilização com cuidados específicos, porém foi justamente por causa destas dificuldades que se fez necessária

a busca de novos caminhos, métodos e da criatividade para que, apesar das barreiras, os objetivos propostos fossem alcançados.

Para que possamos entender o que ocorreu no referido processo musical realizado na escola da APAE de Santos é preciso saber qual a clientela atendida, e precisamente, segundo a organização das aulas documentadas em seus respectivos horários contidos em dois períodos, foi relatado que todos os alunos matriculados participaram das aulas de música, independentemente das suas condições de aprendizagem no que diz respeito aos comprometimentos motor, cognitivo e intelectual. Obviamente estes alunos estavam agrupados de acordo com suas faixas etárias em respectivos níveis escolares que compreendem resumidamente em: Ensino Infantil (0 a 5 anos), Ensino Fundamental I (6 a 9 anos), Ensino Fundamental II (10 a 13 anos), Ensino Profissionalizante (14 a 44 anos) e Plano Pedagógico Específico, um grupo com um maior comprometimento (19 a 39 anos) (OLIVEIRA, 2004, p.11). A organização do trabalho foi executada de acordo com esses níveis, cujas atividades apontam para outras possibilidades a serem conhecidas.

A fim de obter uma melhor qualidade de recursos metodológicos, renomados educadores que foram inovadores no ensino da música serviram de inspiração para a conclusão deste trabalho, fato que contribuiu para os resultados conquistados. Foram eles: Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), Carl Orff (1895-1891), Murray Schafer (1933), Edgar Willems (1890-1978), Shim Ichí Suzuki (1898-1998) entre outros.

## **DESENVOLVIMENTO**

É relevante entender que existe uma diferença significativa entre a Educação Musical e a Musicoterapia, embora ambas utilizem-se da linguagem musical os objetivos são distintos, ou seja, na Educação Musical o objetivo é pedagógico e na Musicoterapia o objetivo é clínico.

Na Educação Musical a realização do processo de musicalização foi efetuada através de diversas atividades envolvendo inicialmente os elementos da música,

ênfatizando-os com atividades de percepção sonora, visual, corporal e tátil para uma compreensão integral dos mais básicos elementos sonoros: altura, duração, intensidade e timbre. Embora não seja possível separar fisicamente estes elementos podemos destacá-los por meio de jogos e outros recursos e desta forma tratá-los especificamente como som e seu efeito no ambiente e na pessoa.

O conhecimento físico do som experimentado em seus elementos básicos representa um valor cognitivo e expressivo. Wisnik (1989) define o som como "... uma onda, onde os corpos vibram". Segundo o autor essas vibrações se transmitem para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória e, mais interessante, ele diz que nosso ouvido é capaz de captar estas ondas e que nosso cérebro as interpreta dando-lhes configurações e sentido.

### **Modalidades musicopedagógicas**

#### **Elementos sonoros-musicais**

Esse trabalho foi realizado por meio de atividades lúdicas e de jogos musicais, onde os elementos sonoros foram experimentados como, por exemplo: trabalhar o elemento "altura", na discriminação entre som grave e som agudo. Foram realizadas atividades com movimentos corporais para representar as diferenças entre estes sons seguindo critérios teóricos onde o agudo é considerado som fino e o grave som grosso. Os alunos seguem este padrão em outra atividade sobre o mesmo elemento sendo representado pela proporção, através do tato, onde a diferença grave e agudo é sentida ao tocarem as cordas grossas e finas de um violão.

No caso do elemento "duração", que tem a qualidade de distinguir um som curto de outro longo foram utilizadas a voz e a flauta doce entre outros recursos, para que os alunos, sem nenhuma intenção musical, vocalizassem ou soprassem notas de longa ou curta duração, cada um em seu próprio ritmo interior. Seguindo com o elemento "intensidade", que distingue o som forte de outro fraco, os alunos usaram o

corpo, batendo palmas, marchando, imitando passos de animais sempre os comparando entre si, além de perceber de forma passiva os sons da natureza, da cidade e dos diversos objetos e finalizando em outra etapa com o elemento “timbre”, o qual reconhece a fonte de onde o som é produzido. Foi feita uma série de atividades com jogos de percepção para o reconhecimento dos sons dos instrumentos musicais e objetos sonoros, assim como o timbre da voz dos amigos sem que os vissem.

A partir do breve resumo sobre essas primeiras atividades, podemos questionar: reconhecer elementos do som assim como sons do cotidiano não ligados diretamente à música pode ser considerado um processo de musicalização? Tudo indica que sim, não tão somente no aguçar da percepção sonora, mas também no estímulo à criatividade, pois grandes mestres da música como Vivaldi, Beethoven, Debussy, Villa Lobos, entre outros, compuseram muitas de suas obras inspirados nos sons da natureza e no caso da música concreta simulando sons urbanos, como máquinas, motores, buzinas entre outros. Schafer (2001) realizou um belíssimo trabalho chamado: “*World Sandscape Project*” (Projeto Paisagem Sonora Mundial), que tinha como um dos seus objetivos realizar um estudo interdisciplinar a respeito de ambientes acústicos e seus efeitos no homem. Ele fez um relato dessa experiência de forma sintetizada abrindo conexões relevantes sobre o som nas demais áreas do conhecimento.

O resultado das pesquisas sobre os autores citados ocasionou uma maior abordagem para as atividades sobre os elementos sonoros, enriquecendo o tema e trazendo novas possibilidades de exploração corporal e sonoro-ambiental, feitas em todos os espaços físicos da escola assim como externamente ao seu redor. Foi percebido que a utilização desses conhecimentos pode oferecer novos benefícios, mas para isso seria necessário adentrar em outro campo, o qual pode complementar de forma ainda mais científica. Trata-se aqui da Musicoterapia.

## **Produção musical**

Quanto à produção musical, realizada por etapas, pelos alunos da APAE em seus diferentes níveis escolares, destacam-se “Os primeiros sons” que, segundo Oliveira (2004), tem como objetivo estimular a criança para a exploração do som e de suas qualidades, sem o compromisso com o aspecto estético convencional e visando apenas a sua liberdade de expressão respeitando seu ritmo interior e suas possibilidades motoras de exploração sonoro-espacial e usando sua própria criatividade. Nessa mesma atividade os alunos realizaram experiências com diferentes fontes sonoras. Uma delas foi utilizando uma bexiga contendo água para que pudessem ouvir o som do movimento da água, em um relaxante exercício tátil manuseando-a e sentindo a sua maciez e, simultaneamente, ouvindo o seu agradável e também relaxante som. Esta atividade foi utilizada pelos mesmos alunos para a gravação de um CD musical realizado em estúdio, cuja finalidade foi mostrar que os sons por eles produzidos poderiam se tornar partes integrantes de uma trilha sonora musical e assim contribuir para sua autorrealização e, conseqüentemente para a sua autoestima.

A produção musical também envolve outras atividades de musicalização, como a formação de bandinhas rítmicas, de coral e da prática instrumental. Cada uma dessas atividades possui seus objetivos próprios e todos têm em comum, além da prática musical, a sociabilização utilizando a música como veículo de comunicação e expressão, seja na forma verbal por meio do canto coral, ou não verbal por meio da prática corporal e instrumental. O fato mais interessante em todo esse processo é que o objetivo principal estava focado na melhora do desenvolvimento motor, cognitivo, emocional, intelectual, social e afetivo, sem grande preocupação com a qualidade musical, de início; entretanto, paradoxalmente, este procedimento resultou em uma melhor qualidade musical e de forma significativa.

Uma grande inspiração para acreditar neste trabalho foi uma reflexão sobre um comentário feito por Sacks (2006) no qual, se referindo a deficiências, explica que

existe um paradoxo, pois o que é negativo em termos de dificuldades pode ocasionar uma incrível superação, cujo processo consiste em revelar seu potencial criativo. Acreditando neste pensamento, muitas coisas foram realizadas na escola da APAE de Santos. Uma dessas realizações aconteceu quando estes alunos especiais aprenderam a tocar instrumentos musicais convencionais tais como: o violão, o piano, o teclado, o acordeom, a flauta doce, entre outros instrumentos. Esse ensinamento foi transmitido por meio de uma linguagem alternativa utilizando cores, números e ícones, além de exemplos corporais e concretos em que os alunos apenas olhavam e repetiam o que o professor realizava nos respectivos instrumentos.

## **Coral**

No caso do coral o trabalho apresentou uma mudança, pois antes era comum que os professores usassem aparelhos de reprodução de CD para que as crianças tentassem seguir a música gravada, na qual já havia um coral cantando; o volume era colocado mais alto, ou seja, as crianças faziam uma espécie de mímica; esse tipo de prática é comum na educação infantil do ensino regular. A mudança consistiu simplesmente em valorizar as vozes dos alunos deixando as destacadas acompanhadas apenas por instrumentos musicais quando necessário.

A questão em relação ao coral com alunos com deficiência mental, que em sua maioria possuem algum tipo de comprometimento na fala, foi resolvido da seguinte forma: foram compostas músicas especialmente para esta finalidade, cujas letras eram feitas utilizando onomatopeias, dissílabas, sons de vogais com intenção de efeitos rítmicos e com a simulação dos sons da natureza ou de sons urbanos. As partes melódica e poética da música foram completadas por alunos menos comprometidos. Também foram utilizadas músicas conhecidas da mídia sendo estas adaptadas ao mesmo sistema.

Segundo Schafer (1991) “a música nos retira de um estado vegetativo nos elevando para uma vida mais vibrante”. Além disso, a prática musical ajuda a criança

no desenvolvimento de sua coordenação motora, estimula a mente imaginativa e une ações de autodisciplina e descoberta.

### **Livre expressão**

A atividade de livre expressão executada com o piano e também com o teclado foi realizada por todos os alunos em seus respectivos níveis escolares e sempre apresentou situações e resultados surpreendentes, pois com esse critério de aplicação musical o instrumento traduz a personalidade do seu executor assim como o executor absorve e exprime as características sonoras dos instrumentos. É uma experiência que tem se mostrado agradabilíssima e excitante para o aluno. Esta atividade é aplicada de duas formas diferentes: na primeira o aluno senta-se ao piano ou teclado e toca livremente; a única intervenção é feita no início e apenas sobre o posicionamento para que o aluno fique confortável e não prejudique sua coluna; na outra forma o professor senta ao extremo esquerdo do piano e deixa o maior espaço para o aluno interagir e criar respondendo aos estímulos rítmicos feitos pelo professor ao tocar os baixos no piano. Nesta singela atividade não existe nenhum compromisso no que diz respeito ao aprendizado técnico do instrumento, apenas a atenção com a postura. No entanto, esta foi uma das mais interessantes atividades realizadas.

É necessário ressaltar que a observação do professor é fundamental. Serão destacados aqui aspectos característicos de cada aluno; esses dados poderão contribuir para uma elaboração didática mais detalhada e individualizada trazendo uma maior contribuição para o grupo como um todo.

### **Apreciação musical**

A apreciação musical foi outra modalidade que também envolveu atividades distintas as quais consistiram basicamente na audição musical analítica, crítica e seletiva, assim como um trabalho de sensibilização utilizando-se do próprio histórico musical do aluno. A apreciação dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNS 1998)

trata da recepção, da percepção, da decodificação, da interpretação e da fruição da arte e de tudo a ela relacionado e abrange a produção histórico-social em toda sua diversidade estética e de significados artísticos no cotidiano, nas mídias, na indústria cultural, nas práticas populares, no meio ambiente, onde também se inclui a prática artística do aluno e de seus colegas.

Os alunos participaram de audições musicais com diferentes aparelhos de reprodução: toca-discos de vinil, toca-fitas cassete, Cd player e vídeo. Também assistiram a apresentações musicais ao vivo realizadas na escola ou externamente em outras escolas, teatros, clubes e lugares abertos, feitas por músicos convidados, pelo professor e pelos próprios alunos da escola ou como pesquisa de sons ambientais.

Dessa forma foram apresentados variados gêneros musicais, possibilitando o contato com a música erudita ou clássica, tanto por aparelho de reprodução, quanto assistindo concertos ao vivo. Assistiram a Orquestra Sinfônica de Santos no Teatro Municipal de Santos e também receberam na escola a visita do Quarteto de Cordas “Martins Fontes”, em uma apresentação didático-musical.

O trabalho de apreciação foi tão amplo, organizado e contextualizado que recebeu um elogio em forma de Ofício DEORC/SECULT (127/2002), em que o maestro Luís Gustavo Petri, regente da Orquestra Sinfônica de Santos, parabenizou o trabalho de pesquisa musical realizado pelos alunos da APAE de Santos classificando-o como “belíssimo”, além da carinhosa recepção para com o Quarteto de Cordas “Martins Fontes”. É interessante ressaltar o que foi comentado pelo regente, assim como pelos músicos, que mesmo se tratando de uma escola de Educação Especial, nunca haviam experimentado um resultado tão satisfatório demonstrado pelos alunos, não tão somente no que diz respeito à disciplina, mas também pelo conhecimento que os alunos demonstraram ter adquirido sobre o universo musical .

Quando os alunos da APAE de Santos receberam o Quarteto de Cordas “Martins Fontes” já estavam familiarizados com a música erudita devido às aulas de Apreciação Musical realizadas em diferentes etapas e também porque já haviam

efetuado trabalhos de pesquisa sobre os instrumentos sinfônicos. Os alunos fizeram uma exposição referente a estas pesquisas no dia do concerto.

### **Música no apoio da alfabetização**

São interessantes os recursos que o universo musical pode nos oferecer e como podem ser utilizados para diferentes fins, aplicados na prática instrumental, vocal, corporal ou na apreciação musical, abrindo novas perspectivas. Uma destas perspectivas foi a utilização da música como colaboradora no processo de alfabetização. Para isso foram compostas músicas pedagógicas, assim como readaptadas músicas já conhecidas no intuito de reforçar conteúdos interdisciplinares: Matemática, Língua Portuguesa, História, Geografia e Ciência. É relevante ressaltar que muitos dos alunos conseguiram superar suas dificuldades pedagógicas utilizando este meio.

### **Expressão corporal**

A expressão corporal também está integrada em algumas atividades de apreciação musical. Esta prática corporal é muito produtiva e envolve vários aspectos da música como o folclore, o popular, atividades de livre expressão e outros ritmos relacionados à mídia cultural e de entretenimento.

O nosso folclore foi valorizado assim como a nossa identidade cultural e os alunos realizaram danças de roda oriundas de nossa cultura popular. A dança de livre expressão contribuiu para a descoberta do ritmo interior e a música popular aproximou os alunos em suas origens e costumes familiares.

O multiculturalismo também faz parte deste processo, pois vivemos em um mundo globalizado e a música internacional é trabalhada nesse contexto. Entendemos que este exemplo de educação musical é muito abrangente, no entanto, consideramos

que embora o trabalho tenha obtido resultados positivos, existe a necessidade de um complemento, que é pertinente à área da Musicoterapia.

## **Musicoterapia**

A Musicoterapia tem sido utilizada com sucesso na área da saúde, e para defini-la, Benenzon (1988), a menciona como “um campo da medicina que estuda o complexo som-ser humano-som, para utilizar o movimento, o som e a música, com o objetivo de abrir canais de comunicação no ser humano, para produzir efeitos terapêuticos, psicofiláticos e de reabilitação no mesmo e na sociedade”. Estes conceitos somados aos objetivos da educação musical e logicamente executados por profissionais capacitados seria uma combinação perfeita para realização de um trabalho cujo processo seria mais proveitoso e integral gerando resultados sólidos que, com certeza, abririam novas perspectivas, fato que por si já é bem estimulante.

Bruscia (2000) comenta sobre o desafio de definir a Musicoterapia, considerando que ela é transdisciplinar por natureza, ou seja, não é uma disciplina isolada e sim uma combinação dinâmica de muitas disciplinas. Isso nos faz pensar o quanto enriquecedor e abrangente seria a sua contribuição adicionada a um projeto Arte-Musical-Educativo como no exemplo da APAE de Santos e ao Ensino Regular seguindo um modelo adaptado por profissionais da área da Musicoterapia.

Temos consciência de que uma escola não é uma clínica. Barcellos (1999), afirma que o local de atendimento musicoterápico é uma sala que deve ter poucos estímulos visuais para que apenas os estímulos sonoros mereçam atenção. Sabemos que o espaço escolar deve ser deve ser readaptado para um atendimento musicoterápico e com a presença de um musicoterapeuta. Logicamente nossa intenção está voltada para a implantação de um projeto que considere os conceitos musicoterápicos como complemento de um trabalho arte educativo em música. Ainda refletindo sobre Bruscia (2000), que incorpora a subjetividade, individualidade, criatividade e beleza na musicoterapia como sendo arte e a difere da musicoterapia

em sua condição científica, pois nela sua relação é de objetividade, universalidade, reprodução e verdade, é possível discernir estes valores em prol da música como disciplina.

Sobre a experiência relatada da APAE constatamos que podemos realizar um trabalho diferenciado e simultaneamente cumprir com projetos escolares participando de apresentações em eventos, festas, e datas comemorativas ou seguindo outros temas contidos no projeto escolar. Porém, o que muda, são os critérios e o processo. Aliás, nessa concepção de ensino o processo é mais relevante que o resultado final.

### **Redirecionamento**

A Educação Infantil representa o início de todo um processo no desenvolvimento do ser humano, e por esta razão é aconselhável que a inicialização musical seja aplicada neste período. Vejamos o exemplo realizado em uma Unidade de Educação Infantil da Cidade de Santos, cujo ensino musical segue uma concepção diferenciada, que se aproxima dos conceitos musicoterápicos.

O trabalho realizado com a música no contexto da Educação Infantil é baseado no RCNI – Referencial Curricular para a Educação Infantil. O eixo Música está inserido no Volume 3, intitulado “Conhecimento de Mundo”, cuja proposta abarca a linguagem musical como um auxílio para o desenvolvimento biopsicossocial da criança.

A linguagem musical é excelente meio para o desenvolvimento da expressão, do equilíbrio, da autoestima e autoconhecimento, além de poderoso meio de interação social (RCNEI, 1998, pág. 47).

Partindo desta afirmação, foram feitas atividades que pudessem contemplar os objetivos propostos pelo RCNEI. Embora o trabalho estivesse sendo desenvolvido nesse embasamento, sentimos a necessidade de incluir algo a mais, quando surgiu a ideia de incluir os conceitos musicoterápicos na nossa prática pedagógica. As atividades continuaram praticamente iguais, porém a nossa visão e prática foram

diferenciadas ao considerarmos os novos conceitos, no que se refere às dificuldades de aprendizagem de algumas crianças, à concentração de outras e ao relacionamento intergrupar.

Elencamos algumas atividades desenvolvidas no decorrer do ano de 2012 em sala de Maternal I, com crianças de 2 anos e meio a 3 anos. Para tanto foi necessário disponibilizar diversos materiais tais como: brinquedos, instrumentos musicais, CDs, objetos que emitem sons, entre outros.

As atividades envolveram a musicalização. Todas as manhãs, assim que as crianças chegavam, era feita uma roda de conversa, cuja música de acolhimento era o primeiro contato entre os participantes da roda. Cantávamos diferentes músicas evocando o nome de cada um e estimulando a alegria quando o nome de cada criança era cantado. Desta forma entendemos que o acolhimento teve grande importância para a segurança da criança naquele instante. Algumas crianças com dificuldade de concentração eram solicitadas a todo o momento a se sentarem, mas de um modo geral participavam da roda e quando solicitadas atendiam. Não havia uma música específica para aquele instante, pois entendíamos que não deveríamos sistematizar aquela ocasião que deveria ser única. Assim a pesquisa de músicas em que pudéssemos utilizar colocando os nomes das crianças foi bastante intensa. É fato que utilizávamos a mesma música várias vezes, porém eram intercaladas entre as semanas. Muitas vezes, para não tornar o momento igual ao dia anterior, iniciávamos a roda com uma poesia ou uma história utilizando instrumentos musicais, em especial, os de percussão.

É comum na Educação de 0 a 3 anos, as crianças sentarem-se no chão, em roda; é uma prática constante, pois na roda todos estão de lado e olhando-se ao mesmo tempo. Assim, uma roda com instrumentos musicais para serem apreciados e tocados fez parte da prática. Nas atividades com instrumentos musicais era estimulado o ato de compartilhar ou trocar o instrumento com o amigo, bem como o cuidado ao manuseá-los.

Atividades foram desenvolvidas como: tocar uma música no CD e utilizar um objeto ou instrumento para acompanhar, ouvir um CD com sons de animais e ruídos para serem identificados, acompanhar músicas infantis e da cultura popular com percussão do corpo e gestos, realizar brincadeiras cantadas, brincadeiras com parlendas, brincadeiras de imitação de sons diversos, e ouvir CD de relaxamento em alguns momentos em que o grupo se encontrava muito agitado. A dança também fez parte e uma das modalidades que eles gostavam era dançar vários ritmos utilizando lenços coloridos, com os quais jogavam para o alto, cobrindo seus rostos, deitando-se sobre eles ou se cobrindo com eles.

Normalmente as atividades pedagógicas que envolviam a música eram feitas duas vezes na semana. Porém, durante o dia letivo, a música e os sons acabavam fazendo parte efetiva das ações. Todo o processo educativo era pensado e praticado com intuito de estimular o aluno a cantar, a se relacionar com o grupo, a respeitar as diferenças, além de estimular a fala e despertar a criatividade de acordo com a faixa etária.

Em outra experiência realizada no ano de 2012 e ainda em continuidade em sete Escolas Públicas da Rede Municipal de Cubatão, onde a disciplina de Educação Artística faz parte do currículo na Educação Infantil, também foram aplicadas aulas de Educação Musical de forma diferenciada e considerando os conceitos musicoterápicos. Foram atendidos alunos de 4 a 6 anos de idade.

O que foi e continua sendo uma experiência muito estimulante, pois possibilitou a estas crianças a prática musical vocal, corporal e instrumental. Além de conhecer um pouco do universo musical de forma lúdica e prazerosa, valorizou-se a sua própria cultura e houve a oportunidade de conhecerem outros estilos incluindo a música erudita. Também puderam compor e improvisar em um teclado musical.

Constatamos então, que a busca por uma melhor qualidade de ensino só é eficaz quando também é oferecida uma melhor qualidade de vida. A nós professores compete contribuir para tornar a escola um local saudável, harmonioso, enfim,

agradável. Por esta razão apresentamos um trabalho em que profissionais da área da Musicoterapia atuassem em conjunto com outros educadores, valorizando ainda mais a música nas escolas.

Benenson (1988) afirma que possuímos uma “Identidade Sonora”, que nos caracteriza ou nos individualiza. Pensamos então que em uma escola teremos todas estas identidades sonoras reunidas, ou seja, cada qual trazendo seu histórico sonoro para uma convivência escolar onde todos estarão receptivos a novas informações sonoras, do ambiente, dos amigos, dos professores, funcionários ou de visitantes, interagindo. Certamente, novos históricos sonoros serão construídos.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Entendemos que a música pode ter várias vertentes dentro de um contexto educacional. Por isso relatamos estes exemplos de ensino musical ocorridos na Escola da APAE de Santos e que na verdade nos remetem a um certo anseio em poder ramificar estas ideias com a finalidade de levar para as escolas uma utilização mais integral do que conhecemos por música, educação musical, arte musical e de tudo aquilo que ela envolve em relação ao individual, ao coletivo e ao âmbito socioambiental. Cursar uma especialização em musicoterapia é uma das principais medidas tomadas para este fim, pois, este foi um modo de conhecermos outro lado que envolve a música, uma forma que visa fundamentalmente a questão terapêutica que a música pode nos proporcionar.

Agora, já mais conscientes, iniciamos um novo trabalho na Educação Infantil do Ensino Regular, porém ainda dentro de um contexto mais educacional. Mesmo realizando sob uma ótica musicoterápica, nossa intenção futura consiste em desenvolver projetos Arte-Educativos-Musicais, com conceitos musicoterápicos, realmente aplicados e para isso se faz necessária a participação de musicoterapeutas e também de outros profissionais de áreas pertinentes.

Os resultados dessas experiências somados às pesquisas realizadas nos fazem refletir sobre as possibilidades que o universo sonoro pode nos oferecer como material de estudo. Este fato nos estimula a pesquisar cada vez mais as diversas áreas que envolvem a música. E assim poder aplicá-la de forma correta e produtiva.

## REFERÊNCIAS

BARCELLOS, L. R. M. **Cadernos de Musicoterapia**. Volume 4. Rio de Janeiro: Enelivros, 1999.

BENEZON, R. **Teoria da Musicoterapia: Contribuição ao Contexto não verbal**. São Paulo : Sumus, 1988.

BRUCIA, K. **Definindo Musicoterapia**. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.

OLIVEIRA, W. J. **Música na APAE**. 2004. 40f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Santa Cecília, Santos, 2004.

PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS: **Arte**. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília. MEC/SEF, 1998.

REFERENCIAL CURRICULAR PARA A EDUCAÇÃO INFANTIL: **Conhecimento de Mundo**. Volume 3: Música, 1998.

SACKS, O. **Um antropólogo em Marte: Sete histórias paradoxais**. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

SCHAFER, M. **A afinação do mundo**. São Paulo: Unesp, 2001.

SCHAFFER, M. **O ouvido pensante**. São Paulo: Unesp, 1991.

SECRETARIA DE CULTURA, **Ofício 127**. Santos: Deorq/ Secult, 2002.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido**: Uma outra História das músicas. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

**Recebido em**: 14 de maio de 2013

**Aprovado em** : 09 de julho de 2013

## ENTREVISTA

Nossa revista continua perseguindo o objetivo de publicar as histórias e opiniões de pessoas que colaboraram com a construção do curso de Musicoterapia e que, com empenho e perseverança, abriram caminhos para a colocação da profissão em diferentes instituições no Paraná. A Professora e Musicoterapeuta **Eulide Jazar Weibel** foi a entrevistada desta edição. Professora da Faculdade de Artes do Paraná-FAP, aposentou-se no ano de 2012, quando exercia o cargo de vice-diretora. Musicoterapeuta atuante e sempre envolvida com o processo de divulgação do curso e da profissão, o entusiasmo com que desenvolveu seu trabalho foi marcante. Com a espontaneidade que lhe é característica, ela relatou dados de sua biografia musical e os caminhos que a levaram a trabalhar no âmbito musicoterapêutico.

**REVISTA:** Conte um pouco de sua trajetória musical e dos caminhos que a levaram até o curso e a profissão de musicoterapeuta:

**EULIDE:** Sou natural de Curitiba-PR. Estudei em um colégio de freiras, onde o canto e as atividades religiosas eram frequentes. Minha mãe tinha uma voz belíssima. Depois dos meus estudos, poderia dizer que ela era uma soprano, com um timbre muito bonito. Ela sempre nos incentivou na área da música. Cedo, comecei a aprender piano e minha irmã o acordeom. Sempre gostei de música e me dediquei ao instrumento. Passava as tardes inteiras tocando e dando aulas de reforço para alunos de minha professora de piano Sra. Waltelina Leal. A música me fez seguir para o magistério ao invés de cursar, na época, o científico. Esse curso era ofertado nos horários em que eu tinha aulas de piano. Assim, optei por cursar o magistério. Nas atividades do colégio, principalmente em festas, me requisitavam para tocar. Minha irmã detestava estudar música, porém, tínhamos o seu acordeom em casa. Logo peguei o instrumento e, para alegria do meu pai, passei a tocar nas festas juninas e nas festas do colégio.

No meu primeiro emprego como professora, eu era responsável pela área de recreação. Participei de colônias de férias organizadas pelo nosso município. Lá fui

contratada pela prefeitura. Trabalhei em escola da prefeitura e em centros de esportes e ainda mantinha o padrão no estado como professora recreacionista.

Um dia, estava na minha casa, sentada na varanda junto com meu pai, quando o Sr. Giovane Temp, professor de acordeom de duas minhas vizinhas, passou e pediu licença para meu pai para me convidar para tocar acordeom com ele, pois estava formando um grupo de acordeonistas. Meu pai não esperou eu dizer se queria ou não, prontamente o convidou para um café e lá fui eu tocar La traviata, Canção Russa e muitas composições do professor. Assim eu dava alegria para meu pai que detestava piano.

Já casada eu trabalhava na área da Educação Física e fui tentar o vestibular para esta área. Chegando no curso preparatório me pediram para eu vir correndo e saltar em uma paralela. Não saltei e desisti do vestibular.

O professor de acordeon soube que eu não iria mais fazer vestibular para Educação Física e foi pessoalmente na casa dos meus pais avisar do vestibular de música. O vestibular estava aberto e a prova era na parte da tarde. Lá fui eu. Fui bem classificada e fiz o curso de Licenciatura em Música. Iniciei em 1970 e me formei em 1974.

Na época havia uma adaptação para Licenciatura em Artes Plásticas e a Faculdade ofereceu essa complementação. Porém, só poderia fazer a Musicoterapia quem fosse formada em Música. Após minha formatura fiz minha matrícula para Especialização em Musicoterapia. Minha mãe ficou doente e eu precisei cuidar dela, desistindo do curso.

Os anos se passaram e eu já trabalhava no Ensino Especial. Constantemente a música tinha na minha vida e para os meus alunos, um papel terapêutico. Em 1983 abriu o Curso de Bacharelado em Musicoterapia que cursei e no qual me formei em 1986. Foi a primeira turma do curso de graduação.

Trabalhava na Escola de Ensino Especial Ecumênica, na área da deficiência mental. Sempre trabalhei com música e com alguns pacientes de Musicoterapia. Fiz parte do Centro de Avaliação mantido pela mesma Entidade de Manutenção da Escola Ecumênica. Lá participei como musicoterapeuta. Era um trabalho muito bom, pois os resultados obtidos concluíam as avaliações médicas e pedagógicas dos clientes.

Também ministrei aulas no Instituto de Educação do Paraná, para alunos do curso de Formação de Professores para o Ensino Especial no âmbito de limitações cognitivas, auditivas, e para o ensino infantil.

Em 1989 fui convidada pelas professoras Cinira e Jônia a dar umas horas de supervisão para alunos do curso de Musicoterapia da FAP. Iniciei como professora substituta. Acumulava os trabalhos na Escola Ecumênica e na Faculdade. Em 1992 o Estado modificou a razão social da Faculdade e todos os professores e funcionários foram enquadrados em quadro próprio, saindo totalmente do regime de CLT. Depois, em 2001, pedi demissão da Ecumênica e fiquei só na FAP. Sempre atuei na área dos estágios e nos últimos quatro anos da minha carreira participei da administração da Faculdade, no cargo de vice-diretora. Minha aposentadoria foi compulsória (pela idade) e por tempo de serviço.

**REVISTA:** Houve modificação no campo musicoterapêutico desde o início de sua carreira profissional até o presente? Você pode discorrer sobre este assunto?

**EULIDE:** Desde o início da minha carreira profissional até o presente momento, aconteceram grandes avanços. Isso pode ser constatado diante da ampliação e da consolidação da Musicoterapia, ressaltada pela sua maior independência no campo da ciência, e pela maior abrangência de atuação nos campos de estágio e consequentemente no trabalho profissional.

**REVISTA:** Qual é sua percepção da produção de trabalhos e pesquisas no campo da MT.

**EULIDE:** Percebo atualmente que nossa profissão, rotulada por estar no estágio de engatinha, agora se encontra em pé, sustentada pelos pressupostos teóricos, pela atuação competente de profissionais da Musicoterapia e principalmente pela produção de trabalhos de pesquisa, e suas respectivas publicações.

**REVISTA:** Qual é, na sua opinião, o ponto forte da prática musicoterapêutica?

**EULIDE:** O ponto forte é a utilização da música, de todas as formas possíveis de sua aplicação, quer seja na área pedagógica, empresarial, comunitária, na área da saúde, etc. Todas visando um objetivo principal: atingir um trabalho musicoterapêutico.

**REVISTA:** E quais são as limitações?

**EULIDE:** Como toda e qualquer área da saúde, da pedagogia, etc, todas em algum momento constata suas limitações. O que vivenciei na época da minha atuação e ainda permanece até hoje é a falta de divulgação, (propaganda mesmo), contar mais o que se faz. Em um segundo plano, cito a regulamentação da profissão.

**REVISTA:** O que você pode falar sobre a formação do musicoterapeuta?

**EULIDE:** A formação do musicoterapeuta não diferenciou das demais profissões que são criadas buscando referenciais, tanto teóricos como práticos, quero dizer, outras áreas supostamente estruturadas. Currículos já existentes serviram de base, para o começo da história da formação do Curso de Musicoterapia no Paraná. Após aplicações, o vivenciar do que estava proposto, estudos foram realizados e assim, após reflexões, os currículos foram modificados diante das necessidades e das prioridades que a profissão passou a exigir. Com a constante busca de novos conhecimentos, as ampliações e adequações, a formação está mais completa.

**REVISTA:** Qual o caso mais marcante de sua prática? Por quê?

**EULIDE:** Destaco o caso de J. Foi encaminhada por uma pedagoga que conheceu o trabalho da Musicoterapia. Verificando os resultados que lá eram obtidos ela

recomendou para os pais o trabalho de Musicoterapia para J. A pedagoga acreditava, apostava no resultado. Ela deixou claro para os pais que só este tratamento poderia dar condições de continuidade da criança no ensino comum. Aceitei o desafio e desenvolvemos um trabalho musicoterapêutico que resultou no desbloqueio de um trauma vivido pela paciente aos quatro anos. Este caso resultou na completa recuperação da J. que anos depois me ligou e disse: “eu estou na 8ª série do fundamental, um dia ainda quero encontrar você”.

**REVISTA:** Qual seria sua mensagem aos musicoterapeutas que estão iniciando sua trajetória profissional?

**EULIDE:** Que nossa profissão tem barreiras, sabemos, mas que pensem: qual profissão não as tem. Estudem música, toquem vários instrumentos e registrem da melhor forma possível todo o seu trabalho. Que falem e que tenham orgulho da profissão, pois ela é gratificante e especial. E que lembrem: outros profissionais não fazem o que o musicoterapeuta faz.

## **Revista InCantare**

Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares em Musicoterapia -  
NEPIM  
ISSN 2317-417X

### **APRESENTAÇÃO**

A **InCantare** é uma publicação anual do Núcleo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares em Musicoterapia da Faculdade de Artes do Paraná. A revista foi criada no ano de 2010, com caráter interdisciplinar e dedica-se à publicação de 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. Atualmente, a revista encontra-se indexada nas bases Sumários (nacional), Latindex (latino americano), e Copernicus (internacional). As contribuições enviadas pelos autores serão submetidas ao processo de revisão cega por pares de no mínimo dois relatores mais a revisão dos editores. Todos os relatórios de revisão serão enviados aos autores. Quando o artigo for classificado pelos relatores como “sujeito a revisões”, será solicitado, ao autor, que faça as modificações sugeridas e que reapresente o trabalho para nova apreciação – que será feita pelos mesmos revisores. Em todo o processo de revisão, os autores e os revisores não serão identificados. Os revisores são solicitados a enviar os pareceres em três a quatro semanas. Em geral o processo de avaliação leva de dois a três meses. Os artigos para submissão deverão ser enviadas para o endereço: [pesquisa.musicoterapia.fap@gmail.com](mailto:pesquisa.musicoterapia.fap@gmail.com).

### **SUBMISSÃO DOS ARTIGOS**

1. Para a submissão, os artigos devem ser organizados em dois diferentes formatos: um deles em “DOC”, contendo o nome completo dos autores logo abaixo do título, no lado direito da folha. Adicionar, em nota de rodapé, um mini currículo do(s) autor(es) (com no máximo 100 palavras). Na nota, indicar a afiliação institucional, o endereço eletrônico, informações de interesse e que digam respeito à pesquisa a o link de acesso ao Currículo Lattes do(s) autor(es).
2. Outro arquivo em “PDF”, sem nenhuma identificação de autoria.
3. Os artigos deverão ser digitados Word/Windows, fonte Arial, tamanho de fonte 12, espaçamento 1.5 entre as linhas.
4. A estrutura dos trabalhos e as regras de citação deverão estar em conformidade com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).
5. Utilizar formato de folha A4, numeradas no alto direito da página, margens de 3 cm e texto justificado.

6. Título e subtítulo, se houver, deverão estar em letras maiúsculas, em negrito e centralizado no alto da página; o(s) nome(s) do(s) autore(s) estarão no lado direito, dois espaços simples abaixo do título, com números correspondentes à nota de rodapé.
7. Resumo (entre 150 e 200 palavras, em espaço simples), e palavras-chave (de três a quatro) deverão ser apresentados em português e em inglês.
8. Os artigos deverão conter um mínimo de 14 e o máximo de 20 páginas.
9. As referências deverão ser organizadas no final do texto, em ordem alfabética, de acordo com as normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).
10. Notas de rodapé, se necessárias no decorrer do texto, devem estar na base da página, em fonte tamanho 11 e numeradas na ordem de aparecimento.
11. Citações com mais de três linhas serão apresentadas em fonte tamanho 11, destacadas do texto em bloco, conforme ABNT.
12. As referências no corpo do texto respeitarão as indicações de apresentação de artigos científicos da ABNT: nome do autor e data entre parêntesis, indicar o número da página só para citações diretas.
13. Pesquisas que envolvem a participação de seres humanos deverão seguir a Resolução 196/96 e mencionar, no texto, o número de inscrição na Plataforma Brasil.
14. Gráficos, quadros, tabelas e partituras serão publicadas em preto e branco.
15. O conteúdo dos artigos e a veracidade das citações e referências são de inteira responsabilidade dos autores.

A InCantare aceita artigos em português, espanhol e inglês, nas seguintes categorias:

- artigos teóricos (descrições e avaliações baseadas em teorias e literatura atual), relatos de pesquisa (apresentação de metodologia, dados e processo de análise de investigações já realizadas), relatos de caso (relato e análise de uma situação pontual com descrição teórica aprofundada), memorial descritivo (relato em primeira pessoa de um caso ou processo realizado com base em uma perspectiva teórica), resenhas (resumo crítico de livros ou trabalhos da literatura atual), resumo e súmula de teses e dissertações.

**Journal InCantare**  
**Journal of the Interdisciplinary Nucleus of Study and Research in Music Therapy -**  
**NEPIM**  
ISSN 2317-417X

**PRESENTATION**

*InCantare* is an annual publication of the Interdisciplinary Nucleus of Study and Research in Music Therapy of the Faculty of Fine Arts of Paraná. 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 sent to the following email: [pesquisa.musicoterapia.fap@gmail.com](mailto:pesquisa.musicoterapia.fap@gmail.com)

**SUBMISSION OF THE ARTICLES**

1. For the submission, articles should be organized in two different formats: one in 'DOC' format, with the authors' identification on the right side of the sheet, above the paper's title. The authors' mini-curriculum (with the maximum of 100 words) should be presented as a footnote. Author(s) should add to the footnote the institutional affiliation of each author, email address, brief information to the research interest, and web link to the author's curriculum page.
2. The other in "PDF" format, with no authors' identification at all.
3. Papers should be typed in Word/Windows; Font Arial, Font size 12; spacing between lines should be 1, 5.
4. The structure of the paper as well as the citation rules should comply with the norms of the Brazilian Association for Technical Standards (ABNT).

5. 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.
6. 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.
7. Abstract and keywords must be provided in both Portuguese and English (about 150-200 words long, simple spaced, three to four keywords).
8. Papers must be limited from the minimum of 14 to the maximum of 20 pages.
9. 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.
10. Footnotes, if any, should be at the bottom of the sheet in font size 11 with the numbers following the order of appearance.
11. Literal citations of more than three lines should be presented in font size 11, in a paragraph detached from the text, according to ABNT (2011).
12. 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.
13. In accordance with Resolution 196/96, research involving human subjects must present the Brazilian Platform registration number.
14. Graphics, tables, music scores and illustrations will be published in black and white.
15. Authors are responsible for the content of their contributions, the accuracy of their citations and references.

The Journal of the Interdisciplinary Nucleus of Study and Research in 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); cases report ( a theoretical descriptions and analysis of a punctual situation); memorial description (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.