

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

MAYARA KELLY ALVES RIBEIRO

**ANÁLISE MUSICOTERAPÊUTICA DA EXPERIÊNCIA DE
COMPOSIÇÃO MUSICAL: INTERFACES COM O PSICODRAMA**

**Goiânia
2014**

MAYARA KELLY ALVES RIBEIRO

**ANÁLISE MUSICOTERAPÊUTICA DA EXPERIÊNCIA DE
COMPOSIÇÃO MUSICAL: INTERFACES COM O PSICODRAMA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música *Scrito Sensu*, da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Música na Contemporaneidade.

Linha de pesquisa: Música, Educação e Saúde.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Célia Maria Ferreira da Silva Teixeira.

Co-orientadora: Prof.^a Dr.^a Tereza Raquel de M. Alcântara-Silva

**Goiânia
2014**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)**GPT/BC/UFG**

R484a Ribeiro, Mayara Kelly Alves.
Análise musicoterapêutica da experiência de composição musical [manuscrito] : Interfaces com o psicodrama / Mayara Kelly Alves Ribeiro. -2014.
xv, 160 f. : il., figs, tabs.
Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Célia Maria Ferreira da Silva Teixeira; Co-orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Tereza Raquel de Melo Alcântara-Silva
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, 2014.
Bibliografia.
Inclui lista de figuras, abreviaturas, siglas e tabelas.
Apêndices.
1. Musicoterapia 2. Musicoterapêutica 3.Psicodrama 4. Composição musical I. Título.
CDU: 78:615.8

MAYARA KELLY ALVES RIBEIRO

**ANÁLISE MUSICOTERAPÊUTICA DA EXPERIÊNCIA DE
COMPOSIÇÃO MUSICAL: INTERFACES COM O PSICODRAMA**

Prof.^a Dr.^a Célia Maria Ferreira da Silva Teixeira
Orientadora e Presidente da Banca

Prof.^a Dr.^a Tereza Raquel de M. Alcântara-Silva
Co-orientadora

Prof.^o Dr. Gustavo Schulz Gattino
UFRGS

Prof.^a Dr.^a Vannuzia Leal Andrade Peres
PUC – GO

Prof. Dr.^a Cláudia Regina de O. Zanini
EMAC – UFG

Prof. Dr.^a Fernanda Albernaz do Nascimento
Suplente - EMAC - UFG

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à Deus, por me conceder a vida e a realização de tantas conquistas em minha jornada profissional.

Aos meus pais, que sempre incentivaram meus estudos e apoiaram na decisão de ser musicoterapeuta quando muitos nunca haviam ouvido falar nessa profissão.

Aos meus familiares, amigos, e em especial ao meu noivo, pelo apoio, motivação e confiança em todos os momentos ao longo desta caminhada.

À orientadora, Prof.^a Dr.^a Célia Maria Ferreira da Silva Teixeira, pelos ensinamentos, carinho, paciência e dedicação neste momento único em minha vida.

À co-orientadora Prof.^a Dr.^a Tereza Raquel de M. Alcântara-Silva, pela amizade, apoio, carinho e ensinamentos que contribuíram para minha formação profissional e realização deste trabalho.

À banca examinadora que aceitou o convite para participação.

Às professoras, Sandra Rocha do Nascimento, Fernanda Valentin, Eliamar Ap^a de B. Fleury e Claudia Regina de Oliveira Zanini pelas contribuições durante minha formação; pelo apoio e compreensão neste momento enquanto colegas de trabalho.

Ao Programa de Pós Graduação em Música, representado pela pessoa do Prof.^a Dr.^a Carlos Henrique Costa e aos demais professores que tanto contribuíram durante minha caminhada no Mestrado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES), pela concessão da bolsa.

Ao aluno do curso de graduação em Musicoterapia Batista da Silva Júnior, pela edição das partituras.

Aos sujeitos da pesquisa, que se dispuseram a participar do estudo, contribuindo para a realização deste e meu crescimento enquanto pessoa e profissional.

Aos colegas do curso de mestrado, pela convivência e aprendizado durante o tempo em que estivemos juntos.

A todos que de alguma forma me incentivaram em minha caminhada profissional.

RESUMO

O presente estudo teve como objetivo investigar se a teoria psicodramática pode ampliar a compreensão da expressão do cliente por meio da experiência de composição musical no processo musicoterapêutico no que se refere à etapa de análise musicoterapêutica. Foi proposta uma pesquisa de orientação metodológica qualitativa, com realização de dois estudos de caso que possibilitaram melhor compreensão prática do tema investigado. A coleta de dados se desenvolveu em três etapas: recrutamento dos indivíduos, entrevista inicial e processo musicoterapêutico. Realizou-se dois processos musicoterapêuticos, em caráter individual, no qual os participantes tiveram 11 e 16 sessões com a pesquisadora. No decorrer dos atendimentos, foram utilizadas as seguintes experiências musicais em musicoterapia: experiências de improvisação, receptivas, recriativas e de composição e técnicas do psicodrama adaptadas para a musicoterapia. Os resultados demonstraram que os objetivos iniciais foram alcançados e que ainda foi possível ampliar não somente a compreensão da etapa de análise musicoterapêutica fazendo interfaces com o psicodrama, mas também de todo o processo. Ademais, foram estabelecidas algumas recomendações com relação ao uso da experiência de composição musical, bem como de suas variações, entre as quais podem mencionadas as seguintes: necessidade de que o profissional musicoterapeuta esteja atento à complexidade musical da experiência a ser utilizada; importância do fato de que o cliente já tenha passado pelas demais experiências musicais antes de realizar a composição musical; e relevância da análise musicoterapêutica observando a proximidade e a repetição das notas, a cadência, o ritmo, a letra da canção e o envolvimento do cliente no fazer musical. Por fim, sugere-se que sejam desenvolvidos mais estudos acerca da análise musicoterapêutica tendo como fundamentação a teoria do psicodrama, visto que a etapa de análise foi beneficiada pela articulação entre a musicoterapia e o psicodrama.

Palavras-chave: análise musicoterapêutica, experiência de composição musical, psicodrama.

ABSTRACT

The present study aimed to investigate whether the psychodramatic theory can broaden the understanding of the client's expression through the musical composition experience during the music therapeutic process regarding the phase of music therapeutic analysis. A qualitative research was proposed involving two case studies which allowed a better practical understanding of the investigated theme. Data collection was performed in three phases: recruitment of research participants, initial interview, and music-therapeutic process. Two individual music therapeutic processes were carried out, in which the participants had 11 and 16 sessions with the researcher. During the sessions, the following musical experiences in music therapy were used: improvisation, receptive, re-creative, and composition, as well as psychodrama techniques adapted to music therapy. The results demonstrated that the initial goals were achieved and it was also possible to broaden not only the understanding of the music therapeutic analysis phase in the interfaces with psychodrama, but of the whole process as well. Moreover, some recommendations were established regarding the use of the musical composition experience, as well as its variations, among which the following can be mentioned: the need that the music therapist be attentive to the musical complexity of the experience to be used; the importance of the fact that the client has already tried the other musical experiences before performing the musical composition; the relevance of the music therapeutic analysis observing the proximity and repetition of the notes, the cadence, the rhythm, the song lyrics, and the involvement of the client in music-making. Finally, further studies on music therapeutic analysis should be developed having the psychodramatic theory as their foundation, since the analysis phase was benefited by the articulation between music therapy and psychodrama.

Palavras-chave: music therapeutic analysis, musical composition experience, psychodrama.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1	Quadro 1. Diferenciação do uso da música como terapia, na terapia e como entretenimento (ALCÂNTARA-SILVA, 2012 adap. BRUSCIA, 1999; 2000; DILEO, 1999).....18
Ilustração 2	Quadro 2. Características da musicalidade clínica do musicoterapeuta.....24
Ilustração 3	Figura 1: Três aspectos da prática psicodramática (Adap. GONÇALVES et. al., 1988).....34
Ilustração 4	Figura 2: Instrumental recomendado para improvisação nas sessões de Psicodrama Musical Adaptado de Moreno (2004).....44
Ilustração 5	Figura 3: Disposição dos instrumentos no setting por categorias.....52
Ilustração 6	Figura 4: Organização dos instrumentos no <i>setting</i>52
Ilustração 7	Quadro 3: Relação das canções familiares selecionadas pela participante Marina, intérprete, tonalidade/modo e andamento.....55
Ilustração 8	Figura 5: Trecho destacado por Marina da canção “Por onde andei” ...59
Ilustração 9	Figura 6: Trecho da canção “Barata na careca do vovô”.....60
Ilustração 10	Figura 7: Parte do tema de “The raiders march”.....60
Ilustração 11	Figura 8: Trecho destacado por Marina da canção “Espera no Senhor”.....61
Ilustração 12	Figura 9: Trecho destacado por Marina da canção “Sutilmente”.....64
Ilustração 13	Figura 10: Contexto Dramático Musical da Autoapresentação através dos instrumentos musicais de Marina.....66
Ilustração 14	Figura 11: Trecho destacado por Marina da canção “The Scientist”....67
Ilustração 15	Figura 12: Trecho destacado por Marina da canção “A Thousand years”.....71

Ilustração 16	Figura 13: Trecho da canção “Sol da meia noite” destacado por Marina.....75
Ilustração 17	Figura 14: Segundo trecho selecionado por Marina da canção “Sol da meia noite”.....76
Ilustração 18	Figura 15: Trecho destacado por Marina da canção “A sua”.....77
Ilustração 19	Quadro 4: Proposta da pesquisadora e escolha da participante acerca da composição Musical.....83
Ilustração 20	Quadro 5: Comparação entre a composição por colagem musical e composição por escrita de canções.....88
Ilustração 21	Quadro 6: Relação das canções familiares selecionadas pela participante Aline, intérprete, tonalidade/modo e andamento.....90
Ilustração 22	Figura 16: Trecho destacado da canção “Epitáfio”.....91
Ilustração 23	Figura 17: Contexto Dramático Musical da Autoapresentação através dos instrumentos musicais de Aline.....93
Ilustração 24	Figura 18: Trecho destacado da canção “Sonda-me”.....95
Ilustração 25	Figura 19: Partitura completa da canção “Céu aberto” – Parte 1.....98
Ilustração 26	Figura 20: Partitura completa da canção “Céu aberto” – Parte 2.....99
Ilustração 27	Figura 21: Partitura completa da canção “Céu aberto” – Parte 3.....90
Ilustração 28	Figura 22: Gráfico elaborado por Aline a partir da audição musical da canção Céu aberto.....100

SUMÁRIO

RESUMO	4
ABSTRACT	5
1. CENAS DE ABERTURA.....	11
2. AQUECIMENTO: NO PALCO DA PESQUISA	14
2.1 MUSICOTERAPIA.....	14
2.1.1 Funções da música.....	15
2.1.2 Música, comunicação e linguagem.....	16
2.1.3 Terapia e Música.....	17
2.1.4 Métodos e técnicas em Musicoterapia	21
2.1.5 Composição Musical	22
2.1.6 Musicalidade Clínica, escuta e análise musicoterapêutica.....	24
2.2 PSICODRAMA.....	26
2.2.1 Espontaneidade e criatividade no psicodrama.....	28
2.2.2 O fator <i>tele</i>	29
2.2.3 Matriz de Identidade.....	30
2.2.4 Teoria de papéis	32
2.2.5 Prática psicodramática	33
2.2.6 Modalidades de psicodrama	36
2.2.7 Técnicas psicodramáticas.....	37
2.2.8 Psicomúsica	38
2.3 APROXIMAÇÕES ENTRE MUSICOTERAPIA E PSICODRAMA.....	40
2.3.1 Comunicação não-verbal e objeto intermediário.....	41
2.3.2 Criatividade e espontaneidade: aproximações entre musicoterapia e psicodrama	41
2.3.3 Utilização de jogos.....	42
2.3.4 Psicodrama Musical:integração entre musicoterapia e psicodrama	43

3. CONTEXTO PARA A INVESTIGAÇÃO	48
3.1 QUANTO AO TIPO DE PESQUISA	48
3.2 CRITÉRIOS DE INCLUSÃO.....	49
3.3 QUANTO AOS RISCOS E BENEFÍCIOS	50
3.4 QUANTO À DURAÇÃO DO ESTUDO	50
3.5 LOCAL DA PESQUISA	50
3.6 ETAPAS DA PESQUISA.....	51
3.7 SUPERVISÃO CLÍNICA: DA ESCUTA A ANÁLISE MUSICOTERAPÊUTICA	52
3.8 ANÁLISE DOS DADOS.....	54
4. CONHECENDO O DRAMA: CAMINHOS PARA RECRIAR A PRÁTICA MUSICOTERAPÊUTICA.....	55
4.1 CASO 1.....	55
4.1.1 Intervenções musicoterapêuticas	56
4.2 CASO 2.....	90
5 CONCLUINDO UM CICLO DE DESCOBERTAS	117
REFERÊNCIAS.....	120
ANEXOS	128
ANEXO A – Termo de Consentimento livre e Esclarecido (TCLE).....	129
ANEXO B – Questionário para entrevista Musicoterapêutica	132
ANEXO C – Letra da canção “Por onde andei”	134
ANEXO D – Letra da canção “Espera no Senhor”	135
ANEXO E – Letra da canção “Sutilmente”	136
ANEXO F – Letra da canção “The scientist”	137
ANEXO G – Letra da canção “A Thousand years”	139
ANEXO H – Letra da canção “Tudo posso”	141
ANEXO I – Letra da canção “Sol da meia noite”.....	142
ANEXO J – Letra da canção “A sua”.....	144

ANEXO K – Letra da canção “Tua família”	145
ANEXO L – Letra da canção “Ave Maria”	146
ANEXO M – Letra da canção “Te amo e nada mais”	148
ANEXO N– Texto escrito por Marina para Composição Musical	150
ANEXO O – Partitura da Composição Musical realizada por Marina	152
ANEXO P – Letra da canção “Epitáfio”	153
ANEXO Q – Letra da canção “Sonda-me”	154
ANEXO R – Letra da canção “Meu pequeno cachoeiro”	155
ANEXO S – Letra da canção “Meu barquinho”	156
ANEXO T – Letra da canção “Ainda bem”	157
ANEXO U – Letra da Composição Musical realizada por Aline	159

1. CENAS DE ABERTURA

A musicoterapia é uma prática terapêutica caracterizada por técnicas específicas. Entre elas pode-se citar a Experiência de Composição Musical descrita por Bruscia (2000, p. 127) como aquela na qual o musicoterapeuta “ajuda o cliente a escrever canções, letras ou peças instrumentais, ou qualquer tipo de produto como vídeos com música ou fitas de áudio”. Seus principais objetivos terapêuticos são promover a exploração de temas terapêuticos através das letras das canções, desenvolver habilidade de autoexpressão, de planejamento e organização, entre outros.

Assim como a Musicoterapia, o Psicodrama também é uma prática terapêutica. Constitui-se em um método de ação profunda que lida com as relações interpessoais e ideologias particulares de cada indivíduo e explora a verdade por meio de métodos dramáticos que possuem técnicas específicas (MORENO, 1975), tais como: solilóquio, duplo, inversão de papéis, *role playing* (desempenho de papéis), espelho, entre outras. Seus objetivos estão voltados principalmente para ajudar o cliente em circunstâncias, como: vivenciar situações cotidianas da forma mais viva possível, expressar pensamentos não ditos, aplicar a própria criatividade aos desafios de sua vida (BLATNER e BLATNER, 1996).

Ao abordar a Experiência de Composição Musical fala-se diretamente de música. Silva Júnior e Craveiro de Sá (2007) afirmam que, para estudar a música no contexto da musicoterapia é necessária, além da escuta musicoterapêutica – escuta musical e clínica –, uma leitura musicoterapêutica em que a análise musical figura como a atividade fundamental. Leitura e análise musicoterapêuticas são, nesse sentido, nomenclaturas diferentes para a mesma etapa de um processo, neste estudo será utilizado o termo análise. Coelho (2006, p. 4) afirma que esta se dá por composição de análises: “da arte (análises musicais e fluxos da escuta), da filosofia (questões da vida) e da ciência (metodologia de análise investigativa)”.

Essa etapa presente na prática musicoterapêutica também pode ser encontrada no psicodrama. Além dessa similaridade entre a musicoterapia e o psicodrama, pode-se ressaltar outras, por exemplo: a valorização da espontaneidade, uso de objetos intermediários, catarse e aspecto lúdico. A exemplo disso, Lima (2003) pensa a espontaneidade em uma ação musical como elemento essencial na expressão das emoções, enquanto Moreno (1975), no que se refere à teoria psicodramática, define esse mesmo termo como a resposta adequada para situações novas. Levando-se em conta o modo como Bruscia (2000) define a psicoterapia, poder-se-ia dizer que, em relação a seus objetivos, a musicoterapia perpassaria os mesmos

fins: aumentar a autoconsciência, propiciar a resolução de conflitos internos, a catarse emocional, auto expressão, as mudanças das emoções e atitudes, a melhoria das habilidades interpessoais, a “cura” de traumas emocionais, ou seja, dar à vida mais sentido e satisfação. Lima (2003) afirma que o papel da ação dramática é resgatar a espontaneidade do ser humano, fazendo-o experienciar, vivenciar nova situação, como também novas formas de ver a vida. Eis aí novamente um objetivo partilhado pela musicoterapia.

Além disso, entende-se que tanto o psicodrama quanto a musicoterapia utilizam objetos que intermedeiam a relação do terapeuta com seu(s) cliente(s) e deste(s) com as situações propostas nas sessões terapêuticas (BERMUDEZ, 1984 *apud* LIMA, 2003), o que propicia o momento da catarse. Neste contexto, a música pode atuar como objeto intermediário que “permite restabelecer a comunicação do paciente consigo mesmo e com o humano. No psicodrama utilizam-se os jogos, o lúdico, para facilitar o contato com a emoção e o resgate da espontaneidade” (LIMA, 2003).

Por fim, poder-se-ia citar o lúdico como elemento inerente às duas práticas terapêuticas que figuram como facilitadoras da expressão da espontaneidade e criatividade (LIMA, 2003).

Apesar das similaridades entre a musicoterapia e o psicodrama, pouco se sabe acerca da aplicação dos conceitos do psicodrama no contexto da musicoterapia, principalmente, no que se refere à utilização dessa abordagem como forma de ampliar o espectro da análise musicoterapêutica da Composição Musical. Uma vez que a relação entre o psicodrama e a musicoterapia mostra-se evidente, acredita-se na possibilidade da utilização de conceitos do psicodrama no desempenho da prática clínica musicoterapêutica. Considerando tais aspectos, a proposta deste estudo é investigar se a teoria psicodramática pode ampliar a compreensão da expressão do cliente por meio da composição musical no processo musicoterapêutico, no que se refere à análise. Trata-se de um estudo de natureza qualitativa, realizado por meio de estudo de caso de duas participantes atendidas pela pesquisadora.

Após as cenas de abertura, apresenta-se o segundo capítulo subdividido em três grandes sessões. A primeira aborda a utilização da música no contexto terapêutico, a musicoterapia, área de atuação e análise musicoterapêuticas. Na segunda sessão o enfoque se dá na teoria do psicodrama e seus principais conceitos. Na terceira e última sessão deste capítulo tem-se as aproximações entre a musicoterapia e o psicodrama e ainda o psicodrama

musical desenvolvido por Joseph Moreno, musicoterapeuta e psicodramatista sobrinho de Jacob Levy Moreno.

No terceiro capítulo, intitulado “Criando o contexto investigativo”, serão abordados a orientação e os aspectos metodológicos da pesquisa realizada, momento em que se explicitam os procedimentos para o desenvolvimento do estudo.

No quarto capítulo apresentam-se os resultados da pesquisa, discute-se o caso clínico de duas participantes e evidenciam-se as músicas utilizadas no processo para compreensão da análise musicoterapêutica, tendo como fundamento a musicoterapia e a teoria psicodramática. Por fim são apresentadas as considerações finais.

2. AQUECIMENTO: NO PALCO DA PESQUISA

2.1 MUSICOTERAPIA

Antes de falar propriamente de musicoterapia é importante trazer o conceito de música, o qual tem sido discutido amplamente por vários estudiosos. Segundo Med (1996), a música consiste em uma combinação de sons sucessivos organizados em determinado tempo. Muskat et al. (2000), por sua vez, defendem a posição de que música é organização e estruturação de unidades sonoras, seja em seus aspectos temporais (ritmo), sucessão de alturas (melodia) ou na organização vertical harmônica e tímbrica dos sons. Para Ruud (1991), diferentes conceitos de música são propostos de acordo com a área na qual é utilizada. Assim, na visão da psicologia, ela se constitui em um agente de estimulação motora, sensorial, emocional e intelectual. Já para a psiquiatria ela tem o poder de evocar, associar e integrar experiências vivenciadas pelo ser humano, enquanto a musicoterapia a refere como uma atividade temporal, perceptiva, de criação, recriação e escuta que acontece de forma ativa (ZAMPRONHA, 2002), isto é, com a participação direta ou indireta do cliente e musicoterapeuta.

Em musicoterapia existem vários fatores que influenciam a forma como a música é definida, entre eles destacam-se os seguintes: as preferências e habilidades musicais do cliente; o modo como a experiência musical é realizada, o significado que ela adquire para o cliente e os aspectos multissensoriais da música, fundamentais para sua aplicação terapêutica (BRUSCIA, 2000). No entendimento de Bruscia (2000), a definição de música em musicoterapia nem sempre se beneficia dessa variedade de perspectivas, pois, muitas vezes, esses conceitos não são abrangentes ou relevantes o suficiente para defini-la, o que dificulta a formulação de um conceito único de música em musicoterapia, vez que esta adquire significados diferentes de acordo com o contexto em que é utilizada.

A dimensão musical no contexto musicoterapêutico é composta de toda manifestação sonora estruturada ou não que resulte da intenção do fazer musical. Nesse sentido, os parâmetros estéticos tradicionais devem ser flexibilizados, pois, em musicoterapia, a “beleza” se encontra no fato de a pessoa manifestar sua musicalidade (CUNHA, et al. 2010).

Após conceituar música, um dos aspectos importantes a serem estudados são suas funções. A música está presente em todas as culturas nas mais diversas situações: festas e comemorações, rituais religiosos, manifestações cívicas, políticas, televisão, entre outras (BRASIL, 1998, p. 45), e assume diversas funções na sociedade. Essas funções, como se

discute a seguir, têm sido tema de reflexões de vários pesquisadores do cenário musical, dos quais se destacam: Merriam (1964); Freire (2010), Beyer (2001), Hummes (2004), entre outros.

2.1.1 Funções da Música

As funções sociais da música se referem “ao que a música faz à sociedade” humana (FREIRE, 2010, p.29). Merriam (1964) as divide em 10 categorias, consideradas como “universais culturais”:

1. Expressão emocional: refere-se à música como expressão das ideias e/ou emoções. Nesse caso a música pode proporcionar ao indivíduo uma variedade de expressões emocionais – evocação de estado de tranquilidade, sentimento religioso, resolução de conflitos, integração da sociedade, manifestação da criatividade, etc.
2. Prazer estético: inclui a estética tanto do ponto de vista do compositor quanto do ouvinte. Música e estética estão claramente associadas na cultura ocidental, assim como em diversas outras culturas.
3. Entretenimento: a música exerce função de diversão em todas as sociedades, porém é necessário fazer a distinção entre entretenimento “puro” (tocar ou cantar apenas), o que parece ser uma característica da música na sociedade ocidental, e entretenimento combinado com outras funções, por exemplo, a função de comunicação.
4. Comunicação: para Merriam, a música não é uma linguagem universal, transmitindo emoção ou algo similar. A comunicação ocorre por meio de significados simbólicos, sem direcionamento específico de como, o que ou para quem.
5. Representação simbólica: a música funciona em todas as sociedades como símbolo de representação de ideias e comportamentos. Ela pode cumprir essa função por suas letras, por emoções que sugerem ou pela fusão dos vários elementos que a compõem.
6. Reação física: Merriam considera discutível a inclusão desta categoria como função social, embora ele acredite que a música também provoque reações físicas; excite e mude o comportamento dos grupos; pode encorajar reações físicas de guerreiros e de caçadores, estimula a dança, etc.
7. Conformidade às normas sociais: nessa função destacam-se as músicas com letras, por exemplo, as canções de protesto que orientam acerca de comportamentos adequados e inadequados.
8. Validação das instituições sociais e dos rituais religiosos: alguns exemplos são apresentados pelo autor para facilitar a compreensão, tais como: os sistemas religiosos

são validados (como no folclore) pela citação de mitos e lendas em canções e também por músicas que exprimem preceitos religiosos. Instituições sociais são validadas com base na música que enfatiza o adequado e o inadequado na sociedade. Essa função se assemelha à de impor conformidade às normas sociais.

9. Contribuição para a continuidade e estabilidade da cultura: pode ser considerada um somatório das funções anteriores, pois, se ela permite expressão emocional, provoca reação física, impõe conformidade às normas sociais, entre outros; conseqüentemente, contribui para a continuidade e estabilidade da cultura. Destaca-se a música como veículo de registros históricos, transmissão da educação, emblema de grupos sociais, etc.
10. Contribuição para a integração da sociedade: assim sendo, a música fornece um ponto de convergência no qual os membros da sociedade se reúnem para participar de atividades que exigem cooperação e coordenação do grupo. Nem todas as músicas são apresentadas dessa forma, porém, todas as sociedades possuem ocasiões que atraem seus membros e estas são marcadas pela música.

De conformidade com Merriam (1964), é possível a modificação das mencionadas funções, mas afirma que, de maneira geral, elas resumem o papel da música na cultura humana, como se segue.

2.2.2 Música, comunicação e Linguagem

Acredita-se que, qualquer que seja a principal função da música, ela está relacionada à necessidade de expressão humana (MILLECO FILHO, et al, 2001). O tema música e comunicação tem sido discutido por vários autores, entre os quais Costa (1989), Castro (2005), Freire Filho (2006). A maioria desses estudiosos concorda que a música é uma das formas de comunicação. Todavia, vale esclarecer que comunicação é diferente de linguagem e, no contexto da presente pesquisa, é importante diferenciar esses conceitos.

Na visão de Bowditch (2004, p.80), a comunicação é “a troca de informações entre um transmissor e um receptor, e a inferência (percepção) do significado dos indivíduos envolvidos”. Sendo a linguagem um sistema simbólico no qual o homem é o único animal capaz de criar símbolos, ela é produto da razão e só pode existir onde há racionalidade, tornando-se assim um dos principais instrumentos na formação do mundo cultural (ARANHA & MARTINS, 1986). Nesse sentido, Lucci (2006, p.9) afirma que a linguagem “constitui o sistema de mediação simbólica que funciona como instrumento de comunicação,

planejamento e auto regulação”. Aguiar (2004), ao seu modo, acrescenta que ela pode ser verbal ou não verbal.

No que concerne à música, uma das formas de linguagem não verbal, ela é uma arte que se constrói a partir de símbolos (KOELLREUTTER, 1977), portanto, ela se caracteriza como linguagem que pode ou não comunicar algo (MERRIAN, 1964). A linguagem musical opera do interior para o exterior do ser humano e constitui um instrumento para o entendimento do mundo e de si próprio (NOVAES, 2009).

Cabe ressaltar que a música enquanto forma de expressão pode ser utilizada no contexto terapêutico. Nesse sentido, pesquisa realizada por Silva Júnior (2008) mostrou que vários profissionais da saúde integram essa função da música como recurso terapêutico em suas práticas clínicas (Ex: Psicólogo, Fonoaudiólogo, Fisioterapeuta, Terapeuta Ocupacional, entre outros). Diferentemente, a musicoterapia utiliza a música como terapia, ou seja, a música exerce uma influência direta sobre o cliente, tornando-se o agente primário para a intervenção, interação e mudança terapêutica (BRUSCIA, 2000). O quadro 1 apresenta algumas diferenças entre música na terapia, como terapia, como entretenimento e música em medicina, como se observa na página seguinte.

2.1.3 Terapia e a música

As intervenções musicais podem ser classificadas, de acordo com Bradt et. al. (2011) em: *música em medicina* quando algum profissional da área da saúde oferece música pré-gravada para o paciente ouvir e *musicoterapia* quando existe a presença de um musicoterapeuta na condução do processo terapêutico.

A música utilizada como terapia, também conhecida por Musicoterapia, é definida como um processo dirigido a um fim, no qual o terapeuta ajuda o cliente a melhorar, manter ou restaurar seu bem-estar utilizando-se experiências musicais e as relações que se desenvolvem por meio delas como forças dinâmicas de mudanças (BRUSCIA,1999). Por exemplo: aumentar a autoconsciência; possibilitar resolução de conflitos internos, catarse emocional, autoexpressão, mudança das emoções e atitudes; melhorar as habilidades interpessoais; auxiliar no desenvolvimento de relações saudáveis; “curar” traumas emocionais e ampliar a percepção da realidade (BRUSCIA, 2000).

Quadro 1. Diferenciação do uso da música como terapia, na terapia, em medicina e como entretenimento (ALCÂNTARA-SILVA, 2012 adap. BRUSCIA, 1999; 2000; DILEO, 1999).

Música como terapia	Música na terapia	Música em Medicina	Música como entretenimento
Utilizada para promover efeitos terapêuticos.	Utilizada para intensificar os efeitos da relação cliente-terapeuta ou de outras modalidades de tratamento.	Audição de música gravada, sem objetivos terapêuticos.	Usada como instrumento de diversão, recreação, relaxamento e como objeto estético.
Agente primário da mudança terapêutica.	Não é o agente primário ou único agente de mudança terapêutica.	Agente de distração ou relaxamento.	Agente de satisfação, prazer e interação social.
Terapeuta: Musicoterapeuta deve ter conhecimento necessário para prescrever a música ou experiência musical adequada ao cliente.	Terapeuta: qualquer profissional da saúde.	Terapeuta: qualquer profissional da saúde. Utilizada em consultórios médicos.	Não requer intervenção de um terapeuta. Usada em salas de espera de consultórios médicos, odontológicos, locais comerciais, reuniões, concertos, shows, etc.
Principal objetivo: ajudar o cliente a engajar-se ou relacionar-se com a música por meio da relação cliente-terapeuta a fim de alcançar objetivos terapêuticos musicais e não musicais.	Principal objetivo: atingir as necessidades do cliente por qualquer meio que pareça mais relevante e adequado.	Principal objetivo: geralmente está relacionado a distração ou relaxamento.	Principal objetivo: desviar a atenção de uma situação de espera, de preocupações diárias, promover relaxamento, interação social, entre outros.
A música está em primeiro plano juntamente com a ação do musicoterapeuta.	A música é um elemento secundário, enquanto a relação terapêutica e outras modalidades de tratamento estão em primeiro plano.		Instrumento de interação, cooperação, expressão estética e enriquecimento cultural.
Qualquer método que não envolva música na			

avaliação diagnóstica, no tratamento ou na avaliação não é considerado terapia.			
---	--	--	--

Ao elaborar a definição de musicoterapia, a *National Association for Music Therapy* (NAMT) destaca três aspectos: a necessidade de estabelecer os objetivos terapêuticos que devem envolver a prevenção, manutenção ou tratamento da saúde física e/ou mental do cliente; a utilização da música de forma científica por um musicoterapeuta qualificado para exercer essa prática e existência de um contexto terapêutico onde haja uma relação terapêutica (POCH BLASCO, 1999).

Entre as práticas em Musicoterapia propostas por Bruscia (1998), as quais contemplam as orientações da NAMT encontra-se a musicopsicoterapia, realizada essencialmente através da música. Entre suas subdivisões destacam-se: *Música como psicoterapia* - a terapia ocorre inteiramente através da música sem a necessidade do discurso verbal e *Psicoterapia centrada na música* - a terapia ocorre predominantemente através da música com o auxílio do discurso verbal para guiar, interpretar, ou intensificar as experiências musicais.

Conforme Barcellos (2004), na prática clínica musicoterapêutica estão envolvidos cliente, musicoterapeuta e música. O cliente traz consigo seu mundo, necessidades, desejos, conflitos, entre outros, que devem ser acolhidos pelo terapeuta de forma a construir mudanças, levando-se em conta as interações e intervenções musicais (BARCELLOS, 2004).

A musicoterapia é norteada por princípios que a fundamentam, destacando-se: princípio de ISO (ALTSHULER, 1944), Identidade Sonora (Iso)¹, objeto intermediário e objeto integrador (BENENZON, 1988).

O princípio de ISO refere-se à utilização de música idêntica ao estado de ânimo do paciente e seu tempo mental (hiperativo ou hipoativo), sendo útil para facilitar a resposta mental e emocional do paciente (POCH BLASCO, 1999). Deve-se ter clareza de que o foco das pesquisas de Altschuler residia na aplicabilidade da música para alcançar a mudança de comportamento, e ter o controle dos elementos musicais em ação. Os pacientes depressivos estabeleciam melhor contato com a “música triste” e de andamento lento, assim como os pacientes em estado de euforia com a “música alegre” e de andamento mais rápido. Esse princípio aplicava-se não apenas aos doentes mentais, mas também às pessoas normais em estado de depressão, alegria etc. (POCH BLASCO, 1999). É necessário respeitar o equilíbrio

¹ Abreviação proposta por Barcellos (1992).

entre o tempo mental e o musical, em que o equilíbrio entre a mente do paciente e a estrutura musical está diretamente associado ao ritmo, ao andamento, às dinâmicas e intensidades (PIAZZETTA, 2010).

O conceito de Iso formulado por Benenzon difere do proposto por Alsthuler. Benenzon modifica o conceito de ISO, que “deixa de ser apenas uma referência ao tempo, ligado ao ritmo, passando a abranger todos os aspectos do som introjetados pelo ser humano como indivíduo e como ser social” (COSTA, s/d).

Para Benenzon (2011), Iso refere-se a um conjunto de elementos sonoros que pertence ao indivíduo e o caracteriza, sendo tais elementos herdados, isto é, acompanham-no desde a vida intra-uterina. A identidade sonora é considerada como dinâmica, pois está em constante mudança decorrente dos processos de comunicação do indivíduo, etapas de vida diferentes, influências culturais, entre outros.

No tocante ao fundamento objeto intermediário, Benenzon (1985), na obra intitulada *Manual de Musicoterapia*, inspirado no conceito de objeto intermediário criado por Rojas-Bermudez (CRUZ, 2008), o adaptou para uso na musicoterapia. Rojas-Bermudez (1980) o introduziu no psicodrama como recurso para favorecer o aquecimento de pacientes psicóticos durante as sessões. Ele apresentou oito qualidades distintas do objeto intermediário que constituem sua classificação: a) existência real e concreta; b) inocuidade - que não desencadeia “por si” reações de alarme; c) maleabilidade - pode ser utilizado à vontade; d) transmissor - permite a comunicação por seu intermédio; e) adaptabilidade – ajusta-se às necessidades do indivíduo; f) assimilabilidade - permite uma relação íntima a ponto de identificar o objeto consigo mesmo; g) instrumentabilidade - pode ser utilizado como prolongamento do indivíduo; h) identificabilidade - pode ser reconhecido imediatamente. O objeto intermediário aplicado ao psicodrama sugere a utilização de uma infinidade de materiais como música, papéis, figuras, desenhos, entre outros que, aplicados sob uma diversidade de técnicas, favorecem o envolvimento dos participantes, o aparecimento da comunicação verbal e não verbal e a expressão dos sentimentos (SCHMIDT, 2006).

Acerca dessa questão, Benenzon (1988, p. 47) esclarece que objeto intermediário é “um instrumento de comunicação capaz de criar canais de comunicação extrapsíquicos ou de fluidificar aqueles que se encontram rígidos ou estereotipados”. A esse respeito, Costa (1990) entende que a função do objeto intermediário é ser um facilitador da comunicação; pressupõe-se que a música e os instrumentos musicais possam facilitar a comunicação, tornando-a menos ameaçadora por criar uma barreira protetora contra o contato imediato.

O conceito de objeto integrador, proposto por Benenzon (1985), é o instrumento musical que, em um grupo musicoterapêutico, lidera os demais absorvendo em si a dinâmica de um vínculo entre os pacientes do grupo e o musicoterapeuta.

Para que esses princípios teóricos sejam identificados na prática é necessário compreender alguns elementos utilizados nas intervenções musicoterapêuticas. A seguir serão destacados os principais métodos e técnicas da musicoterapia.

2.1.4 Métodos e Técnicas em Musicoterapia

Os teóricos da musicoterapia apresentam diferentes terminologias referentes a método, abordagem, procedimento, modelo e técnica (BRUSCIA, 2000). Para Altshuler (s/d *apud* SCHAPIRA, 2002), isto ocorre em virtude das dificuldades em discernir o real sentido conceitual dessas palavras que, com frequência, difere do usual.

Na tentativa de clarificar o significado dos termos citados, Bruscia (2000) conceitua cada um deles: 1) *Método*: um tipo de experiência musical utilizada para avaliação diagnóstica, tratamento e avaliação processual; 2) *Procedimento*: sequência organizada de ações e interações que o terapeuta utiliza para engajar o cliente nas experiências musicais; 3) *Técnica*: uma parte do procedimento; sendo o procedimento constituído de uma série de técnicas; 4) *Modelo*: uma abordagem de avaliação diagnóstica, tratamento e avaliação, que inclui princípios teóricos, indicações e contra-indicações clínicas, objetivos, orientações e especificações metodológicas com a utilização de certas sequências de procedimentos e técnicas.

Chagas (2003) entende alguns desses conceitos de forma diferenciada. Para a autora, o termo *método* é a aplicação de um conjunto de regras de utilização e critérios que indica um caminho a ser seguido. Ex: Método Nordoff-Robbins e Benenzon. No entanto, na visão de Schapira (2002), o modelo não é uma técnica ou conjunto de técnicas, tampouco um procedimento ou conjunto de procedimentos. Mais do que isso, é uma aproximação específica da musicoterapia que implica uma concepção do ser humano baseada no estudo do conhecimento terapêutico, podendo este ser explicável, transmissível e avaliável. Já para Bruscia (2000), o que os outros teóricos denominam de método ele chama de modelo; métodos são as experiências musicais.

As experiências musicais na visão de Bruscia (2000), possuem características próprias que envolvem distintos comportamentos sensório-motores com potenciais aplicações

terapêuticas próprias. As experiências musicais são quatro: a) *re-criativas*: aquelas em que o cliente aprende ou executa músicas de forma vocal ou instrumental, com base em um modelo; essa experiência, normalmente, é indicada para indivíduos que necessitam de uma atividade estruturada com vistas a desenvolver comportamentos e habilidades; b) *improvisação*: nessa experiência musical o cliente cria melodia, ritmo, canção ou peça musical, utilizando-se de instrumentos musicais ou canto. Essa atividade é indicada para estabelecer canais de comunicação, facilitar a autoexpressão, explorar aspectos de relações interpessoais, desenvolver criatividade e espontaneidade; c) *receptiva*: mais conhecida como audição musical. Nessa experiência o cliente ouve música ao vivo ou gravada e sua resposta pode ser de forma silenciosa, verbal ou não verbal; ela é indicada para clientes que necessitam desenvolver habilidades cognitivas ou emocionais; d) *composição*: será descrita de forma mais detalhada no próximo item, por ser a principal experiência utilizada no presente estudo.

2.1.5 Composição musical

A composição musical pode ser utilizada em diferentes contextos. Entre eles destaca-se a composição realizada por compositores e músicos (SCHOENBERG, 2008), utilizada como recurso para ensino de música (GUTERRES, 2012) e como experiência musical terapêutica em musicoterapia (BRUSCIA, 2000).

Na experiência de composição musical em musicoterapia, o terapeuta auxilia o cliente a criar canções (música e letra), peças instrumentais, e o ajuda registrar o produto musical (BRUSCIA, 2000).

No entendimento de Bruscia (2000), essa experiência possui cinco variações:

- Paródia de canções: o cliente substitui frase ou palavras de uma canção já composta anteriormente mantendo-se a melodia e harmonia originais.
- Escrever canções: o cliente compõe uma canção ou parte (melodia, harmonia ou letra) com auxílio do terapeuta.
- Composição instrumental: o cliente compõe uma peça instrumental ou parte dela.
- Atividades de notação: o cliente compõe uma peça e cria seu próprio sistema de notação ou desenvolve uma notação para registrar uma peça já existente.

- Colagens musicais: o cliente tem a liberdade de escolher sons e/ou trechos de canções compostas por outros compositores e os organiza em sequência para produzir novo produto musical.

Schapira (et al. 2007), idealizadores da abordagem plurimodal, utilizam composição musical em seu modelo, porém a denomina como “criação”, onde musicoterapeuta e pacientes geram um espaço no qual compõem uma canção, que seria uma das variações propostas por Bruscia (2000). Ao expor essa técnica Schapira (et al. 2007) afirma ser este um recurso valioso pois introduz uma variável lúdica que fortalece a aliança de trabalho entre paciente e musicoterapeuta.

Uma composição musical no contexto musicoterapêutico pode ser desenvolvida de várias formas. Para Davies (2005) há duas maneiras de se iniciar uma composição: a) o cliente começa a escrever a letra da canção e o musicoterapeuta ajuda na estruturação das palavras se houver necessidade; b) o cliente inicia uma música inspirado em uma frase musical recordada ou improvisada e, a partir de então, continua criando a música ou canção.

Rolvjord (2005) propõe três estratégias para compor uma canção: - seleção de palavras pelo cliente com base em uma lista proposta pelo musicoterapeuta tendo em vista a história de vida do cliente; - lista de palavras eleitas pelo paciente a serem utilizadas na composição, então o musicoterapeuta deverá organizar a letra de forma que possibilite várias interpretações para que o cliente possa dar à música o seu próprio significado; - a composição musical deve se basear em um poema escrito pelo cliente que pode ser adaptado para organizar o produto final da composição. Segundo o autor, as composições podem ser gravadas e apresentadas para outras pessoas; quando realizada por criança, a apresentação pode ser para os pais e/ou familiares.

A ideia de realizar uma composição pode partir do terapeuta ou do cliente. Algumas pessoas conseguem ter bem claro em suas mentes o que querem inserir em suas composições, outras necessitam de que o terapeuta dê um direcionamento e estrutura musical. Há ainda os que criam sua música a partir de uma improvisação, a qual se torna uma composição (DAVIES, 2005). O autor diz ainda que, para propor uma composição musical dentro de um processo terapêutico, é importante observar o tempo e a forma correta para que a atividade se desenvolva de forma natural.

Entre os objetivos da composição musical utilizada em Musicoterapia destacam-se comunicar sentimentos e mensagens significativas (HILLIARD & JUSTICE, 2011), reforçar

realizações obtidas durante o processo terapêutico (BAKER, KENNELLY & TAMPLIN, 2005) e desenvolver habilidades para solucionar problemas de forma criativa (BRUSCIA, 2000).

As formas citadas da experiência de composição musical permitem tanto o uso de música instrumental quanto o de canções (músicas com letra). As canções geralmente são compostas por melodias simples, com início e término na mesma tonalidade, em um movimento de estabilidade (KRUMHANSL & SHEPARD, 1979). A estrutura harmônica possui forte expressividade, os elementos musicais proporcionam tensão e relaxamento para manter experiência proporcionada pela melodia (ALDRIDGE & ALDRIDGE, 2008).

A escolha da canção, bem como da experiência musical a ser utilizada depende dos objetivos da terapia (BRUSCIA, 2000; MILLECO FILHO, et al. 2001). Alguns pacientes optam por utilizar canções em seus processos musicoterapêuticos, outros por improvisações instrumentais e/ou priorizam o vínculo com os intervalos e estilos musicais. No entendimento de Brandalise (2004), uma vez que esses elementos são integrados pelo paciente passa-se a lidar com a musicalidade inata dos seres humanos.

2.1.6 Musicalidade clínica, escuta e análise musicoterapêutica.

A musicalidade é considerada uma capacidade constitutiva do ser humano, uma forma de cognição (PIAZZETTA, 2006). Os musicoterapeutas Paul Nordoff & Clive Robbins (1977) acreditam que, dentro de cada ser humano, existe o *music child*, como parte do seu *self*. Essa musicalidade individual “existe em toda criança (antes de nascer), independente das dificuldades, e reflete uma sensibilidade universal para a música e seus vários elementos” (ROBBINS & ROBBINS, p.57).

A musicalidade clínica é compreendida como a capacidade de o musicoterapeuta perceber os elementos sonoros musicais (altura, intensidade, timbre, compasso e todos aqueles que formam o tecido musical) contidos na produção ou reprodução musical de seu cliente. Inclui ainda a habilidade de responder, interagir, mobilizar ou intervir musicalmente, de forma adequada, na produção do paciente (BARCELLOS, 2004).

Várias são as características implícitas na musicalidade clínica do musicoterapeuta, como se detalha a seguir.

Quadro 2: Características da musicalidade clínica do musicoterapeuta

Recepção (escuta da produção do paciente)	Produção (execução em resposta à produção do paciente)
1- Perceber a etapa sonora de desenvolvimento do paciente.	1- utilizar-se de aspectos musicais que sejam adequados à etapa sonora na qual se encontra o paciente.
2- Perceber a altura de produção musical do paciente (tocando ou cantando).	2 – Responder adequadamente de forma melódica, e/ou harmônica.
3- Perceber as mudanças de altura que o paciente realiza quando executa uma mesma produção várias vezes (mudança de tom).	3 – Transpor adequadamente o acompanhamento.
4- Perceber o ritmo da produção musical do paciente.	4 – Responder ritmicamente de forma adequada ao ritmo executado pelo paciente.
5- Perceber as mudanças rítmicas ou de compasso da produção do paciente.	5- Responde de forma adequada às mudanças rítmicas ou de compasso da produção do paciente.
6- Perceber o compasso da produção do paciente.	6- Responder adequadamente ao compasso da produção do paciente.
7- Perceber as mudanças de compasso da produção do paciente.	7 – Responder adequadamente às mudanças de compasso da produção do paciente.
8- Perceber o andamento da produção do paciente.	8 - Responder adequadamente às mudanças de andamento da produção do paciente.
9- Perceber as mudanças de andamento da produção do paciente.	9- Responder adequadamente às mudanças de andamento da produção do paciente.
10-Perceber as harmonias da produção do paciente.	10- Responder adequadamente às harmonias executadas pelo paciente.
11 – Perceber as mudanças harmônicas da produção do paciente.	11 - Responder adequadamente às mudanças harmônicas executadas pelo paciente.

Fonte: BARCELLOS, 2004, p. 73

Conforme Piazzetta (2006), na musicoterapia acontecem experiências musicais compartilhadas, tanto as ações do musicoterapeuta alcançam o cliente, quanto o contrário, num movimento recursivo e consensual. Nesse sentido, a musicalidade do musicoterapeuta se torna essencial no desenvolvimento de processos musicoterapêuticos.

Além da musicalidade clínica é necessário que ao realizar a prática da musicoterapia, o profissional tenha uma escuta musical e musicoterapêutica. Esta deve ocorrer durante a interação com o cliente (PIAZZETTA, 2007). Também para Coelho (2002), a escuta se torna um elemento de fundamental importância e possibilita a realização posterior da análise musicoterapêutica.

Conforme Cunha (2001, p.45), “Escutar é um ato consciente, requer atenção, concentração, pois seu objetivo é entender, decifrar, catalogar aquilo que se ouve. Escutar é incorporar o som ouvido, discriminando sua fonte, origem, significados e implicações no contexto que se insere”. Para a autora, a escuta terapêutica é ainda mais ampla e profunda. Ela deve perceber os conteúdos sonoros que lhe são declaradamente revelados numa linguagem intencional bem como aqueles que aparecem por meio não verbal.

A escuta do musicoterapeuta volta-se para o cliente numa atitude empática relacionada às experiências pessoais de cada um (PIAZZETTA & CRAVEIRO DE SÁ, 2005). Ela é um elemento imprescindível nas ações desse profissional (PIAZZETTA, 2007), o que é ratificado por Cunha (2001, p.48) quando afirma que a musicoterapia possibilita a percepção de sonoridades produzidas na relação terapêutica de forma a oferecer ao cliente a “oportunidade de escutar-se em sua própria melodia, de modificar harmonias, transpor tonalidades compondo uma nova canção de vida”.

Escuta e análise musicoterapêuticas coexistem e articulam movimentos de aproximação e distanciamentos. Os movimentos de aproximação ocorrem quando a análise se ajusta a fluxos da escuta e possibilita um encontro escuta-análise. Já os distanciamentos ocorrem quando a escuta cria linhas de escape afastando-se da análise. Então, a escuta é influenciada pelos afetos impedindo a concretude da análise (COELHO, 2006).

O termo análise musicoterapêutica é utilizado por alguns autores (COELHO, 2006; PIAZZETTA & CRAVEIRO DE SÁ, 2005), porém Barcellos (2004) utiliza o termo “Leitura musicoterápica” para designar a mesma ação, definindo-o como uma análise musical que articula os aspectos musicais produzidos pelo paciente à sua história de vida, história clínica e/ou ao seu momento atual. O objetivo dessa análise é obter compreensão do cliente por meio de todos os aspectos musicais expressos por ele dentro do *setting*.

Para realizar uma análise musicoterapêutica é necessária articulação de diferentes tipos de análises: a) *da arte*: composta pelos conteúdos musicais e fluxos da escuta; b) *da filosofia*: que se relaciona com questões referentes à vida; c) *da ciência*: envolvendo uma metodologia de análise investigativa (COELHO, 2006).

A análise musicoterapêutica é complexa e compreende uma articulação entre a escuta musical e a escuta clínica (COELHO, 2002). Visando ampliar as discussões e recursos relativos à análise musicoterapêutica, realiza-se na sequência uma associação com a teoria do psicodrama, vez que ela se desenvolve também no contexto não verbal.

2.2 PSICODRAMA

O psicodrama como teoria e técnica foi desenvolvido pelo psiquiatra Jacob Levy Moreno em 1921 (MORENO, 1975; GONÇALVES et al., 1988). Moreno nasceu em 1889 na cidade de Bucarest, na Romênia. Aos cinco anos de idade mudou-se para Viena, cidade onde desenvolveu grande parte de sua teoria e realizou sua primeira dramatização pública em 1921. Essa data foi considerada, mais tarde, como marco da fundação do Teatro da Espontaneidade e criação do psicodrama. Desde sua infância, Moreno manifestava no seu dia a dia ideias que posteriormente fariam parte de suas teorias. O primeiro grande marco ocorreu aos cinco anos de idade quando, brincando de “deus e anjos”, um dos anjos pediu ao “menino deus Moreno” que voasse e, com toda sua espontaneidade, ele o fez, caiu no chão e fraturou o braço direito (GONÇALVES et al., 1988). Em 1921 passou a trabalhar com grupos de teatro em que os atores não tinham papéis com roteiro definido. Assim, tinham a liberdade de improvisar suas falas durante a dramatização (MORENO, 1975). Esse formato ficou conhecido como Teatro da Espontaneidade (1984).

Em seu Teatro da Espontaneidade, Moreno conheceu uma atriz chamada Bárbara que geralmente representava papéis meigos, suaves e afetivos. Havia um jornalista que frequentemente assistia às peças, este se interessou por Bárbara e se casaram. Algum tempo depois, Moreno se encontrou com o esposo de Bárbara que relatou estar decepcionado, pois sua esposa apresentava um comportamento completamente diferente daquele que ela demonstrava quando a conheceu, um comportamento rude e agressivo. Na tentativa de ajudar o casal, Moreno começou a dar papéis agressivos a Bárbara, cada vez mais próximos da situação vivida em casa. Certo dia, ela e seu esposo contracenaram uma situação em que a esposa era agressiva com o marido. Moreno sempre estava em contato com Jorge, o esposo de Bárbara, buscando saber como era o comportamento de Bárbara. Paralelamente às encenações

conjuntas, Jorge começou a relatar a melhora do comportamento da esposa. A partir de então, Moreno verificou que era possível modificar o comportamento das pessoas por meio do teatro (MORENO, 1974; 1975).

Nesse contexto, alguns estudiosos assinalam que, após o caso de Bárbara e de outras experiências, Moreno passou a sistematizar suas descobertas (SOEIRO, 1995). O autor desenvolveu um sistema simbólico para compreensão do ser humano, criou um método de tratamento psicoterapêutico conhecido como psicodrama e métodos de investigação sociológica e treinamento de papéis. Para Moreno o “nosso mundo social” por ele denominado de “átomo social” é importante para o sentimento de bem estar das pessoas (FOX, 2002). Suas ideias são aplicadas ao psicodrama e outras abordagens da psicologia de grupo (BLATNER & BLATNER, 1988).

O psicodrama é definido por Moreno (1974, p. 96) como o “método que penetra a verdade da alma através da ação”, ou seja, é um método de ação profunda que lida com as relações interpessoais e ideologias particulares dos indivíduos aproximando-se da vida.

A teoria de Moreno, tal como a admite Martín (1984), possui dois eixos relativos ao ser humano que fundamentam a teoria de papéis: a espontaneidade em sua dimensão individual e o fator *Tele* em sua dimensão social, ambos de grande relevância na concepção desse autor. Tais métodos fundamentam a teoria do papel que, por sua vez, se relaciona à teoria da matriz de identidade.

2.2.1 Espontaneidade e criatividade no psicodrama

Toda a prática realizada por Moreno é permeada por conceitos desenvolvidos em suas observações sociais, com destaque para a espontaneidade e a criatividade. Gonçalves et al. (1988) alertam para o fato de que Moreno entende ambos os conceitos como fundamentais para o desenvolvimento da terapia e da vida. Assim sendo, a espontaneidade (fator E) consiste na capacidade de agir “adequadamente” nas situações novas ou respostas novas e adequadas a situações antigas (MORENO, 1975). Ela permite ao sujeito agir com liberdade, livre das conservas culturais. Nesse sentido, Fox (2002) adverte que a espontaneidade constitui tanto um fator biológico quanto social. O autor segue dizendo que, se o indivíduo não alcança a espontaneidade diante da necessidade de uma mudança, ocorrerá um desequilíbrio que se expressará nas relações interpessoais e no desempenho de papéis.

Para Gonçalves et al. (1988), o homem nasce espontâneo e deixa de sê-lo em decorrência dos fatores ambientais. A espontaneidade está relacionada ao modo como o ser humano age diante das várias situações enfrentadas no dia a dia; a espontaneidade permite que a criatividade se manifeste. Rojas-Bermudez (1980) acrescenta que o exercício da espontaneidade concede ao indivíduo uma adequação ao ambiente, fundamental para sua adaptação. Isso não significa perda ou cerceamento da sua liberdade, mas sua ampliação e desenvolvimento.

Moreno adverte que a criatividade proporciona ao criador a emoção de um profundo encontro consigo mesmo. O ato criador possui características, entre as quais se destacam a espontaneidade, sensação de surpresa e a capacidade de mudar a realidade em que surge. Esse autor vincula espontaneidade e criatividade e afirma que tal vinculação foi “um importante avanço, a mais elevada forma de inteligência de que se tem conhecimento, assim como o reconhecimento de que ambas são as forças primárias no comportamento humano” (MORENO, 1975, p. 37). Nesse enfoque, Martin (1984) diz que elas aparecem interligadas em vários momentos, “espontaneidade criadora”, “criação espontânea” ou “espontaneidade-criatividade”.

Ramalho (2010) aponta outro conceito importante no psicodrama: o de conserva cultural que considera os usos de objetos e costumes cristalizados, sendo este assunto assim definido por Moreno:

Existem *conservas culturais* subjacentes em todas as formas de atividades criadoras – a conserva alfabética, a conserva numérica, a conserva linguística e notações musicais. Essas conservas determinam as nossas formas de expressão criativa. Podem funcionar uma vez como força disciplinadora, outras vezes como obstáculo. É possível reconstituir a situação da criatividade num período anterior às conservas que dominam a nossa cultura (MORENO, 1975, p. 351, grifos do autor).

Para esse pesquisador (1975), a espontaneidade e a conserva cultural são conceitos interligados e indissociáveis. A esse respeito, Martin (1984) acrescenta que, no sentido cosmológico, a espontaneidade se opõe à energia física que se mantém; no sentido psicológico, desenvolve no homem um estado de originalidade e adequação pessoal, vital à circunstância de vida do homem.

2.2.2 O fator *Tele*

O segundo eixo que fundamenta a teoria do papel é o fator *Tele* definido como “uma ligação elementar que pode existir tanto entre indivíduos como, também, entre indivíduos e

objetos e que no homem, progressivamente, desde o nascimento, desenvolve um sentido das relações interpessoais” (MORENO, 1974, p. 52). Acrescenta ainda que “tele é empatia recíproca. Como um telefone, ela tem duas pontas” (p.159). Para o autor esse conceito se aplica a todas as dimensões da comunicação, portanto tem uma dimensão social e opera no campo social. De acordo com Moreno (1975), as relações interpessoais sadias necessitam da presença do fator *tele* ou fator T que envolve os aspectos emocionais do indivíduo. O primeiro reflexo social do fator *Tele* ocorre na fase primitiva da matriz de identidade em que a criança ainda não consegue distinguir o próximo e o distante. Levando-se em conta o desenvolvimento desse sentido, ela passa a aproximar-se ou afastar-se das pessoas e objetos. O tele pode ser concebido como fundamento de todas as relações interpessoais e elemento essencial em qualquer psicoterapia, sendo considerado o responsável pela maior tendência de reciprocidade entre indivíduos. O *tele* acompanha o indivíduo por toda a sua vida, está presente em todas as suas relações e se constitui no fator que propicia coesão em grupo terapêutico ou grupos sociais (MORENO, 1974).

De forma geral, o *Tele* para Moreno constitui um fenômeno de interação cujo conceito inclui percepção (mas não se limita a ela), transferência e empatia, supõe mutualidade e complementaridade, implica coesão, globalidade vivencial e desempenho de vários papéis, está vinculada à posição sociométrica e não exclui a noção de vínculo intrapsíquico, parcialidade na comunicação e expressão e existência sem reciprocidade (PERAZZO, 1994).

Em um processo inter-relacional o tele é a estrutura primária, e a transferência a estrutura secundária (MARTÍN, 1984). Nesses termos, faz-se mister compreender a visão psicodramática da transferência. Perazzo (1994) diz que a transferência é um processo intrapsíquico sendo necessária a articulação entre “inconsciente, desejo, fantasia e projeção” (p.45), geralmente definida como o oposto ao fator tele. Retomando Moreno (1975), tem-se que a transferência é o desenvolvimento de fantasias (inconscientes) que o cliente projeta no terapeuta, ela não ocorre em direção a uma pessoa, mas sim em direção a um “papel” representado pelo terapeuta ao cliente (MORENO, 1983).

2.2.3 Matriz de Identidade

Matriz de Identidade é uma teoria desenvolvida por Moreno a qual compreende o homem como um todo desde sua vida intrauterina. Ao nascer, o bebê ocupa um *espaço virtual* predeterminado pelos pais, onde se instalam as expectativas para o futuro da criança,

possíveis papéis a serem desempenhados pelo filho no futuro, ações a desenvolver, etc. Considerando-se o que recebe desse meio em que foi criada, a criança passa a se reconhecer como semelhante aos demais. Esse *lugar* modificado pelo nascimento do bebê é o ponto de partida para a formação da Matriz de Identidade (GONÇALVES, et al., 1988). As relações que se estabelecem com o bebê após seu nascimento possuem importância crucial na formação da identidade desse novo ser (RUBINI, 2012).

Retomando Gonçalves et al. (1988 , p.60), tem-se que a Matriz de Identidade “é o lugar onde a criança se insere desde o nascimento, relacionando-se com objetos e pessoas dentro de um determinado clima”, sendo esse local denominado *locus nascendi*. Moreno (1975) acrescenta que, nessa matriz, é oferecida à criança uma nova placenta (*placenta social*) constituída de vínculos com os pais e com as demais pessoas significativas para a criança.

Ao nascer, a criança entra no mundo denominado Primeiro Universo dividido em dois tempos, como discutido por alguns autores a seguir:

1º tempo do Primeiro Universo ou Período da Identidade Total: a criança é incapaz de distinguir pessoas e objetos que existem separados dela. O outro é percebido como parte de si e ela como extensão do outro (MORENO, 1975). Nessa fase ainda não há nenhum ato que possa ser considerado fruto de seus próprios acontecimentos. Porém, surgem os papéis psicossomáticos que são complementados pelas funções dos egos auxiliares ainda não percebidos (MENEGAZZO, 1994). O bebê está tão imerso no ato que logo após sua consumação não se recorda dele. Esse fenômeno ocorre por meio da “fome de atos” (MORENO, 1983). Isto é, o tempo infantil tem apenas uma dimensão: o presente e a situação imediata. Ao ficar mais velha a criança torna-se mais independente dos egos-auxiliares e demonstra isto pelo desenvolvimento das funções de alimentação, eliminação, capacidade de “agarrar” objetos, desenvolvimento das capacidades perceptivas e o fator T. Ainda de forma indiferenciada, a criança interessa-se por qualquer pessoa. Ela consegue estabelecer relações efetivas com pessoas e objetos, mas ainda não tem capacidade de diferenciá-las como internos ou externos em relação a si mesma (MORENO, 1975).

2º tempo do Primeiro Universo ou Período da Identidade Total Diferenciada ou Realidade Total: a criança percebe a ação do outro como extensão de si mesma; passa a dirigir sua atenção para o outro e estranha a sua própria ação, percebe a si própria como pessoa semelhante às outras, mas distante delas (MORENO, 1975). A criança fará suas primeiras diferenciações, o antes e o depois, perto e longe e aparecem os papéis e contrapapéis. Começa a surgir a diferenciação entre o eu e o outro e há um decréscimo da “fome de atos” (MENEGAZZO, 1994).

O primeiro universo termina quando a experiência de um mundo em que tudo é real começa a se decompor no que Moreno chamou de “a brecha entre fantasia e realidade”. A partir de então surge o Segundo Universo, assim explicitado pelo autor.

O problema não consiste em abandonar o mundo da fantasia em favor do mundo da realidade ou vice-versa, o que é praticamente impossível; trata-se, todavia, de estabelecer meios que permitam ao indivíduo ganhar completo domínio da situação, vivendo em ambos os caminhos, mas capaz de transferir-se de um a outro. O fator que pode garantir esse domínio para uma rápida transferência é a espontaneidade (MORENO, 1975, p. 123).

Da brecha entre realidade e fantasia surgem dois novos conjuntos de papéis: os sociais, relacionados ao mundo social, e os psicodramáticos, ligados ao mundo da fantasia (GONÇALVES, et al., 1988).

Moreno (1975) descreve cinco etapas na formação da Matriz de Identidade:

1. A criança não consegue diferenciar o que é próprio dela e o que é do outro.
2. A criança concentra sua atenção no outro esquecendo-se de si mesma.
3. A criança concentra a atenção em si mesma separando suas experiências pessoais do outro.
4. A criança percebe a diferença entre o eu e o outro e consegue tomar o papel do outro.
5. A criança representa o papel do outro e permite que o outro represente seu papel, ou seja, permite a inversão de papéis.

Posteriormente Fonseca-Filho (2008) modifica essas cinco fases em três; une a fase dois e três e também a quarta e quinta fases, como se verifica a seguir:

1. Fase do duplo ou identidade existencial: é a fase da indiferenciação em que a criança precisa sempre da mãe como uma mediadora entre ela e o meio-ambiente. Essa fase pode ser investigada no adulto através da técnica do duplo.
2. Fase do espelho ou reconhecimento do eu: é marcada pelo momento em que a criança se vê no espelho e percebe que a imagem é dela mesma. A técnica do espelho pode ser usada em casos em que é necessário que a pessoa reconheça a si mesma.
3. Fase da inversão ou reconhecimento do *outro*, do *tu*: nessa fase é possível fazer a tomada e inversão de papéis, ou seja, a criança se torna capaz de “sair” do *Eu* se colocar no lugar do *outro*; desta fase se originou a técnica da inversão de papéis.

Essas etapas são conhecidas como “as bases psicológicas para todos os processos de desempenho de papéis, de fenômenos como a imitação, projeção e a transferência” (ROJAS-BERMUDEZ, 1980, p. 48). Como mencionado, discute-se a seguir a Teoria de papéis.

2.2.4 Teoria de papéis

O papel é a forma de funcionamento que o indivíduo assume no momento em que reage a uma situação específica, na qual outras pessoas ou objetos estão envolvidos. Essa forma é criada pelas expectativas passadas e pelos padrões culturais da sociedade em que o indivíduo vive (FOX, 2002).

Tal como definidos por Moreno, os papéis são denominados de sociais, fisiológicos ou psicossomáticos, e psicológicos ou psicodramáticos.

Os papéis são os embriões, os precursores do eu, e esforçam-se por se agrupar e unificar. Distingue os papéis fisiológicos ou psicossomáticos como os do indivíduo que come, dorme e exerce atividade sexual; os papéis psicológicos ou psicodramáticos, como os de fantasmas, fadas e papéis alucinados, e, finalmente, os papéis sociais, como os de pai, policial, médico, etc [...] os papéis psicossomáticos, no decurso de suas transações, ajudam a criança pequena a experimentar aquilo a que chamamos o corpo; que os papéis psicodramáticos a ajudam a experimentar o que designamos por 'psique; e que os papéis sociais contribuem para se produzir o que denominamos sociedade. Corpo, psique e sociedade são, portanto, as partes intermediárias do eu total' (MORENO, 1975 p. 25-26).

Alguns estudiosos do assunto referem-se aos papéis da seguinte maneira: estes surgem junto à matriz de identidade (FOX, 2002) que pode ser considerada como o *locus* no processo de desenvolvimento da identidade (MORENO, 1975). Após o nascimento, o bebê está inserido em uma família que pertence a uma determinada cultura; inconscientemente os costumes são transmitidos e com eles os papéis que nela existem. Nesse cenário, entende-se que a integração em uma cultura se dá através da adoção de papéis (MARTIN, 1984)

Fox (2002) argumenta que todo indivíduo caracteriza-se por uma série de papéis que dominam seu comportamento e cada cultura caracteriza-se por determinado conjunto de papéis que ela impõe a seus membros. Sendo assim, o homem assume papéis naturalmente e esses regem sua vida. Portanto, é necessário buscar um desempenho adequado de cada um deles.

Tendo em vista que a noção de papel possui conotações sociológicas, antropológicas e psicológicas, Moreno classifica-os quanto a sua origem em coletivos e individuais. E, para Martin (1984), quando encenados com finalidade terapêutica, os papéis individuais são chamados de psicodramáticos e os coletivos de sociodramáticos.

Por meio do psicodrama pode-se estimular o sujeito para a ação e interrompê-lo no momento certo a fim de mostrar onde a ação está inadequada. Algo semelhante acontece com os papéis, isto é, a possibilidade de vivenciar um papel aumenta a coragem, a satisfação e

autoconfiança. O treinamento, por sua vez, ajuda a diminuir as deficiências do papel (MORENO, 2008). Toda e qualquer sessão psicodramática demonstra que um papel se desenvolve em uma experiência interpessoal. Então, fazem-se necessários dois ou mais indivíduos para que ele seja realizado (MORENO, 1975). Na sequência será discutido como se dá a prática psicodramática.

2.2.5 Prática psicodramática

A prática em questão está sustentada por três aspectos: contextos, instrumentos e etapas (Figura 1).

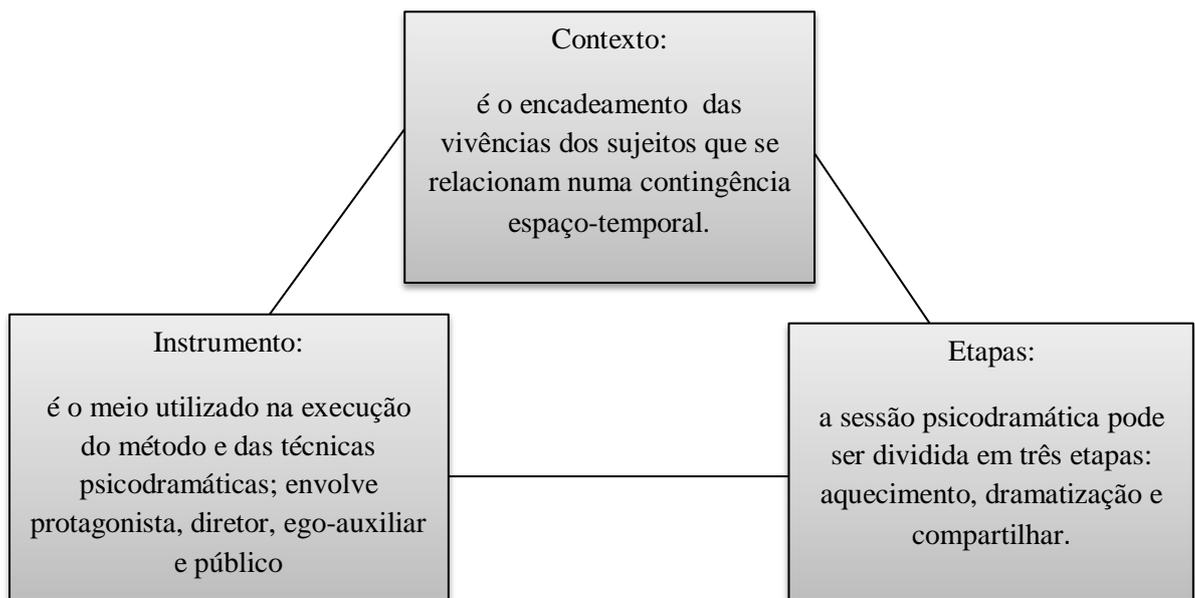


Figura 1: Três aspectos da prática psicodramática (Adap. GONÇALVES et al., 1988).

Uma das bases da prática psicodramática são os contextos, como se segue.

- Contexto Social: corresponde à chamada “realidade social” de Moreno, é constituído pelas experiências sociais vividas pelo ser humano e regido pelas leis e normas sociais impostas ao indivíduo (ROJAS-BERMUDEZ, 1990; WESCHSLER, 1999).
- Contexto Grupal: é composto das relações entre os participantes do grupo (incluindo diretor e ego-auxiliar), acontece dentro de um espaço demarcado e com tempo definido. Este é o contexto em que se propõe e se delinea o trabalho de uma sessão (GONÇALVES et al., 1988).

- Contexto Dramático: é a cena montada pelo protagonista e pelo diretor, onde tudo acontece no “como se fosse”, isto é, uma representação imaginária do conflito (GONÇALVES et al., 1988). No cenário, estes são interpretados formando-se uma cena que está cheia de significações a serem levadas em conta durante o processo dramático. É importante lembrar que dentro do processo terapêutico deve ser feita a separação entre os contextos social e dramático, pois as responsabilidades do protagonista são distintas em ambos os contextos (ROJAS-BERMUDEZ, 1980).

Outro aspecto importante e constituinte desse tripé são os instrumentos elencados:

- Protagonista ou paciente: é o sujeito que emerge para a dramatização na qual se centraliza tornando-se autor e ator principal exigindo que ele represente a si mesmo na cena (MORENO, 1974; ROJAS-BERMUDEZ, 1980).
- Cenário: é o espaço onde ocorre a ação dramática, sendo também uma ampliação da vida além da vida real (GONÇALVES et al., 1988; MORENO, 1975). Neste constitui-se o contexto dramático onde são realizadas as técnicas psicodramáticas (ROJAS-BERMUDEZ, 1980).
- Diretor ou terapeuta: é a pessoa responsável pela condução do psicodrama, com formação psicodramática que o capacita a assumir três funções: produtor, terapeuta e analista social (GONÇALVES et al, 1988; ROJAS-BERMUDEZ, 1980).
- Egos-auxiliares: são integrantes da equipe terapêutica, com conhecimentos psicológicos e treinamento psicodramático prévio. É um prolongamento do diretor que entra em contato com o protagonista através da representação de papéis, ou seja, uma espécie de intermediário entre diretor e protagonista (GONÇALVES et al, 1988; ROJAS-BERMUDEZ, 1980). O ego-auxiliar possui, portanto, três funções: ator, quando desempenha o papel de que o cliente ou protagonista necessita, terapeuta auxiliar, quando guia o cliente na dramatização e observador social (MORENO, 1974).
- Auditório ou público: são as pessoas que se encontram no contexto grupal, porém não pertencem à cena (ROJAS-BERMUDEZ, 1980). Pode acontecer de não haver público, em uma sessão, pois todos podem estar envolvidos na cena, ou seja, o público se transforma em cliente (MORENO, 1974).

Outro aspecto da prática psicodramática são as etapas sequenciais que consistem em aquecimento, dramatização e compartilhar (GONÇALVES et al., 1988). O aquecimento consiste no momento em que ocorre a escolha do protagonista e a preparação para a

dramatização. Pode ser dividido em aquecimento específico e inespecífico. A dramatização é o núcleo do psicodrama e o que o caracteriza; é onde ocorre a ação dramática propriamente dita. Nela o protagonista devidamente aquecido representa seu conflito no contexto dramático. A fase do compartilhar ocorre logo após a dramatização e cada participante tem a oportunidade de expressar, geralmente de modo verbal, os sentimentos despertados pela vivência (GONÇALVES et al., 1988; ROJAS-BERMUDEZ, 1980).

Pertinente se faz, pois, destacar no item a seguir as modalidades do psicodrama.

2.2.6 Modalidades de psicodrama

A teoria de Moreno foi desenvolvida considerando-se os contextos sociais e a psicoterapia de grupo (MORENO, 1975). Todavia, com o decorrer do tempo surgiram diferentes modalidades da prática psicodramática, quais sejam: psicodrama bipessoal, psicodrama individual com egos auxiliares, psicodrama grupal (DIAS, 1987), psicodrama de família e de casal (BUSTOS, 1992). Serão abordadas aqui as primeiras modalidades citadas.

Cukier (1992, p. 17) define o psicodrama bipessoal como uma “abordagem psicoterapêutica oriunda do psicodrama, que não faz uso de egos auxiliares e atende apenas a um paciente de cada vez, configurando uma situação de relação bipessoal, ou seja, um paciente e um terapeuta”. Para se realizarem as dramatizações geralmente usam-se almofadas no lugar dos egos auxiliares e o diretor, que pode utilizar sua voz ou até mesmo seu corpo, assume o papel dos personagens presentes no mundo do cliente (DIAS, 1987).

Apesar de Moreno ter utilizado o psicodrama bipessoal em dois casos conhecidos pela literatura (caso Rath e no psicodrama de Adolf Hitler), ele o considerava um caso de antiespontaneidade, sendo na realidade uma incapacidade do diretor em incluir outras pessoas em seu trabalho (CUKIER, 1992). Alguns autores, além de Moreno, minimizam a importância do psicodrama bipessoal, mas esta é a modalidade de psicodrama mais utilizada sendo que uma das razões para ser adotada é o menor custo em relação ao psicodrama individual com uso de egos auxiliares e a dificuldade de formação de grupos para que se faça a modalidade grupal. A principal vantagem do uso do psicodrama bipessoal é o rápido estabelecimento do vínculo terapêutico, pois este ocorre somente entre duas pessoas e o terapeuta está capacitado para acolher o cliente como ele é (DIAS, 1987).

O psicodrama individual com uso de egos auxiliares se diferencia do psicodrama bipessoal. Neste a terapia ocorre com auxílio dos egos auxiliares, ou seja, existem pelo menos três pessoas envolvidas na relação terapêutica. Essa modalidade apresenta alguns benefícios e desvantagens em relação à modalidade discutida anteriormente, sendo a principal desvantagem o alto custo, visto que o cliente precisa arcar com os honorários do diretor e do ego auxiliar. No entanto, a maior quantidade de psicodramatistas presentes à sessão diminui o risco de contratransferência e permite uma “distância terapêutica eficiente” (DIAS, 1987).

O psicodrama grupal se caracteriza pela presença do diretor, de uma ou mais egos auxiliares e um grupo onde existe um protagonista que recebe toda a atenção do grupo, sendo que o protagonista não deve ser necessariamente um único indivíduo. Entre as vantagens dessa modalidade terapêutica destacam-se o baixo custo e o “grau de aquecimento mais rápido que este produz, pois o grupo funciona como uma caixa de ressonância amplificadora dos afetos presentes no contexto psicoterapêutico”. O psicodrama grupal é a modalidade considerada mais eficiente, sendo a forma mais abrangente dessa prática inicialmente proposta por Moreno; as demais modalidades surgiram com o passar do tempo (DIAS, 1987, p.90), entre as quais várias técnicas psicodramáticas.

2.2.7 Técnicas psicodramáticas

Independentemente da modalidade de psicodrama, o terapeuta utiliza diferentes técnicas em sua prática, entende por técnica a forma psicodramática de desempenho de papéis (MORENO, 1975). Segundo Blatner & Blatner (1988), as técnicas psicodramáticas são divididas em quatro grupos: básicas, cenas diferentes, resolução de conflitos e de aquecimento.

As técnicas básicas são aquelas oriundas da Matriz de Identidade. Gonçalves (1998) considera como técnicas básicas o duplo, inversão de papéis e espelho. A técnica do duplo é utilizada quando o protagonista está impossibilitado de desempenhar seu papel ou tem muita dificuldade para fazê-lo, então um ego auxiliar assume o lugar do protagonista e adota a mesma postura corporal, gestos, forma de falar através dos sentimentos que consegue captar, entre outros; desse modo, o ego auxiliar faz o duplo do protagonista. Essa técnica é baseada no primeiro estágio da matriz de identidade, no qual o bebê precisa de alguém que o auxilie para sua sobrevivência, alguém que faça por ele aquilo que não consegue fazer por si só (GONÇALVES, 1998).

Ainda conforme Gonçalves (1998), a técnica do espelho tem origem no estágio do reconhecimento do eu. Nessa técnica o protagonista vê o seu comportamento através do ego auxiliar que o imita em todos os movimentos e expressões, como se fosse um espelho, “retratando” a imagem corporal a uma distância que permita ao indivíduo observar a si mesmo (ROJAS-BERMÚDEZ, 1980; GONÇALVES et al. 1988).

Outra importante técnica é a inversão de papéis baseada na fase de inversão de papéis da Matriz de identidade. Consiste em o protagonista tomar o papel do outro e este tomar o seu papel (GONÇALVES et al., 1988). Ou seja, o indivíduo A torna-se o indivíduo B e vice-versa (MORENO, 1992). Essa técnica, quando bem aplicada, produz benefícios terapêuticos consideráveis, pois é um meio de socialização e integração do eu, sendo, possivelmente, a mais utilizada devido a sua simplicidade e seus bons resultados (MORENO, 1992; ROJAS-BERMÚDEZ, 1980).

Tendo-se por base as três técnicas advindas da Matriz de Identidade foram desenvolvidas todas as outras, pois em cada uma delas existe pelo menos o princípio destas (GONÇALVES et al., 1988). Moreno (1975, p; 245), por sua vez, afirma que “o psicodrama teve que desenvolver numerosas técnicas para dar expressão aos níveis mais profundos do nosso mundo interpessoal”. A quantidade de técnicas psicodramáticas é extensa. Moreno, em seu livro “Psicoterapia de grupo e psicodrama”, define 351 técnicas e acredita-se que os psicodramatistas experientes tenham criado pelo menos uma técnica no decorrer de sua atuação profissional (GONÇALVES et al., 1988). A seguir serão descritas outras técnicas utilizadas na prática psicodramática com maior frequência.

- Técnica da Auto-apresentação: consiste na representação de personagens ou situações da vida cotidiana do protagonista, sendo dirigida sempre pelo protagonista mesmo ajudado ou não pelo ego-auxiliar. Assim ele mostrará seu núcleo familiar, seus conflitos, seu trabalho, entre outros que forem significativos para o cliente (ROJAS-BERMÚDEZ, 1980), dado que esta técnica pode se relacionar com situações presentes, passadas ou futuras (MORENO, 1975).
- Solilóquio: é uma técnica que não necessita da intervenção do ego-auxiliar. Ela consiste em falar em voz alta o que se está pensando, podendo ser com relação ao diálogo que está acontecendo ou em relação a outro tema qualquer que ocorra ao indivíduo naquele momento (ROJAS-BERMÚDEZ, 1980). O objetivo desta técnica é

a catarse, ou seja, expressar os níveis mais profundos do “mundo interpessoal” do protagonista (GONÇALVES et al., 1988; MORENO, 1975).

Outra técnica do psicodrama é a psicomúsica desenvolvida por Moreno com a proposta de devolver aos músicos a espontaneidade e, às pessoas de forma geral, o acesso à música (VALONGO, 1998). Essa técnica será mais bem detalhada no tópico seguinte, visto ser aquela que deu origem ao uso da música no psicodrama.

2.2.8 Psicomúsica

As grandes realizações do psicodrama foram a remoção de toda a “maquinaria teatral” – autor, ator e equipamento cênico – e a devolução do drama como agente criador. Moreno (1975, p.334) também utiliza a psicomúsica em terapia e afirma: “assim como o teatro na forma de psicodrama, a música na forma de psicomúsica pode tornar-se uma função *ativa* para todo e qualquer homem, em sua vida cotidiana”.

Para desenvolver a psicomúsica² Moreno (1975) se baseou na ideia da música primitiva. Inicialmente os instrumentos do homem eram seu corpo e sua voz como formas de produção sonora. Com o passar do tempo ocorreu a descoberta de matérias (metal, madeira, entre outros) que permitiram a construção de instrumentos musicais e o desenvolvimento de uma notação musical. Estes recursos trouxeram grande desenvolvimento ao universo musical e desencorajaram a espontaneidade musical inata ao organismo do indivíduo. Destarte, Moreno propõe a psicomúsica com vistas a resgatar essa espontaneidade.

No livro intitulado “Psicodrama”, Moreno (1975)³ relata duas formas de psicomúsica, a forma orgânica e a instrumental. Na forma orgânica são eliminados todos os instrumentos e o cliente ou grupo se converte em um único agente “musicodramático”. Já na modalidade instrumental, os instrumentos são introduzidos como extensões da espontaneidade musical que o ser humano é capaz de produzir e não como conservadores dessa espontaneidade.

Em uma sessão psicomusical, o mais indicado para o aquecimento é a forma orgânica, pois dificulta que o cliente se apoie em suas conservas (Ex.: o uso convencional dos instrumentos pode ser uma conserva), uma vez que a produção sonora deve surgir de seu

² Moreno publicou dois livros abordando o tema Psicomúsica, são eles: a) MORENO, Jacob Levy. **Psicodrama**. São Paulo: Cultrix, 1975. b) MORENO, Jacob Levy. **Psicomúsica y sociodrama**. Editorial Horme, 1977. Somente o primeiro foi utilizado na escrita do tema em questão.

³ Todos os escritos deste tópico estão baseados no livro: MORENO, Jacob Levy. **Psicodrama**. São Paulo: Cultrix, 1975.

organismo. O diretor psicomusical produz breves cantos diante do grupo os quais devem ser acompanhados de gestos dramáticos ou movimentos rítmicos. Porém os cantos não são elaborados previamente pelo diretor o que, geralmente, torna inconsciente o possível significado destes.

A forma instrumental da psicomúsica teve início nas reflexões de Moreno relativas à relação entre a improvisação musical e a espontaneidade. O autor descobriu que, na música, tal como no teatro de improvisação, era relativamente simples improvisar, porém, quando isso ocorria em grupo, surgiam dificuldades. Logo, tais dificuldades eram reflexos de um problema social.

A psicomúsica, bem como todos os legados deixados por Moreno, surgiu a partir de suas experiências práticas as quais deram origem a muitos de seus conceitos. Um dos exemplos é o conceito de “transferência musical” assim exemplificado:

O Maestro ou executante do primeiro instrumento sugere o tempo comum, por exemplo, os movimentos ternário ou quaternário. Então, a liderança durante a produção pode ser transferida a intervalos de um instrumento para outro. Nenhum sinal especial se faz necessário. A mudança de liderança é reconhecida e obedecida (MORENO, 1875, p.339).

Outro conceito proposto é o de *Tele* musical que, aplicado ao contexto de uma orquestra, significa a inter-relação de duas ou mais posições do instrumento. Há uma posição simbólica dada ao instrumento dentro de uma orquestra e uma “hierarquia” entre os vários naipes, podendo se estender para dentro do naipe. Apesar de os vários instrumentos e naipes não existirem por si sós em uma orquestra, a posição do músico varia de acordo com sua função: o grau de importância se diferencia em ser um músico do naipe dos violinos e em ser o spalla. Se a quantidade da tele pudesse ser medida, provavelmente seria verificado que a maior parte da energia do músico é consumida pelo seu interesse artístico e suas relações com a orquestra.

O trabalho da Psicomúsica foi desenvolvido especificamente com musicistas, sendo a maioria instrumentistas. Muitos estavam calmos antes da sua apresentação, mas, quando começavam a tocar, vinha um tremor ou “gaguez musical”. Essa situação é denominada por Moreno de *neurose do desempenho* ou *neurose da criatividade*.

Moreno desenvolveu duas técnicas psicomusicais: Adestramento da espontaneidade e Imagens terapêuticas. A primeira tem por objetivo libertar o cliente de suas reservas musicais a ponto de fazer com que ele consiga integrar sua criatividade junto às reservas. Esse autor percebeu que as pessoas treinadas musicalmente são menos espontâneas do que aquelas que não possuem conhecimento musical. A segunda técnica é um método de ativação

de imagens, sendo um recurso para auxiliar o músico no processo de aprender a ser espontâneo.

Tomando-se por base a psicomúsica, Moreno conseguiu mostrar que é possível a união entre a música e o psicodrama. Assim ocorrendo, seria possível a integração dos saberes da musicoterapia com o psicodrama? É o que se propõe discutir no próximo item.

2.3 APROXIMAÇÕES ENTRE A MUSICOTERAPIA E O PSICODRAMA

A musicoterapia e o psicodrama são métodos de ação que percebem o cliente como participante ativo de seu próprio tratamento cujo benefício vem pela experiência ativa (ação dramática ou experiência musical) sem necessidade da expressão verbal. Do mesmo modo que a música é parte essencial do processo musicoterapêutico, a representação dramática o é do psicodrama. Nos itens a seguir discutem-se as aproximações traçadas entre a Musicoterapia e o Psicodrama.

2.3.1 Comunicação não verbal e objeto intermediário

Em Musicoterapia, a música é compreendida como uma forma de representação não verbal da emoção, onde ela atua como veículo de comunicação direta com uma pessoa em termos emocionais (RUUD,1991). A música não comunica somente aquilo que é exclusivamente musical, mas também pode incorporar outras modalidades de comunicação, como palavras, movimentos e imagens (BRUSCIA, 2000). Perez (apud SAKAI; LORENZZETTI; ZANCHETA, 2004) afirma que, no processo musicoterapêutico, enquanto a pessoa ouve, canta, toca e se movimenta, ela entra em contato com sensações, estados de espírito, sentimentos e emoções. Desse modo, expressa aspectos de sua vivência pessoal e toma consciência de si por meio dessa expressão.

A utilização da música no psicodrama surgiu como Objeto Intermediário na comunicação terapêutica. Moreno (1975, p.334) afirma: “assim como o teatro, na forma de psicodrama, também a música, na forma de psicomúsica, pode tornar-se uma função ativa para todo e qualquer homem em sua vida cotidiana”.

Apesar de o Psicodrama não ser uma terapia corporal, Fonseca Filho (2008) atribui ao corpo grande parte da importância do efeito terapêutico dessa prática. Ele distingue três dimensões do corpo no Psicodrama: físico ou biológico; simbólico ou psicológico e energético. Nessa psicoterapia, o corpo é importante elemento capaz de comunicar o que não

é expresso pela fala, ou seja, possibilita a comunicação não verbal (CAREZZATO, 2008; SILVA et al. 2000). Entende-se, pois, que tanto o psicodrama quanto a musicoterapia usam a comunicação não verbal como recurso terapêutico, sendo este um aspecto semelhante entre as duas formas de terapia. Nessa direção, Poch Blasco (1999) afirma que, tendo em vista o fato de o corpo e a música poderem atuar como forma de comunicação não verbal e ambos serem elementos fundamentais de suas respectivas práticas (música na musicoterapia e o corpo no psicodrama), pode-se dizer que o uso da comunicação não verbal é um elemento em comum entre a Musicoterapia e o Psicodrama. Outra semelhança a ser apontada é a música como objeto intermediário da comunicação entre terapeuta e paciente.

2.3.2 Criatividade e espontaneidade: aproximações entre musicoterapia e psicodrama

Como mencionado, a criatividade e a espontaneidade constituem outra aproximação entre musicoterapia e psicodrama. Moreno entende que os conceitos de espontaneidade e criatividade são fundamentais para o desenvolvimento da terapia e da vida, pois ambos são processos inerentes ao ser humano (GONÇALVES et al., 1988); a espontaneidade incentiva a criatividade (MORENO, 1975). De forma semelhante, a música utilizada em Musicoterapia proporciona ao cliente a liberdade para improvisar e criar sem se preocupar com a estética musical (ROBBINS & ROBBINS, 1991; PÓLIT, 2008).

O psicodrama e a musicoterapia compartilham técnicas que permitem o desenvolvimento criativo e espontâneo do ser humano. A música, uma das maneiras de se expressar a emoção, desenvolve-se por meio da espontaneidade, tornando possível reviver muitas emoções e situações antigas, bem como encontrar a expressão criativa em novas experiências, abrir novas perspectivas e maneiras de “solucionar problemas” (espontaneidade). Ao entrar em contato com sentimentos por meio da música, é possível “transportar-se” para experiências e vivências até então inaceitáveis para o ser humano (LIMA, 2003). O musicoterapeuta pode também criar contextos que estimulem o resgate do processo espontâneo-criativo do indivíduo, de forma a “libertá-lo das amarras construídas por si mesmo, pelas conservas culturais e pelos sistemas constituídos pela sociedade” (TEIXEIRA, 2006, p.2).

2.3.3 Utilização de jogos

O jogo, precursor do crescimento e desenvolvimento do psicodrama, faz parte da história da humanidade e apresenta grande potencial educacional e terapêutico (MORENO, 1974). Na prática psicodramática, os principais são jogo de papéis e jogos dramáticos. Apesar de várias semelhanças, o primeiro se difere do segundo por ocorrer quando uma pessoa assume determinado papel tendo em vista aprender como ele funciona. Na realidade, constitui um tipo de jogo dramático. Neste, ocorre o “faz de conta” sobre qualquer situação, não havendo necessidade da interpretação de um papel (CAMARGO, 2006).

Na Musicoterapia, à semelhança do psicodrama, são utilizados jogos musicais terapêuticos que, na visão de Sá (2003), abrangem diversas formas de produção (corporal, sonora, musical e verbal). Por meio deles o virtual pode ser trazido para o real e ser criado a partir do previsível ou imprevisível. Nesses jogos a produção sonora é realizada livremente, semelhante à improvisação musical. A essência do jogo, em ambas as terapias, é a ludicidade, razão pela qual é possível compartilhar dos mesmos objetivos terapêuticos, o que constitui mais uma semelhança entre a musicoterapia e o psicodrama (SÁ, 2003).

A integração entre psicodrama e musicoterapia teve início com os trabalhos desenvolvidos por Jacob L. Moreno e seu sobrinho Joseph J. Moreno, por volta de 1970, com a psicomúsica (MORENO, 2004).

Em 1999 Joseph J. Moreno publicou o primeiro livro sobre o tema, intitulado *Acting your inner Music*, traduzido para o espanhol em 2004 por Serafina Poch Blasco, sendo este o material em que estão embasados os escritos apresentados no tópico seguinte.

2.3.4 Psicodrama Musical: integração entre musicoterapia e psicodrama

A proposta de Joseph Moreno (2004) não tem por objetivo fazer com que os musicoterapeutas atuem como psicodramatistas, visto não serem habilitados para exercer tal prática, logo, não devem realizar sessões de psicodrama, mas isto não os impede de adaptar algumas das técnicas do psicodrama musical para aplicá-las em sessões de musicoterapia. Ações dessa natureza podem acrescentar novas perspectivas ao trabalho do musicoterapeuta sem ultrapassar seus limites de atuação.

Sendo o psicodrama um método terapêutico holístico, possui um potencial ilimitado para integrar praticamente todas as artes (drama, música, arte e dança). Joseph Moreno (2004) afirma que a principal razão para integração da música e demais artes com o psicodrama é o fato de a união das terapias poder aumentar o impacto da experiência psicodramática,

maximizando as possibilidades de estimulação da espontaneidade e da criatividade dos participantes.

Jacob L. Moreno (1975) utilizava a improvisação musical na psicomúsica. Quando isto ocorria na forma instrumental, o uso de instrumentos era necessário, assim como o conhecimento musical prévio. Acredita-se que, na musicoterapia, qualquer pessoa seja capaz de improvisar. Enquanto os musicoterapeutas utilizam uma série de instrumentos que facilita a improvisação - xilofone, maracas, tambores, voz e outros - Moreno utilizava instrumentos de orquestra. Aspectos como esses são repensados culminando no Psicodrama Musical (MORENO, 2004), cujo núcleo está constituído por um conjunto de improvisações musicais psicodramáticas. Seu objetivo é criar música improvisada para apoiar a expressão de várias formas de emoções, devendo-se classificar a representação musical dessas emoções em amplas categorias representativas (Ex: ansiedade, terror, alegria, entre outros). Então, as emoções expressas musicalmente devem comunicar de modo eficaz a todos os participantes do psicodrama. Terapeuta e cliente precisam trabalhar unidos a fim de obter um consenso quanto ao significado musical adequado para transmitir as distintas emoções, e os instrumentos para a improvisação musical devem apresentar diversidade de timbres (Figura 2).

A improvisação pode ser considerada a técnica básica do psicodrama musical. Ela pode ser feita individualmente ou em grupo. Geralmente a improvisação individual é utilizada na fase de aquecimento. Uma das possíveis consignas para esse momento é pedir ao cliente para improvisar expressando o que sente. Esta é uma técnica projetiva muito eficaz, podendo ser reveladora de seus estados emocionais. A experiência de escutar esse tipo de improvisação musical permite reconhecer diversas classes de sentimentos que se projetam por meio dela.



Figura 2: Instrumental recomendado para improvisação nas sessões de Psicodrama Musical. Adaptado de Moreno (2004).

Moreno (2004) afirma que, para se fazer uma análise de improvisação, é necessário considerar alguns aspectos:

- Aspectos dinâmicos sempre são significativos. Suave ou forte? Que relação têm com o estado afetivo atual?
- A música é contínua ou com cortes e mudanças bruscas? Parece organizada ou caótica?
- Transmite sensação de confiança ou apatia?
- Andamento.
- Como a pessoa se relaciona com o instrumento?
- A improvisação mantém as mesmas características ao longo do processo terapêutico? Quais são as mudanças?
- Duração.

Outra característica é que se deve aprender a escutar a música como expressão sonora o que requer grande experiência musical. O terapeuta deve estar atento à escolha do instrumento musical, pois esta pode ser reveladora de conteúdos de sua psique, bem como à forma de tocar do cliente e à linguagem corporal, por exemplo, expressões faciais, postura.

Outra sugestão de Moreno (2004) é o trabalho terapêutico com música e imagens, semelhante ao *Guided Imagery and Music (GIM)*, que constitui excelente recurso de aquecimento no psicodrama musical, porém, essa atividade exige um relaxamento anterior. Para o emprego dessa técnica sugere-se o uso de música instrumental, pois as canções com palavras tendem a ser muito explícitas e diretivas ao ponto de manter o ouvinte em um nível consciente e atento ao significado da letra. É importante também estar atento e evitar músicas já conhecidas pelo cliente, pois elas podem desencadear imagens reveladas por conservas culturais em sua mente. Dessa forma, indica-se o uso de músicas não conhecidas que minimizem as associações condicionadas inibindo o processo imaginativo (associado à espontaneidade e à criatividade). As consignas devem ter uma sincronia com a música ouvida e proporcionar ao cliente tempo suficiente para viver a experiência. Após o processo de imaginação é necessária a verbalização. Em geral a experiência imaginativa está mais relacionada aos conteúdos internos do que ao estímulo musical específico.

Além das técnicas utilizadas para aquecimento, existem as técnicas para a etapa da dramatização. São elas (MORENO, 2004):

- Troca de papel musical: a técnica de troca de papéis é fundamental no psicodrama. No psicodrama musical a troca de papéis é feita, porém são eleitos instrumentos musicais que permitem aos clientes expressar aspectos significativos de sua vida. O diretor pode solicitar ao protagonista e ao ego-auxiliar que façam o diálogo por meio da improvisação musical, sem uso de palavras.
- Diálogo Musical: a expressão musical com instrumentos simples tende a eliminar as interações muito intelectualizadas e poderá permitir que o protagonista comunique seus sentimentos.
- Despedida Musical: utilizada em situações de despedida, término de relações, morte, etc.
- A música e a personalidade dividida: a música pode ser um dos mecanismos mais eficazes para auxiliar o cliente a dramatizar os conflitos internos e para representar as dinâmicas de sua personalidade.

- Espelho Musical: é uma técnica que se encontra a meio caminho entre o gesto e a palavra. É mais dinâmica que a pantomima e menos agressiva que a palavra, nesta os egos auxiliares imitam o comportamento musical do protagonista.

Joseph Moreno define quinze cenas que sugerem formas de iniciar o trabalho com música e psicodrama, as quais constituem oportunidades para integração das expressões da arte e do movimento. As cenas relacionadas a seguir são apenas diretrizes e não pretendem ser modelos rígidos. Portanto, é essencial que o terapeuta crie e adapte essas atividades conforme necessário:

- Técnica do concerto
- Psicodrama dos sonhos
- Círculo Musical
- A dança da vida
- Uma dança dedicada ao espírito da sabedoria
- A máquina do tempo musical
- Morte e prórroga
- Um renascer musical
- Arte e música
- Desenhar a vida
- A canção da vida
- Mudez
- Um dia em um tribunal de justiça
- Integrando as diferentes artes

Tanto a Musicoterapia quanto o Psicodrama são terapias bastante complexas. Cada uma possui suas especificidades, o que diferencia uma prática da outra. Neste estudo o objetivo não é unir tais práticas, mas buscar na teoria do psicodrama aspectos que possam integrar a análise musicoterapêutica da composição musical à teoria psicodramática.

3. CONTEXTO PARA A INVESTIGAÇÃO

Neste estudo tem-se por objetivo geral investigar se a análise musicoterapêutica da experiência de composição musical pode ser beneficiada pela teoria psicodramática. Para tanto, foram estabelecidos os seguintes objetivos específicos: a) investigar se a teoria psicodramática pode integrar a análise musicoterapêutica no que se refere à Composição Musical; b) identificar papéis sociais nos conteúdos expressos através da experiência de composição musical; c) identificar as relações existentes entre a teoria do psicodrama e a prática musicoterapêutica na etapa de análise.

Com relação aos objetivos, é importante destacar que, na medida em que se avançava do projeto inicial ao desenvolvimento da pesquisa, novas reflexões se fizeram necessárias. Tendo em vista que, na pesquisa qualitativa, há espaço para reflexões que ultrapassam os objetivos estabelecidos, estas serão feitas posteriormente, pois tiveram importante repercussão no contexto estudado.

3.1 QUANTO AO TIPO DE PESQUISA

Como se pode constatar, os objetivos da presente pesquisa estão relacionados a questões práticas sobre intervenção em Musicoterapia, tendo como aporte teórico a musicoterapia e o psicodrama. Além disso, ao considerar a relação do homem com a música e a proposta desta pesquisa, entende-se a abordagem qualitativa como a mais adequada para realização do estudo, visto que ela se encontra alicerçada em pressupostos compreensivos e interpretativos em relação ao fenômeno estudado (BRITO, 2006).

De acordo com Minayo (1994), a pesquisa qualitativa trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos a variáveis (MINAYO, 2001).

Turato (2005), por sua vez, realça as seguintes características do método qualitativo:

- 1) O interesse do pesquisador volta-se para a busca do significado das coisas, porque este tem um papel organizador nos seres humanos.

- 2) O ambiente natural do sujeito⁴ é o campo onde ocorrerá a observação sem o controle de variáveis.
- 3) O instrumento de pesquisa é o próprio pesquisador, para tanto usa diretamente seus órgãos do sentido com vista aos objetos em estudo.
- 4) O método tem maior força no rigor da validade dos dados coletados, já que a observação dos sujeitos e sua escuta em entrevista tendem a colocar o pesquisador bem próximo da essência da questão em estudo.
- 5) A generalização se torna possível tendo em vista os pressupostos iniciais revistos, ou melhor, os conceitos construídos ou conhecimentos originais produzidos.

Com relação ao tema de uma pesquisa, Minayo (1994, p. 17) afirma que “nada pode ser intelectualmente um problema se não tiver, em primeiro lugar, um problema da vida prática”. Alguns autores têm pesquisado o tema leitura e análise musicoterapêutica (COELHO, 2006; PIAZZETTA, 2007), porém acredita-se ser este um assunto que ainda careça de maiores investigações. Nesse sentido, optou-se por estudar a leitura e a análise musicoterapêutica da experiência de Composição Musical à luz da teoria psicodramática por meio do estudo de caso.

O estudo de caso é compreendido como uma estratégia metodológica exploratória, descritiva e interpretativa que se aplica a diversas áreas do conhecimento. Deve ser aplicado com rigor científico levando-se em conta o estabelecimento de objetivos, o levantamento de hipóteses e a utilização de técnicas para coleta e análise de dados (OLIVEIRA, 2007).

3.2 CRITÉRIOS DE INCLUSÃO

Foram incluídos no estudo sujeitos que manifestaram o desejo de participar desta investigação e se dispuseram a assinar o TCLE, com idade entre 18 e 50⁵ anos, sem alterações cognitivas ou de linguagem, com capacidade de compreensão suficiente para entender os objetivos da pesquisa.

O sujeito participante teve o direito de, a qualquer momento, retirar o seu consentimento de participação

⁴ Entendemos o *setting* musicoterapêutico como um espaço que permite ao cliente se expressar de forma natural e sem preconceitos.

⁵ A faixa etária selecionada se deu em razão de ser aquela considerada economicamente produtiva e não entrar em critérios de vulnerabilidade que exigiria um processo diferenciado para assinatura do TCLE.

3.3 QUANTO AOS RISCOS E BENEFÍCIOS

A pesquisa não acarretou danos à dimensão física dos sujeitos, à medida que não visava adotar qualquer procedimento invasivo ou medicamentoso, portanto, não incorreu em risco quanto à integridade física dos participantes. Os possíveis riscos emocionais foram minimizados, pois a pesquisadora responsável pelos atendimentos possui habilitação específica para realizar o processo musicoterapêutico e preservar a integridade do sujeito. Além do mais, foi realizada supervisão dos casos, semanalmente, com a orientadora e co-orientadora, durante todo o processo, a fim de possibilitar melhor atuação da pesquisadora.

Caso houvesse necessidade e/ou interesse do sujeito em continuar os atendimentos, foi oferecida esta possibilidade ao término da pesquisa. Muito embora tal aspecto tenha sido esclarecido, não ocorreu solicitação por parte dos participantes.

3.4 QUANTO À DURAÇÃO DO ESTUDO

Este estudo, com duração de dois anos, incluiu o período compreendido entre a elaboração do projeto até a defesa da dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Goiás (UFG).

O projeto da investigação foi submetido ao Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da UFG e recebeu parecer favorável sob o número de protocolo 229/12. Deu-se início à coleta de dados no mês de fevereiro de 2013 e término em agosto do mesmo ano.

3.5 LOCAL DA PESQUISA

A coleta de dados ocorreu no Laboratório Clínico de Musicoterapia (LCMT) da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da UFG e no Instituto Integrado de Neurociências (IINEURO) – Reabilitação Avançada. Ambos os locais possuem condições necessárias para o desenvolvimento da coleta de dados, bem como para atender quaisquer problemas eventuais resultantes desta pesquisa.

Ressalta-se que a escolha dos locais para a coleta de dados se deu pelo fato de serem ambientes apropriados para o desenvolvimento de atendimentos musicoterapêuticos, vez que possuem estrutura, recursos e materiais adequados para realização de intervenções em musicoterapia. Outro elemento facilitador para realização da coleta nesses locais se deve ao vínculo desta pesquisadora como musicoterapeuta do IINEURO-Reabilitação Avançada e acadêmica do mestrado em Música da EMAC/UFG, instituição à qual o LCMT está vinculado.

3.6 ETAPAS DA PESQUISA

A coleta de dados compreendeu as seguintes ações:

- **Recrutamento dos indivíduos:** Após aprovação do projeto pelo Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da UFG ocorreu o recrutamento dos sujeitos através de encaminhamento de cinco possíveis participantes pela Sociedade Goiana de Psicodrama (SOGEP). Em seguida, a pesquisadora responsável entrou em contato com os possíveis participantes para agendamento da entrevista inicial.
- **Entrevista Inicial:** Esta etapa foi realizada no Laboratório Clínico de Musicoterapia ou no IINEURO – Reabilitação Avançada. O local foi de escolha da participante da pesquisa, visando melhor acessibilidade.

Nessa ocasião a pesquisadora responsável fez os esclarecimentos necessários sobre Musicoterapia e implicações da participação na presente pesquisa. Em seguida, foi lido o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) (Anexo A) e sanadas as dúvidas existentes. O TCLE foi assinado em duas vias: uma ficou com a pesquisadora responsável e a outra com o sujeito participante. Após esse momento realizou-se a Entrevista Musicoterapêutica (Anexo B).

Das pessoas encaminhadas, quatro concordaram em participar do estudo; uma desistiu duas semanas após ter assinado o TCLE alegando falta de tempo para participar das intervenções e a outra deixou de comparecer às intervenções um mês após o início do processo. Duas pessoas concluíram o processo musicoterapêutico.

- **Processo Musicoterapêutico:** Esse processo compreendeu entre dez e dezesseis intervenções, conforme necessidade de cada caso. As intervenções tiveram duração de, aproximadamente, 45 minutos, em modalidade individual, e ocorreram semanalmente. Nas intervenções foram utilizadas as experiências propostas por Bruscia (2000): experiências receptivas, de recriação, improvisação e composição, cada uma com suas respectivas variações associadas a técnicas do psicodrama adaptadas para a Musicoterapia. Para verificação do andamento das canções utilizou-se a classificação proposta por Alves (2005), considerando lento para 40 a 63 batidas por minuto (bpm), moderado de 63 a 120 bpm e rápido de 120 a 208 bpm.

Durante as intervenções buscou-se manter a mesma disposição dos instrumentos musicais a fim de proporcionar uniformidade nas diferentes sessões. Procurou-se organizá-los por categorias, bem como observar os aspectos melódicos, harmônicos e rítmicos, a intensidade sonora e o tamanho de cada um. Nesse sentido, a disposição seguiu o padrão demonstrado na figura 3.

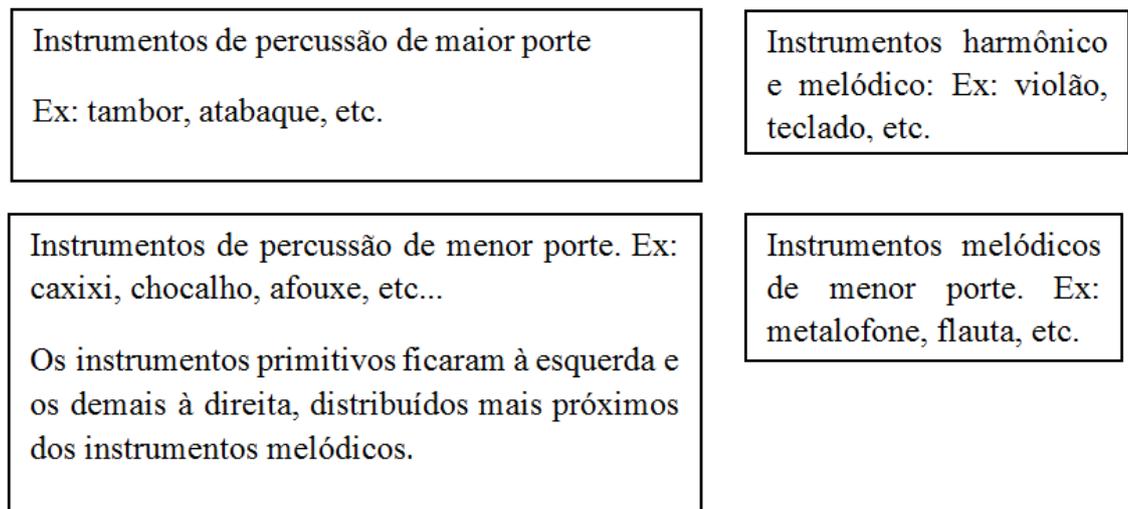


Figura 3: Disposição dos instrumentos no *setting* por categorias

antes ou após a audição (a critério do terapeuta). Destaca-se que a letra impressa pode conduzir a um processo de racionalização, portanto o musicoterapeuta considerou este aspecto ao tomar sua decisão. Após a audição, um espaço de tempo era disponibilizado para comentar sua escolha e sentimento suscitados durante e após a canção eleita. Ao final desse momento a sessão era encerrada.

Faz-se pertinente realçar que as intervenções foram gravadas em áudio e vídeo com a devida autorização dos participantes expressa no TCLE.

3.7 SUPERVISÃO CLÍNICA: DA ESCUTA À ANÁLISE MUSICOTERAPÊUTICA

Outra questão metodológica importante trata-se da supervisão clínica. Como já citado anteriormente, um elemento imprescindível para o Musicoterapeuta no decorrer de um processo terapêutico é a escuta. Buscou-se proporcionar uma escuta musicoterapêutica ampliada durante o período dos atendimentos e nas supervisões clínicas semanais com a orientadora/psicodramatista e co-orientadora/musicoterapeuta da investigação. As supervisões clínicas e orientações proporcionaram, ainda, um espaço onde a pesquisadora pôde compartilhar suas incertezas relacionadas aos atendimentos.

A supervisão é uma relação em que tanto o supervisor quanto o supervisionando participam e interagem ativamente, num processo que envolve uma relação rica e dinâmica. O foco da supervisão é abordar as complexidades envolvidas em ajudar os orientandos no seu desenvolvimento contínuo, como profissionais competentes (FORINASH, 2001). É importante ressaltar que a pesquisadora foi supervisionada pela orientadora e co-orientadora em conjunto. Essa forma de supervisão melhor se adequou a proposta do estudo, visto a interface entre a prática musicoterapêutica e a teoria do psicodrama.

3.8 ANÁLISE DOS DADOS

Após as intervenções foi realizada a análise dos dados coletados em consonância com o referencial teórico da musicoterapia e do psicodrama. Tal material resultou na construção do quarto capítulo.

4. CONHECENDO O DRAMA: CAMINHOS PARA RECRIAR A PRÁTICA MUSICOTERAPÊUTICA

A presente pesquisa apresenta os atendimentos musicoterapêuticos de dois casos clínicos que serão, a seguir, relatados individualmente, os quais incluem dados da entrevista, relato descritivo e análise musicoterapêutica das sessões correlacionadas aos referenciais teóricos da musicoterapia e do Psicodrama.

4.1 CASO 1

Trata-se do relato de uma jovem denominada Marina (nome fictício) de 19 anos de idade, sexo feminino. Foi encaminhada pela SOGEP para a musicoterapia, cujo processo terapêutico teve duração de quatro meses, num total de 17 encontros.

Sua principal queixa foi o alto nível de estresse durante a realização das provas de vestibular para o curso de medicina, o que lhe causou prejuízos e comprometeu sua aprovação, por duas vezes, até aquele momento. Durante a entrevista inicial informou que reside com os pais e uma irmã mais nova (13 anos) e possui um namorado que mora em outra cidade. Sua rotina diária envolve passar o dia no cursinho, em aulas ou estudos na biblioteca, em função de sua dificuldade de se concentrar em casa. Pratica atividade física nos finais de tarde e volta para casa à noite.

Sobre sua história sonoro-musical, iniciou estudos de violão sem continuidade o que lhe permite fazer acordes simples. Tem o hábito de ouvir música quando está dirigindo. Prefere Música Popular Brasileira (MPB), sertanejo universitário e Rock, principalmente as bandas Rosa de Saron e Detonautas. Não aprecia Funk e Rap. Como parte da entrevista foi solicitada uma lista contendo, aproximadamente, 10 canções para completar os dados da sua história musical (Quadro 3).

Quadro 3: Relação das canções familiares selecionadas pela participante Marina, intérprete, tonalidade/modo e andamento.

Canção	Intérprete	Tom	Andamento ⁶
--------	------------	-----	------------------------

⁶ Definição de andamento baseado em Alves (2005)

A Thousand Years	Cristina Perri	Bb	Lento
A Sua	Marisa Monte	D	Moderado
O Sol da Meia-noite	Rosa de Saron	D	Moderado
Tudo Posso	Pe. Fábio de Melo	G	Lento
Espera no Senhor	Eliana Ribeiro	B	Lento
Tua Família	Anjos de Resgate	F	Moderado
Ave Maria	Beyonce	C	Moderado
Te Amo e Nada Mais	João Neto e Frederico	Dm	Moderado
Sutilmente	Skank	F#	Moderado
The Scientist	Coldplay	Dm	Moderado
Por Onde Andei	Nando Reis	C	Moderado

Foi possível observar que, das onze canções selecionadas por Marina, nove estão em modo maior, duas em modo menor e a maioria em andamento Moderado.

Geralmente a resposta emocional provocada pela música é influenciada pela percepção dos parâmetros de andamento e modo (BERGOLD, et al. 2006). O modo maior pode evocar um estado de humor alegre enquanto o modo menor um estado de humor triste. Andamentos considerados lentos podem evocar seriedade, calma e tristeza, enquanto andamentos rápidos estados de inquietação e alegria (BAKER & WIGRAN, 2004). Segundo esses Baker & Wigran (2004), alguns desses componentes podem entrar em conflito, especialmente quanto aos aspectos rítmicos e melódicos. Nesse sentido, é importante ter em mente que as emoções, estados de humor ou significados proporcionados pela música não dependem somente dos parâmetros musicais, mas também da percepção do ouvinte, executante, criador ou cliente no momento mesmo da produção ou da audição musical (COSTA, 2008).

4.1.1 Intervenções musicoterapêuticas

Com o objetivo de favorecer a compreensão dos dados, a análise destes se dará a partir da apresentação e discussão de aspectos considerados significativos no processo musicoterapêutico. Para tal, utilizar-se-ão recortes dos relatórios das sessões destacando-se falas significativas da participante.

A fim de possibilitar que o leitor se aproxime do contexto terapêutico e da expressão musical da participante, serão apresentadas em anexo as letras completas das canções trabalhadas durante o processo e os arquivos em áudio no CD que acompanha o trabalho.

- **Sessão 1 - 26 de fevereiro de 2013**

A sessão foi iniciada com o aquecimento, em seguida deu-se início à proposta para essa sessão. Tinha-se como objetivo familiarizar a participante com o uso de instrumentos musicais, além da formação de vínculo. A participante afirmou conhecer violão, pandeiro, reco-reco, tambor, triângulo, flauta e teclado. A pesquisadora nomeou os demais instrumentos e pediu que Marina escolhesse aqueles com os quais ela tivesse se identificado a fim de explorá-los sonoramente. Os instrumentos escolhidos para essa atividade foram: teclado, atabaque, flauta, xilofone, reco-reco e meia-lua. A participante explorou todos os instrumentos da forma como os escolheu, modo convencional e/ou não convencional. Trouxe todos os instrumentos para perto de si com exceção do teclado que permaneceu no local onde estava.

Os instrumentos foram explorados na seguinte ordem:

- ❖ Xilofone: utilizou as baquetas alternando-as entre mão esquerda e direita em notas diferentes. Durante a atividade Marina disse: *“tô me sentindo uma criança de cinco anos (risos)”*.
- ❖ Flauta: afirmou *“eu não tenho nem ideia”*, referindo-se à forma de tocar, mas mesmo assim produziu sons.
- ❖ Reco-reco: tocou da forma convencional produzindo ritmos variados.
- ❖ Meia-lua: explorou com a mão esquerda por pouco tempo e depois tocou simultaneamente o xilofone com a mão esquerda.
- ❖ Atabaque: tocou com ambas as mãos na pele do instrumento. Após ouvir o som produzido disse: *“me lembra uma coisa, bateria de Federal”*, depois utilizou o corpo do instrumento e explorou o interior dele.

- ❖ Teclado: utilizou os dedos indicador, médio e anelar em forma de cluster⁷. Foram tocados três sons simultaneamente e em alguns momentos tocou notas sequenciais.

Após o período de exploração foi realizado o compartilhar. Inicialmente abordou-se o motivo da escolha dos instrumentos. Segundo Marina, isso se deu pelo fato de eles serem desconhecidos para ela.

Sobre a escolha de instrumentos não familiares, pode-se entender como enfrentamento de uma situação nova ou desconhecida. Moreno (1975) afirma que, quando o indivíduo se vê perante uma situação nova, ele não tem outra alternativa a não ser utilizar o fator *e* como guia. A utilização da espontaneidade é reafirmada pela fala que remete ao ser criança. O citado autor acentua que a criança é espontânea em seus primeiros anos de vida. Sentir-se criança pode estar diretamente relacionado ao fator *e*.

Quanto à característica sonora dos instrumentos eleitos, Marina afirmou que reco-reco, meia-lua e flauta doce possuíam sons “*estridentes*”; o xilofone, “*um som bom*” que a “tranquiliza bastante”; o atabaque “*som grave*”; os sons médios do teclado a tranquilizavam enquanto os sons agudos a irritavam. A pesquisadora questionou se percebia alguma relação entre ela os instrumentos eleitos. Marina afirmou que não no que se refere aos instrumentos “*estridentes*” e associou o teclado a si mesma.

Diante da preferência de Marina pelos sons médios e graves e de certo desconforto quanto aos sons agudos, destaca-se que a tessitura sonora grave remete à voz masculina e a tessitura aguda a voz feminina e infantil (GOMES & FELIPO, 2004). Marina relatou sentir-se como criança durante exploração sonora. Dado que o som agudo pode ser correlacionado à fase da infância, pode-se perceber que a expressão sonora musical confronta a expressão verbal da participante.

Marina selecionou seis instrumentos, depois separou exatamente a metade, três instrumentos de que não gosta (reco-reco, meia-lua e flauta-doce). Estes possuem em seu predomínio sons agudos em contraposição a outros três que possuem sons intermediários ou graves (atabaque, xilofone e teclado). Essa situação permite fazer alguns questionamentos: A representação dos seis instrumentos poderia ser o “eu” completo, enquanto a divisão seria partes do eu? Neste caso, os instrumentos de sons agudos representariam o lado frágil e a criança, enquanto os instrumentos de sons intermediários e graves representariam o seu lado “forte” como pessoa? Faz-se importante destacar que o teclado é um instrumento melódico e

⁷ Forma de tocar vários sons sequenciais e simultâneos usando geralmente a palma das mãos e dedos ou antebraço.

harmônico (reúne duas características) que exige certa habilidade para ser executado. Ao tocar esse instrumento, aparentemente desconhecido, ela estaria se mostrando como um ser “forte”?

Destaca-se ainda que a fala “sentir-se criança” é ressaltada pelo movimento de tocar em cluster durante a exploração do teclado. Embora não se tenha encontrado na literatura referências acerca da relação do cluster com a expressão sonora infantil, observa-se na prática ser comum que as crianças utilizem essa forma de tocar.

Após o compartilhar iniciou-se o encerramento da sessão. A pesquisadora apresentou cartões com o nome das 11 canções (Quadro 3). A canção escolhida foi “Sutilmente” mas, pela impossibilidade de ser ouvida naquele momento, foi substituída por “Por onde andei” (ANEXO C). Apesar das escolhas das canções familiares, Marina reforçou que gostaria de ouvir algo diferente naquele dia. Segue o trecho destacado por ela como significativo.

The image shows a musical score for the song "Por onde andei". It consists of three staves of music in a treble clef, 4/4 time signature. The lyrics are written below the notes. Chord markings (C, G, Dm, F) are placed above the staves. The lyrics are: "Des-cul-pe-es - tou um pou-co a-tra - sa - do Mas es - pe-ro que a-in-da dê tem - po De di-zer que an-dei er-ra - do e eu en-ten - do As tuas quei - xas tão jus-ti-fi-cá - veis E a fal-ta que eu fiz nes-sa se - ma - na".

Figura 5: Trecho destacado por Marina da canção “Por onde andei”.

É importante pontuar que as canções (“Sutilmente” e “Por onde andei”) têm predomínio do violão, ambas em modo maior utilizando a sequência harmônica, I, IV, V e II^m e I, IV, V e VI^m, para “Por onde andei” e “Sutilmente”, respectivamente. Juntos, esses elementos proporcionam a sensação auditiva em modo menor. A harmonia empregada nas duas canções, por ser comum em várias canções nacionais, inclusive as infantis, de certa forma gera segurança em função de sua previsibilidade e repouso (eixo tonal). Quanto ao aspecto rítmico, observa-se certa complexidade, o que pode refletir na habilidade exigida para execução, ou seja, “ser forte”.

- Sessão 2 - 05 de março de 2013

Teve-se como proposta inicial realizar uma improvisação instrumental referencial. Neste tipo de improvisação o cliente utiliza os instrumentos musicais para retratar sonoramente algo não musical. Ex.: sentimentos, ideia, imagem (BRUSCIA, 2000). O referencial escolhido por Marina foi o tema “apreensão”, escolha justificada pelo fato de ser este um sentimento presente nos últimos dois dias em razão da espera do resultado do vestibular.

Para realizar a improvisação Marina escolheu dois instrumentos, violão e xilofone. Teve duração de aproximadamente 20 minutos e se desenvolveu por meio de alternância dos instrumentos eleitos. Iniciou com o xilofone, seguido pelo violão, utilizou o tom de D (base harmônica D, G, Em e A) e finalizou novamente no xilofone com o trecho da canção infantil “Barata na Careca do vovô”. Fez alusão também a um trecho do tema de “The raiders march”, do filmes do Indiana Jones (Figuras 6 e 7) :



Figura 6: Trecho da canção “Barata na careca do vovô”



Figura 7: Parte do tema de “The raiders march”

No tocante ao ato de compartilhar, a pesquisadora questionou como a participante havia se sentido. Inicialmente Marina se mostrou mais racional, disse que havia tentado tocar sons que combinassem uns com os outros. Esse fato pode ser relacionado pelos trechos tocados de músicas já difundidas. Afirmou que conseguiu se expressar melhor no violão, porém este é um instrumento que lhe traz calma, o que contrapõe ao tema escolhido. Disse ter se sentido mais apreensiva ao tocar o xilofone. Nessa fala percebe-se uma contradição. Na sessão anterior, ao se referir ao xilofone, Marina declarou estar sentindo-se como uma criança, o que levou a reflexões sobre sua espontaneidade. Na sessão 2 ela se refere ao mesmo instrumento, porém com um sentimento oposto, a “apreensão”, neste caso relacionado ao processo racional e, conseqüentemente, a questões reflexivas que podem inibir a espontaneidade.

A pesquisadora fez referência ao trecho tocado da canção “Barata na careca do vovô” e perguntou se, em algum momento, pensou em outra música. Marina respondeu de forma afirmativa, referindo-se à “*música filme do Indiana Jones*”. Então a pesquisadora questionou em que contextos se ouve essa música. A participante disse ser em momentos nos quais está com a “*tensão ao máximo*”. Afirmou ainda que tocar essa melodia não foi intencional. O sentimento de tensão pode ser associado à apreensão, nesse sentido a participante demonstrou musicalmente o tema escolhido.

Com relação à troca de baquetas feita durante a improvisação realizada no xilofone, Marina afirma que o fez na tentativa de buscar sons mais “*amenos*”, “*mais agradáveis ao meu ouvido*”. A pesquisadora perguntou sobre a relação entre os sons agradáveis e o sentimento de apreensão. A participante relata que convive com contradições (calma e apreensão) em sua vida pessoal. Trouxe o exemplo da espera do resultado do vestibular e fez referência ao fato de um professor do cursinho ter lhe dito que a “*menininha*” acabou, como mulher poderia ser mais racional para resolver os próprios problemas sozinha. Deveria ser uma mulher e estar pronta para enfrentar suas dificuldades, no caso de uma possível reprovação.

A pesquisadora questionou como é ser “*menininha*” e ser “*mulher*”. Ela disse que a fala do professor lhe passou confiança, pois ele demonstrou que acreditava nela (começou a chorar). Reconhece que está na hora de começar a resolver seus problemas e parar de colocar a culpa em outras pessoas. Admite que transfere a culpa dela para outra coisa/pessoa, como em sua reprovação no vestibular em função do barulho feito por um carro de som próximo ao local de prova. Marina percebe a contradição em sua vida. Essa fala seria uma percepção pessoal ou já ouviu tal coisa de outra pessoa?

A pesquisadora ressaltou a importância de Marina tomar consciência dessas questões e mostrou que seus conflitos foram expressos através da música. Após perceber que a participante estava bastante mobilizada em razão dos conteúdos expressos, solicitou-lhe que, no fechamento da sessão, escolhesse uma canção que a confortasse para realizar a audição. Ela optou por “*Espera no Senhor*” (ANEXO D) e Figura 8.

Es-pe-ra no ___ Se-nhor ___ Mes-mo quan-do, a vi - da pe-dir de ti ___ mas do que po-des dar ___

Mes-mo que su-as ___ pro - mes - sas de-mo-rem a se cum - prir ___ E_a von-

ta - de de - le se - ja sa-cri - fí - cio ___ pa - ra ti. ___

Figura 8: Trecho destacado por Marina da canção “Espera no Senhor”.

Ao discorrer sobre o trecho Marina fala que confia muito em Deus e sabe que precisa fazer sua parte para alcançar seus objetivos. A pesquisadora ressaltou a passagem bíblica de Tiago 2:17, “a fé sem obras é morta”. Assim como a participante crê, também precisa se esforçar para conseguir a aprovação no vestibular. Nesse momento a sessão foi encerrada.

Após o término da sessão surgiram alguns questionamentos. Com base na letra da canção, foi solicitado mais do que Marina estava preparada para oferecer? As pessoas ao seu redor estariam criando expectativas sobre ela acima do que é capaz de corresponder? Marina estaria expressando que somente um ser sobrenatural poderia ajudá-la? A participante estaria transferindo suas responsabilidades para Deus?

Quanto aos aspectos musicais destaca-se a natureza repetitiva da música. Isto poderia representar um estado de comodismo (voltar sempre para o mesmo lugar)? Visto que são três frases semelhantes do ponto de vista melódico e harmônico.

- **Sessão 3 - 19 de março de 2013**

Nesta sessão foi proposta a técnica do espelho musical que surgiu com a hipótese de Marina ter tocado uma sequência de acordes e ritmo de alguma música conhecida. A pesquisadora tocou no violão a mesma harmonia e ritmo-base tocado por Marina durante a improvisação realizada na sessão anterior. Após a audição da sequência harmônica, Marina reconheceu que foram os mesmos acordes tocados por ela.

Em seguida foi realizada a audição da improvisação musical da participante feita no violão. Marina disse ter percebido através de sua improvisação toda apreensão vivida naquele momento. Ante essa informação, a pesquisadora questionou qual era o sentimento relatado

referente ao violão na semana anterior e Marina lembrou ter dito que este instrumento a deixava calma. Novamente afirmou “viver a contradição”. Relatou que é uma pessoa calma, porém, quando “explode”, fica nervosa e fala tudo que lhe vem à mente.

Outro aspecto relevante pontuado por Marina foi o “caos sonoro” percebido por ela ao fazer a audição de sua improvisação. Reconheceu que fez várias mudanças de ritmo e andamento. Justifica essa ação por ser uma pessoa persistente que, na tentativa de tocar o violão segundo padrões de estética musical, espera “sempre acertar”, sendo esta uma cobrança interna, porém isto não ocorre por que quer chamar a atenção das pessoas, mas em casa e na família ela é sempre o “ponto de referência”. Os pais a comparam com a irmã, os tios a comparam com os primos, sempre argumentam que devem seguir o exemplo dela e, com isso, ela se sente muito pressionada.

Ser o exemplo gera expectativa, pois, no momento em que ela “errar”, frustrará as expectativas pessoais ou de outros. Sendo assim, essa cobrança de fazer sempre o “certo” seria uma exigência pessoal ou externa?

A pesquisadora observou que, com frequência, Marina traz em sua fala o que outras pessoas pensam e/ou dizem dela. Mesmo quando perguntado quem é ela, sua resposta recai sobre a fala de outros. Na tentativa de clarificar⁸ a expressão de Marina, a pesquisadora pediu que ela respondesse musicalmente a questão: Quem é você?

Marina escolheu o violão para realizar a atividade. Antes de iniciar disse que, naquele momento, seria importante saber tocar melhor o instrumento. Em sua improvisação utiliza os acordes de C, D, E, Em, G, A e Am aleatoriamente. Sua improvisação teve elementos bem semelhantes aos da sessão anterior, em que fez mudanças de dedilhado, de ritmo e andamento. Após a improvisação a pesquisadora questionou quem era Marina e, nesse momento, a resposta obtida foi “Nem eu mesma sei quem sou”.

Como visto, os papéis surgem no interior da matriz de identidade, constituem a base psicológica para todos os seus desempenhos (RAMALHO, 2010). Diante da resposta de Marina pode-se compreender que, assim como há uma dificuldade no reconhecimento da identidade, isso interfere no desempenho de papéis.

A improvisação de Marina não possibilita encontrar um eixo tonal, pois modulou várias vezes entre os tons de C, D e G. Quanto ao aspecto rítmico, também ocorreram várias mudanças que não permitiram um ritmo predominante. Ao integrar esses dados com a fala de Marina, percebe-se que sua improvisação retratou o sentimento de não saber quem é, vez que

⁸ Esclarecer determinada situação trazida pelo paciente (BARCELLOS, 1992).

não foram apresentadas características musicais que permitissem definir tom e ritmo predominante na improvisação.

Após esse momento a pesquisadora traz uma fala de conforto à participante que se demonstrou fragilizada. Reforçou que estar em terapia é um momento de autoconhecimento e descobertas do eu, e algumas dessas descobertas vão exigir mudanças de atitude e ela tem se mostrado disposta a isto, sendo este o primeiro passo.

Na sequência desse compartilhar, foi dado início ao fechamento da sessão em que a participante escolheu fazer a audição de “Sutilmente” (ANEXO E) (Figura 9) como se vê na página seguinte.

Após a audição Marina relatou que essa canção foi escolhida por retratar quem ela é em sua essência. Existem outras “coisas” que a definem, porém a canção “traz o centro”. Nesse momento percebe-se um posicionamento diferente do apresentado anteriormente, ou seja, tomar consciência de si, o que faz parte do processo musicoterapêutico.

Marina falou que é uma pessoa carente, precisa de que os outros deem atenção a ela. A canção retrata essa situação.

G G4 GG9 G G G4 GG9 G D D9
E quan-do es-ti-ver tris - te Sim-ples-men - te me a - bra-ce

D D9 G G4 GG9 G G G4 GG9 G D D9
Quan-do eu es-ti-ver lou - co, su-bi-ta-men - te se a - fas-te

D D9 G G4 GG9 G G G4 GG9 G D D9
Quan-do eu es-ti-ver fo-go su a-ve-men - te se en-cai - xe

Bm G G/F# Em7
Su - pli - co que não me ma - te, não, den - tro de ti

Figura 9: Trecho destacado por Marina da canção “Sutilmente”.

Ao fazer a análise musical da canção observa-se que ela tem a extensão de uma oitava, porém permanece mais tempo na nota si, a terça da escala de sol (tom da canção). Do ponto de vista musical nota-se pouca exposição, evita o uso de intervalos extensos e, com isso, a possibilidade de erros, avaliações, crítica, entre outros.

Do ponto de vista harmônico observa-se a predominância do acorde de G. Nos três primeiros compassos, a nota mais repetida é o si, intervalo de terça maior que compõe o acorde de sol, fundamental do tom que, em música, expressa ideia de repouso. Essas características assemelham-se àquelas da música “espera no senhor” que, de forma circular, retoma o princípio. Quanto à letra da canção, trata-se de uma instabilidade emocional, apresenta vários comportamentos distintos e a súplica constante para ser compreendido.

A dinâmica de Marina durante a sessão, sendo prolixa em suas falas, não permitiu que as três primeiras sessões terminassem dentro do prazo pré-estabelecido. Ocorreu também de algumas sessões serem desmarcadas, então, ao final deste encontro, foi reforçado o contrato terapêutico.

- **Sessão 4 - 26 de março de 2013**

A proposta para esta sessão foi a “Autoapresentação por meio de instrumentos musicais”⁹, ou seja, a cliente realiza uma autoapresentação através dos instrumentos musicais e retrata coisas, figuras e papéis que fazem parte de sua vida. Após selecionar todos os instrumentos e o que cada um representa, a cliente deveria tomar o papel de cada um.

Para Fregtman (1989), a utilização de instrumentos musicais na musicoterapia apresenta um riquíssimo espectro no qual cada instrumento, assim como a forma que é executado, tem um significado diferente. Acredita-se que a representação dos instrumentos musicais possa auxiliar na compreensão dos conteúdos expressos na autoapresentação.

Foi delimitado o contexto dramático que Marina poderia utilizar para fazer a autoapresentação através dos instrumentos musicais. Porém como esta prática se refere à musicoterapia, este espaço será intitulado “contexto dramático musical”. Segue o nome de cada instrumento selecionado e sua representação.

❖ Xilofone: Marina

⁹ Técnica desenvolvida para esta pesquisa, adaptada para a Musicoterapia a partir da técnica da autoapresentação de Moreno.

- ❖ Violão: família de forma geral (pais, tios, primos, avós...)
- ❖ Tambor: amigos
- ❖ Ganzá (metal): namorado
- ❖ Tamborin: Professor do curso pré-vestibular
- ❖ Meia-lua: estudo e curso pré-vestibular
- ❖ Triângulo: Lazer (cinema, teatro...)
- ❖ Atabaque: igreja
- ❖ Teclado: vestibular
- ❖ Flauta: *“quando eu vou dirigir”*
- ❖ Reco-reco: *“todos os meus sonhos, o que eu tenho vontade de realizar ainda”*.

Depois da seleção dos instrumentos, a pesquisadora pediu para Marina observar e decidir se gostaria de fazer alguma alteração, ficando da seguinte forma (Figura 5):

- ❖ Violão: *“representa minha família inteira”*
- ❖ Ganzá (alumínio): mãe, pai e irmã
- ❖ Caxixi: impaciência.

Em seguida foi proposta a tomada de papéis. O primeiro papel assumido por Marina foi o de si mesma, representado pelo xilofone. Ao tomar seu papel, a pesquisadora pediu que observasse tudo o que ali estava e explicasse como era o mundo dela. Marina respondeu com a seguinte fala: *“Meu mundo... meu mundo é contraditório. Ao mesmo tempo que é muito calmo é muito agitado; ao mesmo tempo que não tem nada pra fazer, tem tudo pra fazer; amo mesmo tempo que sou muito amada parece que eu não sou; ao tempo que eu tenho tudo perto de mim, parece que eu tô sozinha”*



Figura 10: Contexto Dramático Musical da Autoapresentação através dos instrumentos musicais de Marina.

A seguir, a pesquisadora indagou como é viver toda essa contradição, e Marina afirmou ser normal e que isto não a incomoda.

Em seguida, escolheu o estudo/estudante como papel que desempenha na vida. Marina se vê como pessoa dedicada e, às vezes, relapsa, lutadora, que está em busca de conhecimento. Nesse momento fica evidente a contradição na fala da participante.

Observando a organização dos instrumentos musicais, Marina disse que o eixo principal da autoapresentação é o namorado (ganzá), porém ela destaca que ele também é o “centro” de sua vida, pois tem grande importância para ela. Ele está representado próximo ao estudo. Cabe destacar que Marina conheceu seu namorado no cursinho pré-vestibular, ou seja, no momento de estudo. Durante o período em que ocorreram os atendimentos, o namorado já havia sido aprovado no vestibular de medicina, ou seja, não estudava com ela.

Na sequência foi realizada a Audição Musical da canção “The scientist” (ANEXO F). Marina disse que estava apreensiva e ansiosa, pois o namorado viria para Goiânia no final de semana seguinte e essa canção a fazia lembrar-se dele. Ressalta-se que apreensão foi o tema escolhido para a improvisação feita anteriormente.

Por essa ser uma canção em língua inglesa, foi disponibilizada a tradução. Antes de entregá-la, a pesquisadora perguntou se ela conhecia o conteúdo em português. Ela afirma que sim, mas, ao pedir para relatar a narrativa da canção, disse que não se lembrava da ordem, “*fala do amor, mas eu não sei explicar*”. A pesquisadora lhe entregou a tradução e pediu que Marina lesse e explicasse com suas palavras.

“É, eu ia falar certo. O que eu entendo dessa música assim, o que eu penso, foi o que realmente eu falei antes, que ninguém disse que seria fácil. Eu lembrei dele justamente por causa dessa parte aqui” (abaixo consta o trecho destacado). *“Todo mundo, quando a gente começou a namorar, a gente achou que todo mundo seria muito contra. Justamente porque ele tá lá e eu tô aqui, ele já faz medicina e todo mundo já fala: ele faz medicina, esse namoro não vai dar certo não, tá lá, mora sozinho, com certeza não vai dar certo. Ai quando a gente resolveu de verdade que a gente ia namorar, ele contou primeiro pra mãe dele porque o nosso medo maior era dos pais dele porque os meus pais já conheciam ele, porque sempre*

que ele vem pra Goiânia ele fica lá em casa”.

The image shows a musical score for the song "The Scientist" by Marina. It consists of two staves of music. The first staff is the melody, starting with a treble clef and a key signature of one flat (F major). The lyrics under the first staff are "You don't know how love - ly you are". Above the melody, the chords F, F9, and Dm are indicated. The second staff is the bass line, also in treble clef. The lyrics under the second staff are "No - bo - dy say it was ea - sy". Above the bass line, the chords Bb, Bb, and F are indicated.

Figura 11: Trecho destacado por Marina da canção “The Scientist”.

Após a fala que motivou a escolha da canção a sessão foi encerrada.

- **Sessão 5 - 02 de abril de 2013**

Deu-se continuidade à atividade realizada na sessão anterior. O primeiro papel escolhido pela participante foi o de amigos. Ao assumir este papel afirmou que valoriza o que seus amigos pensam, falam e os conselhos dados por eles. Seguiu sua fala, porém saiu do papel dos amigos e começou a falar de si mesma (usando a primeira pessoa do singular). Disse que se considera responsável por ajudar nas dificuldades, sente-se culpada quando não pode fazê-lo; admite que passa segurança aos amigos sentindo-se importante em ajudá-los.

Marina relatou uma situação em que a mãe de uma amiga sofreu um Acidente Vascular Cerebral (AVC) e ela se sentiu culpada por não ter podido fazer nada para interferir no quadro de saúde da mãe da amiga. Relacionou isso a sua decisão de cursar medicina; por não ser médica não pôde fazer nada.

O próximo papel tomado foi o de seu professor. Marina falou que a relação entre eles é de “pai e filha” e chorou. Relata que a proximidade com o professor se deu pelo fato de ela ser uma boa aluna e ter boas notas. Ao final do 3º ano, perto da realização do primeiro vestibular, o professor deu apoio à turma em que ela estudava. Esse fato proporcionou maior confiança no professor. Com a entrada de Marina no cursinho, ele continuou apoiando-a. Auxiliava nos momentos de tristeza, frustração e outros decorrentes da dificuldade em ser aprovada no vestibular de medicina. Retoma a fala do professor dita anteriormente com relação à necessidade de que ela assumisse o papel de “mulher” e deixasse de ser a “menininha”. Como o professor dá muito apoio e tem expectativas com relação à aprovação dela, fica com um sentimento de “cobrança interna”. Diz: *“Quero passar para mostrar que*

consigo dar alegria". Nesse momento faz referência à família que considera Medicina e Direito como *"cursos bons"*. Ela sente uma grande cobrança para ser aprovada no vestibular (choro).

A fala de Marina leva a questionar se sua vontade em ser aprovada em Medicina decorre de uma motivação pessoal ou do desejo de outras pessoas. Ela deixou claro que a família tem um conceito pré-estabelecido acerca do status profissional de um médico.

A seguir a pesquisadora pediu que Marina saísse do contexto dramático musical e iniciou o processamento do conteúdo expresso através da tomada de papel do professor.

A pesquisadora retomou a temática "mulher" X "menininha" e solicitou que Marina explicasse como é ser "mulher" e como é ser uma "menininha". Ela afirmou que se vê como uma criança, mas não no sentido de não conseguir assumir responsabilidades e sim na forma de viver, uma forma inocente. Diz não ser criança no momento de *"encarar a cobrança da sociedade"*, porém a cobrança pessoal faz com que ela se sinta "mal".

Logo após a pesquisadora questionou se Marina sentia necessidade de se tornar adulta no que se refere a suas emoções. Ela afirmou que sim, gostaria de ser menos contraditória, mas não no tocante à forma de ser feliz, pois a *"criança tenta ser feliz em tudo"*.

Para audição, Marina selecionou "A thousand years" (ANEXO G). A letra da canção traz a ideia de amor "platônico". Quando compartilhou a razão da escolha de sua música, fez referência ao desejo de ter uma família e as dificuldades enfrentadas em seu namoro em razão da distância física entre ela e o namorado. A participante disse não saber se irá casar com ele: *"não acredito em conto de fadas"*.

As falas de Marina e os aspectos musicais demonstrados nas sessões anteriores evidenciam que, ao "agir" como uma criança em alguns momentos, pressupõe não ter alcançado completo desenvolvimento da matriz de identidade. Isto pode indicar que não esteja preparada para agir como uma "mulher" e, portanto, não consegue responder as exigências e expectativas nesse papel. Novamente surgiu a dificuldade de percepção de si e sente "não poder fazer nada pela amiga além de escutá-la". A fala de Marina traz a conotação de que essa ajuda seria nada ou pouco quando, na verdade, o escutar e dar apoio era tudo o que ela poderia fazer naquele momento.

Marina parece criar expectativas acima de suas possibilidades, o que justificaria seus "fracassos". Se na condição de criança as dificuldades são justificáveis, assim, ao se colocar como tal a participante assume essa condição para si, ou seja, uma forma de justificar seus "fracassos".

Por meio dessa sessão foi possível confirmar que o papel mais comprometido de Marina é o de estudante. Como parece ter dificuldade em compreender seu próprio papel também não conseguiu tomar adequadamente outros papéis.

- **Sessão 6 - 09 de abril de 2013**

A proposta para esta sessão foi a utilização da experiência musical receptiva da música “A thousand years”, escolhida pela participante na sessão anterior. Após a audição, a pesquisadora questionou acerca do significado dessa canção para Marina. Ela relatou que, apesar de ser uma letra romântica, não associa ao amor entre um casal como demonstrado na canção, pois ela se lembra da irmã que lhe mostrou a canção. Em seguida pesquisadora leu a letra da canção e pediu que destacasse os aspectos significativos. Ela o fez realçando os seguintes trechos:

- ❖ How can I love when I’m afraid to fall / Como posso amar quando estou com medo de cair: Marina relata ter dificuldade na expressão de seus sentimentos. Tentou evitar apaixonar-se e não queria assumir um relacionamento sério com o namorado. Ela relatou a seguinte situação de infância: entre 4 e 5 anos de idade, gostava muito de um garoto da escola, porém este a chamava de “baleinha” pois ela era gordinha. Seu sentimento por aquele garoto não foi correspondido. Após ter relatado a idade que tinha quando ocorreu essa situação, a pesquisadora percebeu ser a mesma idade que disse ter durante os momentos em que remete ao ser criança. A pesquisadora questionou se ambas seriam a mesma criança, Marina respondeu positivamente. A participante afirma que o momento de dirigir é aquele em que mais se sente como criança. Ela tinha o sonho de dirigir, portanto essa ação representa a realização de um sonho. Sua fala *“pelo menos uma coisa eu consegui de primeira”* reflete um sentimento de frustração.
- ❖ I Will be brave, I Will not let anything take away, what’s standing in front of me. Every breath. / Eu serei corajoso, não deixarei nada tirar o que está na minha frente, cada suspiro: Para Marina esse é o momento de enfrentamento das dificuldades. Exemplificou com situações em que quer sair de casa, porém o pai não deixa; ela relata insistir em saber a razão da negativa dada pelo pai, ao que ele diz: “faz o que você quiser”. Então, nesse momento ela desiste. Na situação relatada, a participante

deixa de realizar a ação pretendida quando passa a ter que assumir a responsabilidade de seu ato. Novamente se confirma a dificuldade em assumir suas próprias decisões.

- ❖ I'll loved to a thousand more years / Eu te amarei por mais mil anos: Marina afirmou que imagina alguém falando essa frase para ela, mas não pode dizer o mesmo ao namorado em razão da dificuldade de expressar seus sentimentos.
- ❖ One step closer: Um passo mais perto: Com relação a essa frase Marina faz referência à aprovação no vestibular, pois quer acreditar que esse momento esteja cada vez mais perto. Já pensou em fazer outros cursos, porém não conseguiu encontrar outra profissão em que ela se imagine atuando.

Ao observar a estrutura musical da canção “A thousand years” percebe-se que Marina está em modo maior, o que remete a um humor alegre, o andamento “largo” tende a provocar um humor calmo e triste (BARKER & WIGRAN; 2004). Essa canção apresenta características contrastantes. Esses dados reafirmam os conflitos relatados na sessão anterior. Segue a partitura na página seguinte (figura 12):

G m7 F/A B^b5 E^b9 E^b9

How can I love when a I'm a - fraid to fall

B^b/D G m7 F/A B^b5 E^b9

I will be brave I will not let a - ny - thing take a -

E^b9 B^b/D B^b/D G m7

way what's stand - ing in front of me E - ve - ry breath

E^b9 F4 F

I'll lo - ved to a thou - sand more

C m7 G m F 9/A C m7 G m F 9/A

One step clo - ser One step clo - ser.

Figura 12: Trecho destacado por Marina da canção “A Thousand years”.

Nesta sessão o encerramento ocorreu de forma diferente das sessões anteriores. Utilizando os instrumentos presentes no contexto dramático musical, a pesquisadora pediu que Marina, no papel de cada um dos itens e pessoas presentes em sua autoapresentação com instrumentos musicais, expressasse uma mensagem musical. Marina o fez e explicou cada som produzido.

- ❖ Amigos (tambor): disse não saber fazer o ritmo, segundo ela um “*som de torcida*”.
- ❖ Igreja (atabaque): som de torcida, porém em menor intensidade comparado aos amigos.
- ❖ Vestibular (teclado): realizou clusters. O “vestibular” afirma que Marina é complicada. Marina não sabe se essa fala é o que o vestibular diz para ela ou o que ela diz para o vestibular.
- ❖ Lazer (triângulo): toca fazendo som semelhante ao de um sino. Explica este som dizendo que o lazer a chama.
- ❖ Professor (tamborin): novamente o som de torcida, porém com maior força que os demais, fala que essa torcida não é somente porque o professor gosta dela, mas também porque seria uma realização pessoal para o professor.
- ❖ Namorado (ganzá): som com intenção de chamar Marina, “*dizendo vem*”.
- ❖ Impaciência (caxixi): silêncio, para que Marina a controle.
- ❖ Sonhos (reco-reco): “som frenético”, para que a participante não os esqueça.
- ❖ Família (violão): dedilhado. Ao fazer o dedilhado Marina diz que se lembrou de uma música, mas não vai dizer porque ela considera sem importância. A pesquisadora pede que ela fale e justifica que a música tem grande importância no contexto musicoterapêutico. Marina cantou um trecho da canção “Homem de Nazaré” que diz “*vem irmão, vamos seguir com fé*. Para a participante esse trecho representa uma torcida, não somente para a aprovação no vestibular, mas para a vida toda.
- ❖ Estudo (meia-lua): som suave, para Marina esse som estaria dando tchau. Ela pontua que o som traz essa fala, porém quer que o estudo esteja sempre presente em sua vida.
- ❖ Pai, mãe e irmã (ganzá): som suave, para Marina esse som diz “*pode confiar sempre*”.

Ao final, a pesquisadora perguntou se Marina gostaria de fazer alguma modificação em sua autoapresentação através dos instrumentos musicais. Ela modificou o seu lugar

colocando o xilofone à frente dos demais instrumentos. Todos estariam empurrando-a como se estivessem dando força para que ela continuasse. Em seguida a sessão foi finalizada.

Marina se mostra uma pessoa que busca sempre uma posição de destaque. Quer ajudar o próximo, mesmo com ações que não lhe caibam; chama a atenção da família, pede a atenção do namorado, etc. Esse comportamento sugere insegurança e isso parece refletir em sua aprovação no vestibular.

Quanto ao cluster feito no teclado representando o “estudo”, poder-se-ia pensar numa relação com seu professor vez que sons graves representam a tessitura vocal masculina. O uso de sons graves poderia estar relacionado ao professor, visto que ele é uma pessoa importante e representa segurança para Marina, em relação à aprovação no vestibular.

Ao dizer mensagem transmitida pelos sonhos foi produzido um som forte e “agressivo”. Que sonho seria esse para produzir tal efeito? Seria na verdade um sonho ou pesadelo? Visto que Marina tem dado indícios de que o desejo de ser aprovada no vestibular de Medicina possa ocorrer por uma vontade de satisfazer expectativas do outro, essa aprovação no vestibular pode ser na verdade um “pesadelo”?

- **Sessão 7 - 23 de abril de 2013**

Como proposta para esta sessão, a pesquisadora pediu que a participante voltasse no tempo e tentasse se recordar do momento em que fez a escolha de cursar medicina. Marina afirma que pensou fazer vários outros cursos antes de tomar sua decisão.

1. Medicina veterinária: pensou em cursar, porém descobriu que queria fazer este curso para ser diferente das demais pessoas da família e porque o vestibular para medicina é difícil.
2. Direito: Marina declarou ser uma pessoa que gosta de “*ter o poder*”, e a profissão de juiz poderia ser uma carreira que lhe proporcionasse esse poder. A participante afirmou não ser uma pessoa persistente e por isso desistiu de cursar Direito, pois a profissão de juiz exige uma postura firme e segura.
3. Odontologia: Teve uma época em que Marina pensou cursar odontologia, porém os amigos falavam com frequência que ela iria fazer medicina, porém ela negava, após algum tempo começou a pensar que os amigos poderiam estar certos.
4. Fisioterapia: pensou em fazer, mas logo desistiu, motivada por uma conversa com o pai. Nessa conversa seu pai disse-lhe que deveria fazer um curso no qual ela fosse atuar, para não ser como ele que se formou, é doutor em administração, porém

atualmente não exerce sua profissão. Marina relatou que a vontade do pai e da mãe sempre foi cursar medicina. A mãe é enfermeira, portanto suas atividades de trabalho são subordinadas a ordens médicas. Segundo Marina, a mãe dela tem vontade fazer medicina por uma questão de “*auto-afirmação*”.

Após ter tomado sua decisão uma das primas que é cirurgiã plástica a levou para passar um dia no hospital e conhecer a rotina diária. Marina disse ter visto sua prima realizar cirurgia, atender no consultório e outros procedimentos que reforçaram o desejo de fazer medicina.

Outra experiência reafirmou sua decisão. Um rapaz da igreja, muito respeitado em seu contexto religioso, falou que ela deveria procurar sua profissão na bíblia e assim o fez. Leu em um dos versículos “medicina e suas medicinais” e ela compreendeu essa passagem como uma confirmação de Deus. Marina relatou ter feito um teste vocacional que comprovou sua decisão.

A canção escolhida para encerrar a sessão foi “Tudo posso” (ANEXO H). Na discussão sobre a canção Marina não destacou nenhum trecho como mais significativo. Para ela toda a canção tem importante significado em seu atual contexto de vida. Esta é uma canção religiosa, portanto com características que remetem a Deus e seu poder para ajudar o ser humano. O nome da canção “tudo posso” também dá uma ideia de que será possível alcançar aquilo que se pretende, no caso de Marina, a aprovação no vestibular.

A harmonia é composta predominantemente pelo I, IV, e V grau da escala que pode favorecer a segurança já que é uma harmonia frequente e, portanto, conhecida. Essa canção também apresenta o caráter de circularidade.

Após um breve diálogo sobre a canção encerrou-se a sessão.

- **Sessão 8 - 06 de maio de 2013**

Após o aquecimento iniciou-se uma atividade na qual o objetivo era perceber a representação dos pais de Marina com relação ao curso de medicina. Escolheu-se o instrumento e quem ele representaria, depois a pesquisadora solicitou que Marina expressasse sonoramente a opinião de cada um dos pais em relação ao curso de Medicina.

- ❖ Xilofone – pai: realizou sons ascendentes e descendentes tocando a mesma nota simultaneamente com as mãos esquerda e direita. Após ter realizado a improvisação Marina a esclarece dizendo que a opinião do pai é que “*Ninguém nasce sendo médico. Esta profissão é um longo aprendizado*”.

- ❖ Violão – mãe: faz um dedilhado usando os acordes de A, D, E, G e Em. Marina afirma que sua mãe sempre diz que a medicina é um “*sacerdício*”, sendo necessário abandonar a vida pessoal para “*salvar vidas*”. Ser médico é um “*martírio*”, é sacrificante, mas bonito. Marina revela que optou por tocar o dedilhado por achar mais difícil, o que caracteriza o pensamento da mãe: “*Para ser um bom médico precisa de dedicação e para fazer um bom dedilhado também*”.
- ❖ Reco-reco e meia-lua – sociedade: Tocou os dois instrumentos juntos com intensidade forte. Explicou o som produzido e afirmou que a meia-lua tem um som que a incomoda; lembrou de um estádio de futebol e confundiu o instrumento com o pandeiro. O reco-reco representa as falas de ser uma profissão difícil: “*Os dois lados são chatos*”
- ❖ Pau-de-chuva - Marina: Ela produziu um som breve com o instrumento escolhido. Justificou sua escolha afirmando que não é um instrumento muito expressivo e, em seguida, repetiu a opinião do pai e da mãe como se fosse sua. A participante disse que quer ser reconhecida pela qualidade de seu trabalho, quer ser uma médica que “*salva vidas*”. Considera uma profissão instável, pois, ao mesmo tempo em que se pode salvar uma vida, pode não ser possível fazer mais nada. Acrescentou ainda que o “*estrelismo*” da profissão a incomoda.

A escolha dos instrumentos chamou a atenção da pesquisadora pelo fato de Marina colocar o xilofone como o pai, um instrumento que, até então a representava, enquanto escolheu para si um instrumento com poucas possibilidades sonoras.

Marina relatou que sua bisavó paterna não queria que ela fizesse o curso de medicina. A bisavó faleceu um dia antes de ela realizar sua primeira prova de vestibular. Esse fato trouxe dúvidas com relação à escolha de seu curso. As dúvidas aumentaram, pois ela não se sentia em condições de realizar a prova por estar abalada emocionalmente, por ter presenciado a morte da bisavó. Decidiu fazer a prova e, desde então, não surgiram novas dúvidas. Ainda assim, relatou sentir-se angustiada (choro) devido ao medo de não passar e insegura por não conseguir pensar em outra profissão.

Para finalizar a sessão, Marina escolheu ouvir a canção “Sol da meia noite” (ANEXO I) e destacou o seguinte trecho:

The image shows a musical score for a song. It features a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is common time (C). The melody consists of eighth and quarter notes. Above the staff, the chords D9, Bm, and G are indicated. Below the staff, the lyrics are written: "É es - tra - nho e di - fi - cil de di - zer que es - tá tu - do bem".

Figura 13: Trecho da canção “Sol da meia noite” destacado por Marina.

A frase “É estranho e difícil dizer que está tudo bem” foi mencionada porque, para Marina, isso acontece todos os dias, as pessoas perguntam como você está e, rapidamente, diz que está bem, mesmo que esta não seja a realidade. A pesquisadora pontuou que Marina poderia utilizar o espaço terapêutico para se expressar.

- **Sessão 9 - 09 de maio de 2013**

Após o aquecimento a pesquisadora propôs fazer a Audição Musical da canção “O Sol da meia noite”, pois, na sessão anterior, foi destacado um aspecto significativo ao final da sessão e não houve tempo para explorar este conteúdo.

Ao iniciar o processo da experiência decorrente da audição desta canção, Marina destacou o refrão:

The musical score for the chorus of "Sol da meia noite" is presented in three staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "E Deus que te faz entender toda a poeira si a que torna mais valiosa a vida prova que ainda dá pra ser feliz. Apenas atenda quem chama." The score includes various chords (D, G9, Em, A, D9) and musical notations such as triplets and slurs.

Figura 14: Segundo trecho selecionado por Marina da canção “Sol da meia noite”.

Marina justificou a importância desse trecho reafirmando que “*Só Deus me conforta na busca do sonho de tudo*”. A pesquisadora interveio pedindo que falasse sobre o que era o “tudo”. Marina fez referência à autoapresentação por meio dos instrumentos musicais. Disse que o vestibular estava no centro de tudo e, ao seu redor, todo o seu mundo. Marina deu destaque à busca de boa relação com os membros de sua família, em especial com sua irmã, visto que ocorrem brigas frequentes.

A pesquisadora pediu que Marina representasse musicalmente como são esses momentos. Para representar a si mesma escolheu o xilofone e para a irmã o ganzá. Toda a improvisação seguiu em forma de pergunta e resposta. Iniciou a “pergunta” com o xilofone. Vale destacar que o xilofone é um instrumento maior em tamanho e potência sonora que o ganzá.

Marina iniciou a produção sonora no xilofone com sons graves, o ganzá respondeu em intensidade média, a improvisação seguiu em forma de pergunta e resposta, porém aumentando a intensidade sonora a cada momento; encerrou-se com o xilofone tocado na mesma intensidade em que iniciou a improvisação.

Na sequência a pesquisadora pediu que Marina explicasse a sonoridade produzida. *“Na minha percepção começa baixo, caminha para o médio, que é mais bravo, e depois minha irmã acalma e faz o que eu mandei”.*

A fala da participante retrata sua improvisação, porém não foi abordado que o último som produzido foi o de Marina, provavelmente uma última ordem, pois na fala disse que a irmã se acalma e a obedece.

Para o fechamento Marina escolheu a canção “A sua” (ANEXO J) e destacou o seguinte trecho:

D9 D7M(9) D7(9) D7/F# G7M

A - on - de for não que-ro dor ___ Eu to - mo con - ta de ___ vo-cê ___

D9 D7M(9) C7(9) C7/E F7M G C

Eu só que-ro que vo-cê si - ga ___ Pa ra on de qui zer ___ Que eu não vou fi-car mui-to_a - trás ___

Figura 15: Trecho destacado por Marina da canção “A sua”.

Marina escolheu essa canção que já havia mostrado à irmã. Esta passou a gostar dela também. Selecionou esses trechos porque, em seu entendimento, refletem a sua intenção em relação a irmã.

Marina realiza algumas ações (decidir quem são os amigos da irmã, mandar ela fazer tarefa, entre outras), o que dificulta que sua irmã tenha autonomia e também não permite que ela responda pelas consequências de suas ações, visto que Marina está sempre indicando as ações a serem feitas. Quando a irmã não faz as tarefas, seria necessário que Marina deixasse

seus pais resolverem o assunto. Essas ações não permitem que sua irmã desenvolva autonomia, bem como inverte o papel de irmã para o papel de mãe e pai. Essas questões foram abordadas em sessão e Marina pôde perceber qual tem sido sua dinâmica.

Após esse momento a sessão foi encerrada.

- **10ª sessão - 14 de maio de 2013**

Nesta sessão deu-se início à utilização da experiência de composição musical com a variação “colagens musicais”. Para isso a pesquisadora disponibilizou recortes de todos os trechos das canções destacados por Marina nas sessões anteriores. A pesquisadora lhe pediu que organizasse os trechos de forma a construir a letra de uma canção. Ao tomar conhecimento da atividade proposta, Marina afirmou que iria organizá-la em uma sequência que demonstraria seu crescimento pessoal.

Para melhor organização os trechos, eles serão enumerados conforme mudam as canções e, na lateral, as palavras chaves destacadas pela participante. Estas refletem o significado de cada trecho.

- | | |
|--|-------------------------------|
| <p>1. Ninguém disse que seria fácil,
 Você não sabe o quão amável você é
 <i>(The Scientist- Coldplay)</i></p> | <p>} “<i>uma decisão</i>”</p> |
| <p>2. E quando eu estiver triste,
 simplesmente me abrace,
 quando eu estiver louco,
 subitamente se afaste,
 quando eu estiver fogo
 Suavemente se encaixe.</p> | <p>} “<i>desistência</i>”</p> |
| <p>Suplico que não me mate, não
 Dentro de ti, dentro de ti
 <i>(Sutilmente – Skank)</i></p> | |

3. É estranho e difícil de dizer que está tudo bem
 É Deus que te faz entender toda poesia
 Que torna mais valiosa a vida
 E prova que ainda dá pra ser feliz
 Apenas atenda quem chama
 (*O sol da meia noite – Rosa de Saron*)
- “*encorajamento*”
4. Desculpe Estou um pouco atrasado
 Mas espero que ainda dê tempo
 De dizer que andei
 Errado e eu entendo
 As suas queixas tão justificáveis
 E a falta que eu fiz nessa semana
 (*Por onde andei – Nando Reis*)
- “*desisti de novo*”
5. Espera no senhor
 Mesmo quando a vida pedir de ti mais do que podes dar
 Mesmo que suas promessas demorem a se cumprir
 E a vontade dele seja sacrifício para ti
- “*algo encorajou*”
 (*Espera no Senhor – Eliana Ribeiro*)
6. Aonde for não quero dor
 Eu tomo conta de você
 Eu só quero que você siga
 Para onde quiser
 Que eu não vou ficar muito atrás
 (*A sua – Marisa Monte*)
- “*família encorajou*”

7. Como posso amar quando eu estou com medo de cair

Eu serei corajoso
 Eu não deixarei nada tirar
 O que está na minha frente
 (A Thousand years – Cristina Perri)

“*impotência*”

8. Posso, tudo posso naquele que me fortalece

Nada e ninguém no mundo vai me fazer desistir
 Quero, tudo quero, sem medo entregar meus projetos
 Deixar-me guiar nos caminhos que Deus desejou para mim e ali estar

Vou perseguir tudo aquilo que Deus já escolheu pra mim
 Vou persistir, e mesmo nas marcas daquela dor
 do que ficou, vou me lembrar
 E realizar o sonho mais lindo que Deus sonhou
 Em meu lugar estar na espera de um novo que vai chegar
 Vou persistir, continuar a esperar e crer
 E mesmo quando a visão se turva e o coração só chora
 Mas na alma, há certeza da vitória

Eu vou sofrendo, mas seguindo enquanto tantos não entendem
 Vou cantando minha história, profetizando
 Que eu posso, tudo posso... Em Jesus
 (Tudo Posso – Pd. Fábio de Melo)

“*certeza
 de que
 tudo é
 possível*”

Ao finalizar essa atividade foi proposta a construção da melodia. Marina achou difícil, assim decidiu que iriar manter a melodia original de cada canção. Visto que a participante já conhece as várias canções utilizadas na colagem musical, torna-se difícil propor uma nova melodia, pois suas “conservas sonoro-musicais” dificultam o processo criativo que permitiria desenvolver uma nova melodia para a canção composta.

Deu-se início ao processamento no qual Marina relatou que, quando as “coisas estão boas”, tem a sensação de que vai acontecer algo ruim. Citou como exemplo o namoro. Ela disse que cria entraves e pensamentos do tipo “*Eu não consigo...*”; “*não vou chegar a ser feliz pra sempre*”.

Com relação ao namorado, sente medo sem ter razão aparente para isso. A fala “não vou chegar a ser feliz pra sempre” remete a contos de fada que finalizam com a frase “e viveram felizes para sempre”. Esse pensamento depende do que se entende por feliz para sempre; se isso significar não ter problemas ou dificuldades poderia ser considerado como realmente difícil de acontecer, mas nem sempre felicidade depende apenas de passar por determinadas situações e sim da forma como se lida com cada uma delas.

Ainda sobre o namoro Marina disse “*Eu sempre tenho que estar por cima no relacionamento*”, referindo-se a sentir mais amada do que amando; sente necessidade de ouvir que o outro a ama. Ainda assim expressa seus sentimentos, mas, no caso de dizer que ama o outro, o faz somente após ter ouvido. Muito embora, nesse momento, a participante não tenha feito relação com a irmã, a pesquisadora observou que ela tem o mesmo comportamento de “querer estar por cima”.

Marina chegou à conclusão de que dizer que ama o outro é importante e, portanto, ela tentaria mudar seu comportamento, porém considerou necessário demonstrar esse sentimento através de ações como carinho, atenção e cuidado.

- **11º sessão - 21 de maio de 2013**

Nesta sessão deu-se continuidade à experiência de colagem musical realizada na sessão anterior. A pesquisadora entregou a canção composta à participante e pediu que construísse uma narrativa de acordo com sua composição. Ela se reconheceu como personagem em uma história que seria narrada nos trechos de cada canção. Porém, Marina não construiu uma narrativa e sim explicou o porquê de cada trecho fazer parte de sua história de vida pessoal, suas decisões e crença religiosa.

Ao terminar sua exposição Marina disse que incluiria a canção “Tua Família” (ANEXO K). A pesquisadora perguntou se havia mais alguma canção que ela gostaria de acrescentar. Marina utilizou as duas canções que ainda não haviam sido trabalhadas no processo musicoterapêutico. Acrescentou “Ave Maria” (ANEXO L) que foi colada acima de todos os trechos, representando a figura de Maria, mãe de Jesus e a canção “Te amo e nada mais” (ANEXO M) foi colocada acima, como se estivesse flutuando sobre a colagem musical.

A participante explicou que o fato de estar “*flutuando*”, não era por ignorar o namorado, mas, no momento vivido, ele não tem a mesma importância que sua família.

Para encerrar a sessão a pesquisadora pediu que Marina elegeisse cinco palavras que representassem os aspectos significativos do processo musicoterapêutico. Esse foi um exercício para ser realizado durante a semana e as palavras deveriam ser apresentadas na sessão seguinte.

- **12ª sessão - 28 de maio de 2013**

Marina não elegeu as cinco palavras como sugerido, essa atividade foi feita na sessão.

As palavras foram:

- ❖ Paciência
- ❖ Aprendizagem
- ❖ Autocontrole
- ❖ Responsabilidade
- ❖ Amores

Após a seleção das palavras, a pesquisadora explicou a proposta de composição musical e sugeriu que primeiro fosse feita a composição da letra da canção, Marina concordou com a sugestão. Ela abaixou a cabeça e, então, iniciou sua escrita. Ficou calada enquanto pensava, como se estivesse se isolando. Em alguns momentos a pesquisadora fez intervenções na tentativa de perceber como estava sendo o processo de escrita, porém Marina respondia de forma pontual. Esse comportamento se manteve do início ao fim da criação da letra, durante quarenta minutos, ou seja, ao término da escrita já estava no fim da sessão.

O texto escrito por Marina foi semelhante a uma redação escolar (ANEXO N). Apesar de ter percebido, a pesquisadora não abordou esse aspecto com a participante, pois o tempo da sessão já havia encerrado o que inviabilizou a abordagem do ocorrido.

- **13ª sessão - 04 de junho de 2013**

Ao iniciar a sessão, a pesquisadora entregou o texto que Marina havia escrito na sessão anterior. A participante pontuou que, das cinco palavras selecionadas, constavam em

seu texto somente aprendizagem e amores. A pesquisadora questionou como foi a construção e por que Marina não fez referência às demais palavras. Relatou que começou a escrever sem se ater a elas e talvez por isso não tenham aparecido. Nesse momento demonstrou uma expressão reflexiva, como se estivesse tentando compreender por que as demais palavras não constavam em sua escrita. Reconheceu que não havia escrito uma música e sim uma “*redação*”, logo não existia uma “*estrutura de música*”.

A pesquisadora apontou que a participante havia iniciado o texto com o pronome pessoal, porém, no decorrer da escrita este desaparecia. Marina afirmou: “*parece que outra pessoa está falando, e não eu*” e exemplificou com o seguinte trecho: “*vida a qual surgiu de forma não planejada*”. Apesar do modo como a escrita foi construída, a participante declarou ser a protagonista dessa história.

Ao esclarecer o significado do trecho citado, Marina explicou que seu nascimento não foi planejado. A mãe tinha ficado grávida enquanto ainda namorava seu pai. A pesquisadora perguntou qual era o sentimento de Marina diante dessa situação e ela respondeu que não dava importância a isso, pois os pais nunca demonstraram nenhum sentimento de rejeição a ela (choro). Marina disse: “*Eu tenho orgulho de ter nascido*”. Explicou que a avó paterna morreu quando ela tinha dois anos de idade e que o sonho da avó era ter uma filha e, como isto, não foi possível, seu desejo se realizou com o nascimento de Marina.

Após a discussão desses temas, voltou-se a atenção novamente para a música e falou que a letra deveria ser reduzida. A pesquisadora perguntou se ela gostaria de fazer isso e recebeu resposta positiva, mas disse não saber como. A pesquisadora levantou duas possibilidades: escrever uma nova letra ou então tentar estruturar harmonia e melodia com a nova letra. Marina decidiu pela segunda opção.

O processo de estruturação melódica e harmônica da canção exigiu uma ação mais ativa da pesquisadora que apresentou diferentes opções de harmonia, melodia e ritmo para que a participante pudesse escolher. Segue um quadro explicativo relativo às propostas da pesquisadora e escolhas da participante (Quadro 4).

Quadro 4: Proposta da pesquisadora e escolha da participante acerca da composição Musical

Proposta da pesquisadora	Escolha da participante
1 - Escolha do instrumento musical: todo o instrumental disponibilizado no decorrer	Violão

do processo musicoterapêutico.	
2 – Escolha do ritmo: dedilhado ou batida	Batida
3 – Escolha do estilo Musical: reggae, rock, guarânea e country.	Rock e reggae
Após escolher estes itens Marina disse preferir algo mais suave então foram dadas três opções de dedilhado: valsa, toada e o dedilhado básico do violão que usa os dedos polegar, indicador, médio e anular, cada um marcando um tempo no compasso quaternário. Escolha da participante: toada	
4 – Escolha da harmonia: Modo maior ou menor (I, IV, V, I) no tom de C.	Modo maior
5 – Escolha da tonalidade: Foram tocados os tons mais comuns, C, D, E, F, G, A e B.	G

Escolhidos os elementos musicais para a composição, deu-se início à tentativa de reorganizar a letra e a melodia dentro da tonalidade e ritmo escolhidos, porém Marina não conseguiu criar uma nova letra. Ela pediu para que se tentasse usar o teclado, no tom de G.

A participante disse que queria um “*som mais limpo*”, referindo-se ao uso da linha melódica. A pesquisadora então improvisou uma sequência que se tornou introdução da canção e tema da primeira estrofe.

Devido ao tempo avançado, a pesquisadora acordou com a participante que daria continuidade aos trabalhos na sessão seguinte.

- **14º sessão - 25 de junho de 2013**

Durante o acolhimento Marina disse sorridente que tinha uma notícia para contar à pesquisadora. A notícia foi que ela havia sido aprovada no vestibular para Medicina, o que causou surpresa à pesquisadora, pois Marina havia lhe dito que não iria realizar nenhum processo seletivo no meio do ano.

Aproximadamente em maio, Marina havia feito sua inscrição para o vestibular da UFG, porém, devido a dificuldades financeiras não pôde pagar sua inscrição. Segundo ela, desde então decidiu que iria juntar seu próprio dinheiro para pagar a inscrição de outro vestibular para Medicina. Começou a economizar o dinheiro que recebia todos os dias dos pais para almoçar e fez a inscrição na Universidade de Alfenas – UNIFENAS (havia opção de realizar a prova em Goiânia). Marina fez a inscrição e pagou sem contar nada para ninguém. Dois dias antes da prova contou para sua mãe e, no dia da prova, disse ao pai que teria um simulado no cursinho. A participante contou para as demais pessoas que havia realizado o vestibular somente depois que saiu o resultado.

Essa ação de Marina reflete a capacidade que a participante teve de tomar uma decisão e realizá-la. Teve que se organizar para realizar o vestibular. Ademais, realizou todo esse movimento sem pensar nas consequências, caso fosse aprovada. Marina relatou que sua intenção era provar que seria capaz, tanto para ela quanto para os demais. Percebe-se que mantém a preocupação com o que o outro pensa sobre ela.

A pesquisadora perguntou se ela percebera sua ansiedade, tanto no processo de organização para realizar o vestibular quanto no momento da prova. Marina disse ter conseguido se controlar bem, tanto para não contar sua decisão para outras pessoas quanto para realizar a prova completa.

Discutiu-se ainda como Marina se sentiu após saber que foi aprovada e não iria realizar o curso. A participante relatou que, em alguns momentos, ficou triste apesar de já saber qual seria o posicionamento do pai, mas disse que para ela foi importante porque conseguiu provar que poderá ser aprovada em Goiânia. Então, sentiu-se motivada para continuar seus estudos.

Após esse momento foi retomada a atividade de composição que seguiu com a utilização do teclado. Nesta sessão foi composta a segunda estrofe da canção, faltando somente a última frase. Letra e melodia foram criadas pela participante que modificou a execução da harmonia. Na primeira estrofe a melodia foi tocada no teclado e, na segunda, Marina optou pelo uso da harmonia.

Nesta sessão percebeu-se maior independência da participante no processo de composição. Acredita-se que, à medida que o cliente se adapta à participação, isso se torna mais familiar e proporciona segurança, o que permite explorar melhor sua criatividade e espontaneidade.

Novamente Marina não finalizou a composição. Foi acordado que na sessão seguinte a canção seria finalizada e gravada para que pudesse ser registrada.

- **15º sessão - 09 de julho de 2013**

Durante o acolhimento Marina relatou ter tentado finalizar sua composição em casa, porém disse não ter sido possível, pois não se lembrava da melodia e não conseguiu tocar no violão.

Seguimos para o teclado a fim de finalizar a canção. Em poucos minutos Marina criou a letra da última frase da segunda estrofe e a terceira estrofe completa, além de manter uma estrutura melódica semelhante à da estrofe anterior.

Após finalizar a composição, a canção foi gravada. Depois se ouviu e então deu-se início ao processamento da realização da composição. A pesquisadora pediu que Marina relatasse como foi essa experiência. A participante disse que ainda acha muito difícil compor uma música, mas não é impossível. Comentou também que, apesar de sua música ser “*infantil*”, gostou muito. Nesse momento a fala de Marina se carrega de um desejo de que a canção não fosse “*infantil*”. Seria por ela estar amadurecendo e no processo de tornar-se mulher?

Marina relatou que pensou em chegar à sessão e dizer que não queria mais fazer a composição. A pesquisadora questionou o que a motivou a não tomar essa atitude. Disse ter sido a vontade de não desistir, de não querer sentir-se fracassada. Nesse momento a pesquisadora pontuou que “*nem sempre desistir significa um fracasso, mas, às vezes, é necessário assumir que não é possível realizar algo para poder respirar, descansar e renovar a energia para, quem sabe, voar mais alto*”. Após essa fala Marina se recorda de um lema falado na Revolução Russa sobre ser necessário dar um passo atrás para dar dois à frente. Ela disse acreditar nisso e está tentando aplicar em sua vida.

Ao final da sessão Marina relatou ter ficado muito feliz com sua música e que conseguiu passar, por meio dela, toda a mensagem que queria. Nesse momento observa-se a aceitação daquilo que foi produzido.

A pesquisadora pontuou que, das experiências musicais considera a composição como a mais difícil de ser realizada, pois também exige habilidades musicais por parte do cliente e o fato de conseguir realizá-la pode ser considerado um avanço dentro do processo terapêutico e também na vida. No caso de Marina reflete no autoconhecimento e nas mudanças que ela têm efetuado.

A composição desenvolvida por Marina tem a seguinte letra:

1. Mesmo que cinco palavras
não expressem o que sou
já são o início de uma história
que terá novo sentido

2. Foi de forma inesperada
mas trouxe felicidade
e com ela veio junto
a busca por crescimento
sendo este o sentido de toda existência
o motivo verdadeiro
a que se veio ao mundo

3. Descobrimento no caminho
me trouxeram aprendizagem
e valores precisos
que me fizeram unanimidade
tornando assim essa a
melhor vida do mundo.

No trecho “Foi de forma inesperada, mas trouxe felicidade” Marina aborda o papel de filha. Esse não se encontra explícito, porém foi relatado pela participante, o que permite perceber que as canções compostas em sessões de musicoterapia podem refletir papéis sociais.

Os processos de criação, nesse caso da composição musical (re)criam artífices e modos de vida do compositor/participante (ZANELLA, 2010). Ao realizar a composição a participante faz sua própria música, sua narrativa musical de acordo com sua história clínica e de vida.

No psicodrama bipessoal o terapeuta assume o papel de ego auxiliar e começa a fazer parte da cena, o mesmo parece acontecer na composição, a pesquisadora atua no contexto de construção musical.

Análise Musicoterapêutica das Composições

A segunda composição realizada por Marina foi dividida em três estrofes (Anexo O) Todas apresentam uma sequência de ostinatos¹⁰. Na primeira estrofe há um predomínio do aspecto melódico, com um tema que se repete. Esse aspecto já foi observado nas canções “Espera no Senhor”, “Sutilmente” e “Tudo Posso”. Destaca-se ainda que, nesse momento, a participante utilizou de um trecho melódico criado pela musicoterapeuta e este se repete, ou seja, a participante não se envolveu na criação da melodia ou harmonia.

Na segunda e terceira estrofes predominam o ostinato rítmico e ambas são bem semelhantes musicalmente. Ao final da segunda estrofe observam-se mudança rítmica e maior expressão de Marina. Esses fatos demonstram maior criatividade e espontaneidade da participante. Na terceira estrofe permanece o mesmo ostinato rítmico, porém observa-se que, no compasso 40, ocorre o acréscimo de uma nota quando comparado com o compasso 21.

No que concerne à letra da composição, observa-se uma descontinuidade temporal. Na primeira estrofe Marina refere-se ao processo terapêutico, ou seja, o presente. Na segunda estrofe faz referência ao seu nascimento, ao passado e, na última estrofe, retoma o passado chegando ao presente. A letra da canção demonstraria dificuldade para seguir em frente? Demonstraria dificuldade em mudar, assumir uma nova postura perante a vida e a sociedade?

Ao se observar a representação dada por Marina aos trechos da composição por colagem musical na décima sessão, percebe-se que é possível comparar as ações ocorridas durante o processo de composição por escrita de canções.

Quadro 5: Comparação entre a composição por colagem musical e composição por escrita de canções.

Composição por colagem musical (primeira composição)	Composição por escrita de canções (segunda composição)
Decisão	Aceita a proposta de realizar a composição
Desistência	Dificuldade de realizar a escolha do ritmo
Encorajamento	Consegue escolher o ritmo e inicia escolha do modo
Desistência	Não consegue iniciar a produção musical

¹⁰ Repetições rítmicas e melódicas.

Encorajamento	Troca de instrumento do violão para teclado
Impotência	Dificuldade em compor a letra da canção adaptando seu texto.
Certeza de que é possível	Inicia a composição da letra

- **16º sessão - 11 de julho de 2013**

Este foi o último encontro com Marina. Inicialmente foi pedido que ela destacasse os aspectos importantes do processo musicoterapêutico, tanto os positivos quanto os negativos.

Marina ressaltou que, por meio da terapia pôde se conhecer melhor; diminuir sua ansiedade; identificar razões que a “*impediam de crescer*”; perceber que o excesso não ajuda e sim interfere de forma negativa e, em consequência disso, trabalhar o autocontrole, tanto para realizar as provas do vestibular quanto para situações do dia a dia e em sua casa com relação à irmã. Marina se mostrou satisfeita com os resultados do processo terapêutico.

Após a fala de Marina a pesquisadora realizou a devolutiva em que foram destacados aspectos importantes na evolução do processo musicoterapêutico.

No início dos atendimentos a participante desmarcava as sessões com frequência, a partir do meio do processo já se percebia maior comprometimento, tanto no comparecimento às sessões quanto ao envolvimento e à disponibilidade em participar da terapia.

Em vários momentos observou-se a dificuldade de Marina em se autoperceber, ao ponto de criar fantasias em seu mundo. Muito ainda deve ser trabalhado nesse sentido, porém a participante refletiu sobre aspectos significativos e relatou ter atitudes diferentes em sua vida, o que também foi percebido no contexto terapêutico.

No início do processo terapêutico, a participante relatou não conseguir responder todas as questões do vestibular dentro do tempo de prova e, na musicoterapia, também não conseguia expor todos os conteúdos importantes dentro do tempo da sessão. Apontava questões significativas sempre ao final o que impedia o término da sessão no horário pré-estabelecido.

Apesar de as intervenções da pesquisa serem finalizadas, foi destacado que Marina deveria dar continuidade ao processo terapêutico. Ela foi aprovada no vestibular, porém ainda continuará no cursinho para tentar a aprovação na UFG. Além dos aspectos relacionados ao

vestibular, a participante pôde perceber, em terapia, que este não foi o único tema relevante no processo. Ainda há outros aspectos que precisam ser trabalhados (dificuldade de expressão de sentimentos, dificuldade de auto-organização e autopercepção, enfrentamento da realidade, entre outros). Quanto à continuidade da terapia a pesquisadora se disponibilizou a atendê-la e, caso houvesse interesse, Marina poderia receber atendimento na SOGEP, instituição que a encaminhou à pesquisa.

Marina ouviu atentamente tudo o que a pesquisadora falou sem intervir e disse que iria pensar a respeito da continuidade da terapia, pois ela estava com planos de se dedicar exclusivamente ao estudo para o vestibular a ser realizado no final do ano.

A pesquisadora pontuou que, apesar de Marina ser a protagonista do processo terapêutico, também aprendera. Este a ajudou como mestrande, como pesquisadora e como pessoa. Marina também fez seus agradecimentos e a sessão foi finalizada.

4.2 CASO 2

Este caso refere-se ao relato da participante Aline (nome fictício), sexo feminino, 43 anos de idade, solteira, técnica de enfermagem de formação e trabalha em um asilo. Reside com os pais e possui treze irmãos. O motivo de ter buscado a terapia, inicialmente na SOGEP, foi preencher seu tempo ocioso e porque várias pessoas sugeriram que ela buscasse uma terapia. Quanto aos aspectos musicais, não possui formação, muito embora já tenha tentado aprender alguns instrumentos, mas conforme relata, sempre desistia na segunda aula. Seus estilos preferidos são gospel (é muito religiosa e frequenta a igreja adventista) e MPB e não aprecia música sertaneja. Seguindo o protocolo da pesquisa, apresenta-se no Quadro 6 a seleção de músicas familiares feita pela participante. O processo terapêutico ocorreu entre maio e agosto com um total de 12 encontros.

Quadro 6: Relação das canções familiares selecionadas pela participante, intérprete, tonalidade/modo, andamento e quantidade de batidas por minuto.

Canção	Intérprete	Tom	Andamento¹¹
Sonda-me	Aline Barros	C	Lento

¹¹ Definição de andamento baseado em Alves (2005).

Debaixo dos caracóis dos seus cabelos	Roberto Carlos	E	Moderado
Epitáfio	Titãs	G	Lento
Meu pequeno Cachoeiro	Roberto Carlos	E	Lento
Céu aberto	Fernanda Brum	G	Moderado
Ainda bem	Vanessa da Mata	G#	Moderado
Meu barquinho	Gisele Cristina	Bb	Moderado

Por este quadro observa-se que todas as canções listadas por Aline estão em modo maior e andamento lento ou moderado. Krumhansl (1979) afirma que características musicais semelhantes podem se tornar um ponto de referência, ou seja, o ser humano tem tendência a preferir músicas com características semelhantes.

- **Sessão 1 – 16 de maio de 2013**

A participante chegou 20 minutos atrasada. Na fase do aquecimento foram apresentados vários instrumentos musicais que já estavam dispostos no *setting* musicoterapêutico para que ele pudesse escolher e explorar sonoramente. Os instrumentos eleitos foram: piano, caxixi e meia-lua. Ao ser solicitada para tocar afirmou que não sabia como fazê-lo, então, tocou notas isoladas no piano, manuseou a meia-lua e o caxixi de forma não convencional e muito rápido.

Sobre o motivo da eleição dos instrumentos, Aline respondeu que foi em razão da sonoridade interessante, uma vez que eles já haviam sido apresentados. Em sequência foi perguntado se ela percebia alguma semelhança entre a forma dos instrumentos eleitos e ela ou seu contexto familiar. Respondeu que seria o piano em função da familiaridade, pois seu irmão toca teclado.

Com relação à categoria dos instrumentos selecionados, dois são de percussão e de pequeno porte, e o piano (harmônico – melódico – cordas percutidas) de grande porte. Quanto à sonoridade do instrumento, a participante cita apenas o teclado, muito embora tenha falado sobre a sonoridade e a familiaridade dos demais. Observa semelhança quanto à forma do piano comparado ao teclado (instrumento que o irmão toca) no que se refere à sonoridade de ambos. Na realidade, a participante não respondeu ao questionado pela pesquisadora, isto é, não falou diretamente da semelhança da forma e sim da sonoridade.

Para finalizar a sessão Aline escolheu a audição da música Epitáfio (Anexo O). Ao justificar sua escolha cita o trecho “Devia ter trabalhado menos, complicado menos” e afirma que sempre trabalhou muito; a letra traduz uma ação que deveria adotar em sua vida.



Figura 16: Trecho destacado da canção “Epitáfio.

A opção “devia” é reforçada musicalmente por uma melodia ascendente com intervalo de 6ª maior, de maior amplitude no trecho destacado, uma sensação de ênfase. No restante do trecho observam-se várias sequências de graus conjuntos e intervalos descendentes que condizem com as ações destacadas na letra, trabalhar menos e complicar menos.

Como se tratava da primeira sessão, a participante estava em fase de conhecimento. Foram levantados alguns questionamentos: Qual o significado da escolha de cada instrumento? O que o irmão representa na vida de Aline? Por que foi o primeiro elemento da família a aparecer na sessão? Por que o instrumento não apresentou similaridades com ela e sim uma terceira pessoa?

Com relação à música eleita, apesar de ser em modo maior, a sequência harmônica do trecho destacado proporciona uma sensação de modo menor. Canções tonais com essas características evocam sensação de tristeza. A audição da canção teria levado a um momento de reflexão sobre coisas que deveria ter feito e não fez? O que ela gostaria de ter feito e não fez? Ações que deveria fazer e não fez gerariam um sentimento de arrependimento? Não as fez por quê? O que a impediu? Essa reflexão foi o motivo de ter buscado a terapia? Estava disposta a mudanças? Naquele momento, qual seria o significado de “complicar menos”? O que teria sido complicado? Foram as complicações que a impediram de não ter realizado coisas que gostaria de ter realizado?

Do ponto de vista musical, canções familiares trazem consigo uma característica de proximidade. Por serem conhecidas podem promover estabilidade e segurança (ALCÂNTARA-SILVA, 2012). O cliente pinça milhares de músicas entre as que estão na memória e as traz para o contexto atual. Elas ajudam na expressão de conteúdos internos muitas vezes desconhecidos pelo próprio cliente.

Enquanto pesquisadora e musicoterapeuta fez-se necessário estar atenta a todos os aspectos relativos percebidos nas sessões a fim de tentar compreender a situação do cliente.

- **Sessão 2 – 22 de maio de 2013**

No psicodrama, a autoapresentação costuma ocorrer no início do processo, visto ser um momento em que o cliente pode expressar seus papéis mais significativos, seu átomo social e outros aspectos importantes para ele. Tendo em vista alcançar o mesmo objetivo, a técnica de autoapresentação com base nos instrumentos musicais foi utilizada na segunda sessão com o intuito de conhecer melhor a participante.

Aline selecionou os instrumentos caxixi, meia-lua e xilofone, Os quais foram dispostos conforme a figura 17.

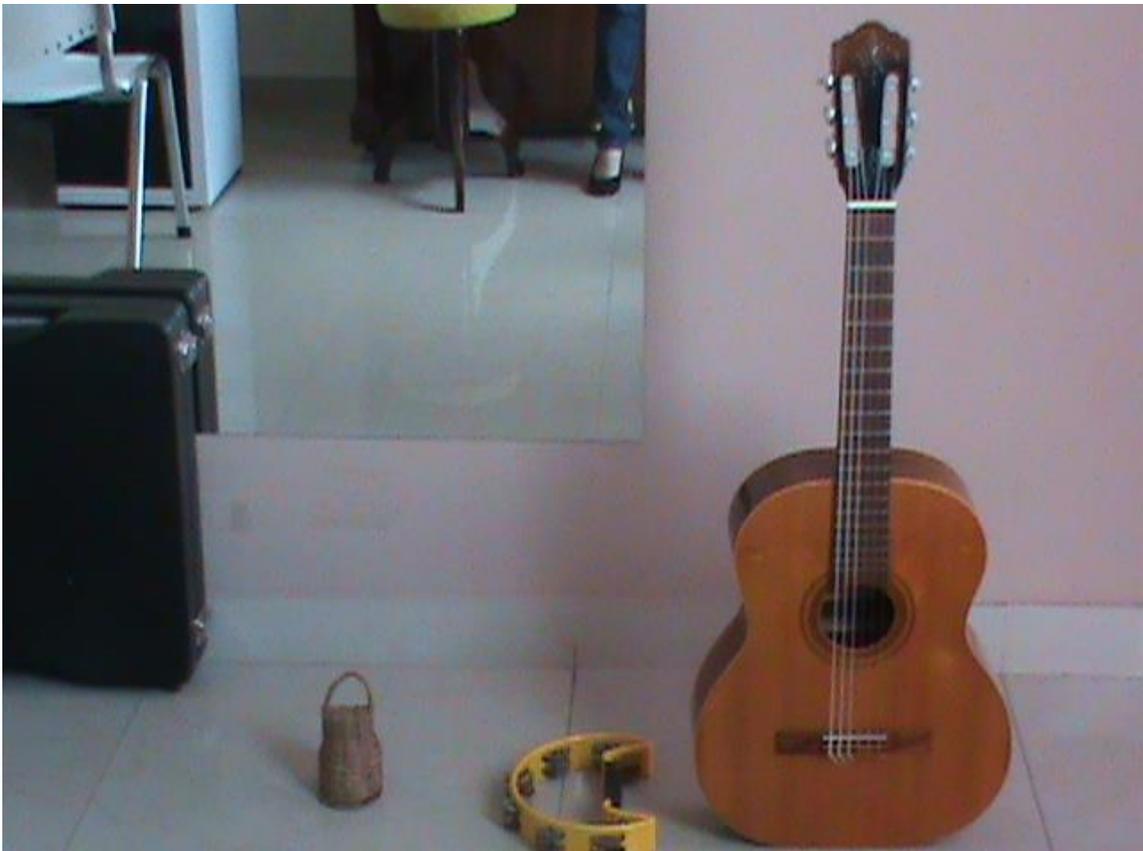


Figura 17: Contexto Dramático Musical da Autoapresentação através dos instrumentos musicais de Aline.

De acordo com Aline o violão representa a igreja, a meia-lua sua vida pessoal e a “bolsinha” (referindo-se ao caxixi) a vida profissional. Sobre o significado das representações dos instrumento, Aline respondeu de forma evasiva. A pesquisadora insistiu e perguntou se o elemento bolsa tinha alguma relação com a vida profissional, ao que foi negado. Justificou

que a escolha recaiu apenas pela segurança de “*saber o que é*”. Destaca-se que, apesar de “saber o que é”, foi o único instrumento que Aline não conseguiu nomear corretamente.

No que concerne à escolha dos instrumentos, percebe-se que dois foram selecionados na sessão anterior em que ocorre a troca do piano pelo xilofone, um de menor porte do que o piano, mas que compartilha algumas características, por exemplo, o fato de ser percutido e a visualização das notas na sequência de forma horizontal.

O caxixi é um instrumento pequeno, mas sonoramente marcante; a meia-lua é maior do que o caxixi, sonoramente as platinelas são estridentes. Sonoramente o caxixi e pandeiro podem ser semelhantes em razão das platinelas presentes em ambos. É importante refletir sobre a incompletude da forma da meia-lua em relação ao pandeiro. Com relação ao violão, é visualmente desproporcional em tamanho comparado aos demais instrumentos, seu porte é bem maior e sonoramente mais “completo”. É harmônico, popular, mais agradável de se ouvir, oferece apoio/suporte harmônico às melodias cantadas, além de ser percussivo (caixa) e melódico (solo), então pode-se dizer que é mais completo musicalmente do que os outros dois. Culturalmente é instrumento facilitador de interação social, no senso comum sempre que alguém toca um violão logo será rodeado por pessoas.

Inicialmente o caxixi representava a vida profissional da participante que depois nega a relação do instrumento com ela. Um fato importante é a segurança que se atribui em saber que instrumento é. O trabalho é um local que a deixa segura? Se sim, por que seria? Normalmente o ambiente familiar deixa as pessoas mais seguras do que qualquer outro lugar. Como é sentir segurança em algo que na realidade não se conhece? Visto que a participante nomeou o instrumento supondo estar correta, porém não estava.

Com base na fala da participante sobre segurança, a pesquisadora destacou que, entre os elementos representados, a vida pessoal pode ser aquela em que mais se tem segurança, visto que as decisões dependem mais do eu que do outro. Aline completou dizendo que “nem sempre é assim”, o que levou a questionar se ela teria segurança em sua vida pessoal, porém essa discussão não foi realizada nessa sessão.

Tendo em vista esse comentário – nem sempre é assim – questiona-se: Aline tem maior confiança na vida profissional? Seria na vida profissional ou no ambiente do trabalho? Ou ainda, seria uma segurança com relação a sua atuação profissional ou a relação interpessoal com as pessoas desse contexto?

Na sequência, a pesquisadora questionou a importância da igreja em sua vida, visto que, na comparação com os demais instrumentos era o maior e o primeiro colocado no contexto dramático musical (organizou os instrumentos da direita para esquerda). A

participante disse que o importante era Deus e não a igreja. Relatou ainda que seus pais são rígidos com relação à crença religiosa (adventista). Muitas vezes ela vai à igreja por ordem dos pais e não por seu desejo.

De acordo com a representação dos instrumentos, a vida pessoal da participante estava entre a vida profissional e a igreja. Estaria ancorada, protegida pelos dois? Se ir à igreja é uma ordem dos pais, a representação da igreja poderia ser, na realidade, os pais? Ou a mãe, dada a associação cultural do instrumento violão ao corpo feminino?

Se o violão representar indiretamente os pais, eles servem para “dar suporte harmônico” às melodias de sua vida? Aline se completa com os pais? Na musicoterapia, a harmonia traz consigo um aspecto cognitivo, visto que o hemisfério cerebral esquerdo é responsável por seu processamento assim como também o é pelos aspectos relacionados à razão, ao pensar, ao decidir, ao se expressar/falar, etc.

No tocante à fala de Aline com relação aos pais e à dinâmica familiar relatada na entrevista, questiona-se como seria a relação entre pais e filha. A participante afirmou que sua mãe “*gosta de ter o domínio, tanto em casa como na igreja*”; viveu presa ao contexto familiar e religioso. Ele morou sozinha durante 45 dias por ocasião de sua aprovação em concurso público em outra cidade. Houve a possibilidade de transferência para Goiânia. Disse que não gostou de morar sozinha, porém reclamou da falta de liberdade na casa dos pais. Foi acordado que esse tema retornaria na sessão seguinte, pois o tempo estava avançado

Que tipo de vínculo existe entre Aline e os pais? Qual o tipo de dependência dela com os pais? Fez uma escolha de morar fora – mas não conseguiu mantê-la? A dependência é maior do que a falta de liberdade reclamada? Por quê?

A canção escolhida para finalizar a sessão foi “Sonda-me” (Anexo P), porque a fazia lembrar-se da igreja.



Figura 18: Trecho destacado da canção “Sonda-me”.

O conteúdo da canção relativo à letra não foi abordado com a participante, porém é oportuno destacar alguns pedidos a Deus que integram a canção: “quebranta o meu coração; transforma-me; enche-me até que em mim se ache só a Ti”. Esses pedidos podem se relacionar com o fato de Aline ir à igreja em razão da exigência dos pais. Poderia ser uma

demonstração de sentimento de culpa? Quanto ao aspecto melódico novamente se observam sequências de graus conjuntos e, em todo o trecho, há três notas que se repetem. Ao destacar esse trecho Aline parece demonstrar sua insegurança no contexto musical, visto que a melodia não apresenta grandes alterações, utilizando o intervalo máximo de terça menor característico dos três meses de idade (BRSUCIA, 1999) e, na letra, o outro está para “cuidar” do eu.

Ao compreender que o violão pode representar os pais indiretamente, o trecho de destaque da música poderia ser: “Como um farol que brilha à noite, como ponte sobre as águas, como abrigo no deserto, como flecha que acerta o alvo, eu quero ser usado da maneira que te agrade em qualquer hora e em qualquer lugar, eis aqui a minha vida”. Na canção Deus orienta, conforta, traz segurança. Seriam esses os motivos pelos quais não consegue sair de casa? Dependência dos pais?

- **Sessão 3 – 10 de junho de 2013**

Em continuidade à sessão anterior foi pedido que a participante tentasse se recordar do ocorrido e do contexto dramático organizado por ela. Aline se lembrou e, em seguida, foi feita a tomada de papéis.

Ao se colocar no lugar da igreja, Aline afirmou que esta a vê como acomodada e que “*não faz nada*”. Quando saiu desse papel disse que concorda com essa opinião, pois, para que ocorra mudança nesse pensamento, é necessário que ela se envolva mais nas atividades realizadas pela igreja. Afirmou inclusive que não tem amigos nesse contexto.

Aline relatou não ter amigos na igreja. Sendo assim como poderia saber a opinião da “igreja” sobre sua vida? Como saberiam que ela não faz nada? Seria o que ela está acostumada a ouvir em casa ou o conceito que ela tem de si mesma? Com relação ao trecho “devia ter trabalhado menos” da canção Epitáfio, seria uma cobrança dela mesma em razão de um possível alto nível de exigência?

Aline demonstra consciência de que o processo de mudança requer uma atitude diferente. Envolver-se mais nas atividades da igreja teria qual significado? Quais seriam as atividades da igreja nas quais gostaria de se envolver e não se envolveu? Ou melhor, que coisas na sua vida gostaria de fazer e não fez? Quais decisões gostaria de ter tomado e não tomou? Estaria se referindo a passar no concurso, mudar para outra cidade (liberdade) e não ter tido força para permanecer?

Na tomada do papel de sua vida pessoal, Aline se colocou como uma pessoa “acomodada”, sempre à espera de que as coisas aconteçam sem a necessidade de ela fazer sua parte, ou seja, o mesmo que relatou com relação à igreja, porém utilizando outras palavras.

Em seguida, tomou o papel da vida profissional espontaneamente, sem aguardar a consigna da terapeuta. Ao fazê-lo novamente se colocou como “acomodada”, porém afirmou que é um pouco mais ativa quando comparado a outros contextos, por exemplo, no contexto familiar. Parece que a participante está inconformada com sua vida pessoal e que isto a incomoda. Talvez o fato de mudar espontaneamente para a vida profissional reflita a segurança relatada quando escolheu o caxixi para representar esse lado de sua vida.

Terminada a tomada de papéis a pesquisadora pontuou a ação de Aline em assumir o papel profissional sem ser dada a consigna. A participante justificou sua ação afirmando que, provavelmente, isso tenha ocorrido por ser mais ativa no que se refere a atividades profissionais. Falou ainda que essa postura deveria ocorrer na igreja. Aqui se destaca que a participante conseguiu se perceber como mais ativa na vida profissional, o que confirma a ação realizada.

Ao falar de uma nova postura na igreja, a participante poderia estar referindo-se a uma postura diferente em sua casa, com seus pais? Aline parece confundir sua relação com a igreja e os pais. Abordar o contexto familiar seria tão difícil que fala dele de forma indireta?

No início da sessão Aline afirmou que não se importava com a opinião de terceiros quanto ao fato de ela ser acomodada, mas em seguida afirmou que deveria ser diferente. A participante justificou essa mudança relatando que a mãe é quem mais exige uma postura diferente. Aline relatou que essa cobrança não a incomodava, porém atualmente a incomoda. Salienta-se aqui que, novamente, a participante demonstra sua autopercepção e é reforçada a ideia de que o violão na realidade representa a mãe, pois é ela quem exige que participe mais das atividades na igreja.

Na sequência, Aline foi questionada se gostaria de fazer alguma mudança no contexto dramático, e obteve resposta negativa. Talvez a participante não estivesse preparada para fazê-lo. Ante essa observação, Aline questiona: *Onde eu caberia aí?* Refletiu um pouco e resolveu deixar da mesma forma, sem fazer alteração.

Destacam-se aqui dois aspectos importantes. O primeiro é o fato de que, mesmo tendo consciência de que não estava representada no contexto musicodramático, Aline não faz mudança nele. O segundo se refere ao fato de a participante não se encontrar naquele que é o seu próprio espaço ou não estar preparada para se perceber nesse momento. Na teoria de Moreno, no que diz respeito à Matriz de Identidade, encontra-se a fase do reconhecimento do

eu em que a criança deve se reconhecer diante do espelho (MORENO,1975). Entendendo-se o contexto musicodramático como um “espelho” que retrata o que é mais significativo na vida de Aline, poder-se-ia questionar como estaria o desenvolvimento da matriz de identidade da participante vez que parece não ter completado todas as etapas.

A canção “Céu aberto” de Fernanda Brum (Anexo Q e Figuras 19 a 21) foi selecionada pela participante para a finalização da sessão. Ela relatou que essa canção foi cantada ao encerrar um congresso da igreja do qual participou e, naquele momento todos se abraçavam, despedindo-se. É importante salientar que a participante havia relatado não ser aberta a relacionamentos e novas amizades, mas seu destaque a um momento de abraço e carinho entre colegas que poderiam não se ver novamente, ou seja, um momento significativo.

G D/F# D/F E7 E4 A m7
 Ve-jo_o Céu a-ber - to, Que-ru bins des cen - do - so-bre nós a-qui

4 D
 co mo cha - mas vi vas sinto_o fo - go San - to já ar den - do_em mim.

8 G D/F#
 Não há re - sis - tên - cias o meu co - ra -

11 D/F E7 E4 A m7 G D/F#
 ção se dobra sobre_um lin - do_altar e "To do Po - de ro - so" se er gue no seu tro -

15 G4 G C 9 G
 - no e vem me to - car . Ve-jo_o Céu a-ber - to!

20 C 9 G C 9 G C 9 G 9
 O Céu está a ber - to! Sin to_o Céu a-ber - to! O Céu está a ber -

Figura 19: Partitura completa da canção “Céu aberto” – Parte 1

25 G D/F# G D
to! E-le vai me en-cher, me per-do-ar, sim, vai

29 G D G D
me so cor rer e minh' al - ma la var. Mi nha men te_e meu ser pu-ri-fi car me fa

33 G D G C9 G
zen - do ven - cer, re - sis - tir, tri - un - far. Ve - jo_o Céu a - ber -

36 G7 C9 G C9 G
- to! o Céu es-tá a-ber - to! Sin-to_o Céu a-ber -

40 C9 G F Em
- to! o Céu es-tá a-ber - to! Uh A - ber -

44 F D/F# G D
- to! Uh E-le vai-me en-cher, me per-do-ar, sim vai

48 G D G D
me so-cor rer e minh'-al - ma la var. Mi nha men-te meu ser pu-ri-fi-car me fa

Figura 20: Partitura completa da canção “Céu aberto” – Parte 2

52 G D C9 G C9 G

zendo vencer resistir tri un far . Vejo_o Céu a ber - to! o Céu está a ber - to!

58 C9 G C9 G9 G

Sin-to_o Céu a-ber - to! o Céu es-tá a-ber - to! Uh

62 F Em F Em F

a-ber - to! Uh a-ber - to! Uh a-ber -

67 Em F Em F G

- to! Uh a-ber - to! Uh a-ber - to!

Figura 21: Partitura completa da canção “Céu aberto” – Parte 3

A canção Céu aberto traz em sua letra trechos que fazem referência a um ser que deseja se aproximar de Deus: “Não há resistências, o meu coração se dobra sobre um lindo altar” e “sinto o fogo santo já ardendo em mim”. Traz ainda uma frase sobre ser perdoada: “Ele vai me encher, me perdoar, sim, vai me socorrer e minh'alma lavar”. Todos esses trechos reforçam o que já foi abordado através da canção Sonda-me; um possível sentimento de culpa e desejo de perdão por não estar disposta a se fazer presente na igreja no padrão “ideal” exigido pelos pais.

Esta canção demonstra ainda um padrão rítmico e melódico repetitivo, o que pode ser comparado à acomodação relatada por Aline. Nessa música também não há grandes mudanças e sim repetições frequentes, assim como ocorreu em Sonda-me. Na letra da canção há um trecho que diz: “não há resistências”. Esse fragmento pode estar relacionado a ela mesma ao afirmar que não há resistências com relação a terapia? Outro trecho o é o refrão: vejo o céu aberto! O céu está aberto! Sinto o céu aberto! O céu está aberto!”. Ver e sentir são

importantes no que se refere à seguinte percepção: ela relata não se envolver em diversas ocasiões de sua vida, sentir é se permitir entrar em contato com sentimentos. Aqui surge uma evolução ao se comparar com as sessões anteriores. Por fim destacamos: “Ele vai me encher, me perdoar, me socorrer e minha alma lavar. Minha mente meu ser purificar, me fazendo vencer, resistir triunfar”. Esse trecho aparece como uma resposta do “todo poderoso” aos pedidos feitos na canção “Sonda-me”.

- **Sessão 4 – 27 de junho de 2013**

A participante chegou com 40 minutos de atraso, portanto realizou-se somente parte da sessão – 20 minutos.

Com relação aos aspectos musicais observados na canção “Céu aberto”, a pesquisadora considerou importante entender qual a compreensão da participante acerca dessa canção. Para isso foi pedido que a participante elaborasse um gráfico enquanto fazia a audição da canção. Segue o gráfico elaborado por Aline:

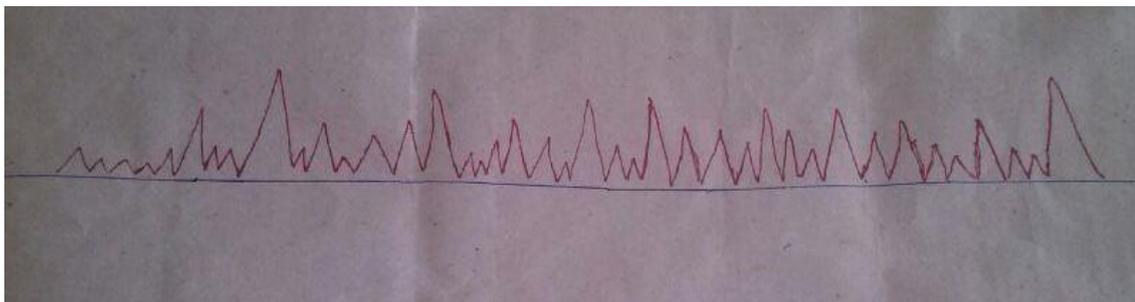


Figura 22: Gráfico elaborado por Aline com base na audição musical da canção Céu aberto.

Ao explicar o gráfico a participante disse que os picos representam o “céu aberto”. Estes seriam *novos horizontes* e também representam as partes mais importantes no que se refere à letra, sendo musicalmente os sons mais agudos da partitura da canção. Destaca-se que o gráfico tem um padrão que se repete, assim como ocorre nas canções eleitas pela participante e ainda, como relata viver: repete sempre a mesma rotina e tem dificuldade para realizar mudanças.

A pesquisadora acentuou que o gráfico foi construído por repetições de pontos altos e baixos. Aline disse ter optado por fazer linhas “*subindo e descendo*”, sendo que os pontos mais baixos representam os momentos em que a música não “*toca profundo*” e os pontos altos seriam portas abertas na vida profissional, na religião e na vida afetiva. Aqui surge a inserção da vida afetiva não abordada até o presente momento.

A participante compara seu gráfico à vida e faz referência a um dito popular: a vida é feita de altos e baixos. Então a pesquisadora questiona se na vida dela acontece da mesma forma; diz que sim, os altos são os momentos alegres. Afirma que no contexto familiar os pais são pessimistas, já ela e os irmãos tentam ser “*positivos*”. Nesse instante amplia-se a visão da família, inicialmente surgiu o irmão, depois a mãe e agora os pais e irmãos.

No intuito de avançar o processo, foi proposto o uso da musicoterapia ativa que implica uma ação visível, como tocar um instrumento ou cantar (POCH BLASCO, 1999). Nesse caso ocorreu a recriação musical da canção ouvida. Ao participar da recriação, Aline demonstra um avanço em relação à terapia, pois até aquele momento não havia se envolvido ativamente no fazer musical que demanda maior participação e exposição do sujeito. A cliente havia relatado não conseguir acompanhar, através do canto, quando uma canção era executada em um instrumento. Nesse momento se permitiu viver e participar dessa situação visto que a pesquisadora tocou a canção no violão e cantaram juntas.

Ao se referir à experiência de recriação musical, Bruscia (2000) considera que seu uso é recomendado para sujeitos que necessitem de estrutura para desenvolver comportamentos e habilidades específicas. Nesse caso é preciso desenvolver a habilidade de interação social, a autorresponsabilidade, novas atitudes, etc.

- **Sessão 5 – 04 de julho de 2013**

A fim de avançar ainda mais no que se refere a ações de mudanças, foi proposta a recriação. Para tanto utilizou-se o ritmo original da canção e, após, em outros ritmos que foram country e rock utilizando o violão (tocado pela pesquisadora) para acompanhar a experiência. A proposta de mudança de ritmos se deu em razão da dificuldade demonstrada por Aline em realizar mudanças em sua vida.

Essa técnica foi utilizada para que a participante pudesse se perceber diante de mudanças, da possibilidade e da condição que ela tem de aceitar mudanças. Ao se perceber capaz no âmbito musical, pode se fortalecer e iniciar um processo de mudança consciente e mais fortalecida. Esse movimento poderá sustentar a permanência na mudança, independente de comentários de terceiros, assim como diz na canção: “o céu está aberto”, ou seja, a possibilidade do novo.

Cabe acentuar que a maior parte da família de Aline canta ou toca algum instrumento. Entre os irmãos que ainda moram na casa dos pais ela é a única que não toca ou canta na igreja, o que leva à reflexão acerca da possível existência de um sentimento de inferioridade

em relação aos irmãos. A participante havia relatado ter dificuldade em cantar acompanhando algum instrumento, porém o fez nas duas últimas sessões com auxílio da terapeuta, embora a atividade tenha sido dificultada pela mudança de ritmo. Para Poch Blasco (1999), o canto é considerado um elemento terapêutico capaz de proporcionar autoexpressão e ajudar na valorização o eu.

Aline relatou ter gostado e considerado mais fácil cantar a canção quando tocada em andamento mais rápido que o original. Observa-se que a participante emitiu sua expressão de prazer, exercitou sua autopercepção, assumiu sua opinião e preferência, o que se considera-se uma evolução no processo musicoterapêutico.

A pesquisadora pontou que foram feitas mudanças para cantar a canção e questionou como são as mudanças na vida da participante. Aline relatou que algumas mudanças são positivas e outras não. Como mudança positiva relatou sua vinda para Goiânia e afirmou que a maior mudança ocorreu quando foi morar sozinha em uma cidade do interior de Goiás, ao ser aprovada em um concurso, mas um mês depois retornou para a casa dos pais.

A pesquisadora pediu que Aline se lembrasse do gráfico feito na sessão anterior e pensasse se havia alguma relação entre o conteúdo demonstrado no gráfico e o tema discutido no momento. Aline disse: “*Será que tem a ver minha escolha com ela? Estou pensando que tem*”. Novamente se observa autopercepção.

Ao final da sessão não foi realizada a experiência de audição musical.

- **Sessão 6 – 10 de julho de 2013**

Ao iniciar a sessão Aline compartilhou o quanto estava sendo difícil sua locomoção para os atendimentos, contou que tem carro próprio, porém não pode dirigi-lo por não ter a carteira de habilitação. Foi reprovada sete vezes, relatou estar com *pânico* de remarcar a prova e ser reprovada novamente, porém precisava fazê-lo, pois na ocasião estava próxima a data de finalizar o prazo para conclusão do processo. Salienta-se que o fato de Aline expor sua dificuldade pode significar a confiança na pesquisadora e o fortalecimento do vínculo terapêutico.

A pesquisadora solicitou que Aline refletisse sobre os benefícios e malefícios de realizar a prova antes de encerrar seu processo. A participante apontou como benefício o fato de não ter que enfrentar seu medo e, como malefício, o alto custo financeiro em ter que reabrir o processo novamente e continuar andando de transporte coletivo. Com base em suas próprias

respostas Aline disse que tentaria marcar a prova naquela semana, o que pode ser considerado uma tomada de atitude, decisão de enfrentar sua dificuldade.

Em seguida, realizou-se a audição da canção “Meu pequeno Cachoeiro” (Anexo R) no qual a consigna dada foi que Aline tentasse compreender qual a história narrada na canção.

Ao finalizar a audição ocorreu o seguinte diálogo:

Aline: *“Ele saiu da terra, tinha paixão pela terra que ele nasceu, que era uma coisa que não ia voltar mais atrás, que já tinha passado, mas que ele ia morrer de saudade”.*

Pesquisadora: *“Por que não iria voltar atrás?”*

Aline: *“Por causa das circunstâncias da vida”.*

A história narrada na canção pareceu semelhante à da participante no que se refere à mudança de sua terra natal. Ela nasceu em Imperatriz do Maranhão e depois de vários anos se mudou para Goiânia. Ao ouvir as falas da participante sobre a canção, a pesquisadora pensou que estaria falando de si mesma e então pediu que lesse com atenção o trecho: “pra voltar e não voltei”. Nesse momento Aline relatou que veio para Goiânia para acompanhar o pai em consultas médicas, porém decidiu que não iria voltar, e assim o fez (na ocasião tinha 23 anos de idade). Morou na casa da irmã por aproximadamente um ano e meio até seus pais se mudarem para cá. Essa fala confirma a hipótese de a canção retratar história semelhante à da participante.

A pesquisadora pontuou que, na canção, o protagonista parece estar preso ao seu passado. Muitas vezes acontece o mesmo na vida do ser humano, porém torna-se um problema quando isso o impede de prosseguir rumo ao futuro, A pesquisadora então questionou se aquela canção apresentava alguma relação com a vida da participante. Ela respondeu negativamente e afirmou: *“o que passou, passou, tem que seguir em frente”* - foi evasiva, demonstrou dificuldade em abordar o assunto. A fala de Aline remete ao conteúdo da canção Epitáfio, em termos do que devia se fazer e não se fez.

Ele saiu da terra, tinha paixão pela terra que ele nasceu, que era uma coisa que não ia voltar mais atrás, que já tinha passado, mas que ele ia morrer de saudade”.

- **Sessão 7 – 18 de julho de 2013**

Após o acolhimento a pesquisadora pontuou que, em vários momentos, a participante havia falado de sua família e, naquela sessão, a proposta era que representasse sua família por meio dos instrumentos musicais. Após ficar pensativa disse ser muito difícil, olhou para os instrumentos: o violão representaria toda a família que é muito grande. A musicoterapeuta

questionou se Aline também estaria no violão. Ela disse: “*ai meu Deus, hum... deixa eu ver se estou...não, não pensei nisso*”.

Na tentativa de clarificar a técnica, a pesquisadora pediu para Aline pensar nas pessoas que são mais próximas, mas não precisaria incluir parentes como tios, avós, etc. A participante afirmou que seria possível representar, “*mas ficaria com muita gente, hum... digamos que eu esteja incluída no violão?*”. Como a participante optou, pôde manter da mesma forma, ou seja, não se permitiu fazer uma mudança. A pesquisadora questionou sobre o que a fez escolher o violão como o instrumento que iriar representar sua família. Assim justificou pelo fato de vários dos irmãos serem envolvidos com música, seja tocando ou cantando.

Foi pontuada a ausência de um objeto que representasse a participante, pois parece que ela não conseguiu se colocar nos contextos trabalhados em sessão, geralmente utiliza terceira pessoa do singular em suas falas,

A pesquisadora sugeriu que Aline tentasse fazer as atividades utilizando vários instrumentos para representar os familiares individualmente. A cliente fez algumas tentativas, porém decidiu que a “família” (violão), iria permanecer como estava, representada por um único instrumento. Disse que são muitas pessoas e justifica que os instrumentos que ela escolheria não havia no consultório.

Anteriormente levantou-se a hipótese de o violão representar a família/ pais de Aline, o que foi confirmado nessa experiência quando Aline representa a família através do instrumento.

A pesquisadora questionou a relação dela com os moradores de sua casa. A cliente ficou pensativa e, em seguida, disse que todos são nervosos, existem as brigas de irmãos e a mãe “*comanda*” a vida dos filhos. Quando acontece alguma situação em que a mãe perde o controle, começa a chorar e diz que vai embora de casa. Os filhos não querem sair de casa e se submetem às ordens da mãe.

Quanto à fala de que a mãe comanda, seria então a figura que por comandar representa toda a família? Essa mãe utiliza comportamentos inadequados ao seu papel para conseguir seu domínio, como no relatado, uso do choro.

Percebeu-se que Aline demonstrou emoção durante a fala da pesquisadora. Com base nas sessões anteriores, a pesquisadora já havia levantado a hipótese de algum problema no contexto familiar, ou seja, este poderia ser o *locus nascendi* de grande parte das dificuldades da participante.

Aline é questionada sobre seu comportamento quando surgem as brigas. Afirmou que tenta “*quieta*” no sentido de evitar que a situação piore, prefere não enfrentar, ou seja, retorna ao “não fazer nada”, uma posição passiva, que poderia significar também não assumir a autoria e responsabilidade das suas decisões. Ramalho (2010) afirma que, quando as relações são estereotipadas (nesse caso a participante repete o mesmo comportamento sempre que ocorre uma briga), o indivíduo adota formas defensivas em seu posicionamento e se distancia demasiadamente, assim as ansiedades não são enfrentadas e não há possibilidade de aprendizagem.

A pesquisadora propõe que a participante pense em seu sentimento em relação a sua mãe. Aline disse se sentir controlada, “*me pegou..., uma pessoa dominada por ela..*”, diz que se acostumou com o jeito e se acomodou com isso, porém só vai ser controlada até quando ela quiser e, quando não quiser, irá se rebelar e “*fazer o que não deve*”.

Rebelar-se significa fazer o que não deve? Estaria associado à ideia de pecado? Algumas das canções selecionadas por Aline trazem o contexto de perdão, socorro, mudança dos pensamentos, etc. Provavelmente deve passar muitas coisas na sua mente sobre o que gostaria de ter feito, e que para ela são rebeldias – pecados imperdoáveis. A mudança de atitude requer mudança de pensamento, o que é abordado na canção “Céu aberto” ao falar que Deus irá purificar a mente do sujeito.

Segue o diálogo entre pesquisadora e Aline:

Pesquisadora: “*Qual é a visão que sua família tem de você?*”

Aline:” *relaxada, que não liga pra nada, que não está nem aí, tanto faz como tanto fez,*

Pesquisadora: *você entende essa visão como uma verdade?*” em silêncio após alguns segundos).

Aline: “*tem um ponto de verdade*” (abaixa a cabeça e permanece em silêncio durante alguns segundos).

Pesquisadora: *essa “opinião te incomoda?”*

Aline: “*não, antes não incomodava não...*”, *agora está passando a incomodar* (risadas com expressão de choro).

Pesquisadora: “*Por que você acha que está passando a incomodar?*”

Aline: “*A gente se sente inútil... Agora eu acho, que porque é como eu falei, eu quero, agora eu já não estou querendo mais... eu não sei o que fazer..., sei que tem que fazer algo, tem,*

agora o que eu não sei o que, sabe quando você está presa sem saber o que faz? Acho que é assim”.

Com relação a esse diálogo pode-se destacar alguns aspectos: parece que Aline incorporou o pensamento de outras pessoas como se fosse dela, colocando-se sempre como aquela que “não faz nada”. As falas da participante sugerem que, de tanto ouvir essas ideias, começou a retornar aos estágios iniciais da matriz de identidade com comportamentos que não condizem com seus papéis sociais. Ela percebeu essa dificuldade e buscou a terapia, ou seja, poder ser ajudada por outro.

Para concluir, a pesquisadora pediu que a participante expressasse o que sentia valendo-se do piano, visto ter dito que era o instrumento com que ela mais se identificava.

A cliente tocou notas agudas em intervalos de terça ou graus conjuntos, uma vez ascendente e uma descendente. Graus conjuntos e terças são característicos da primeira fase da infância, o que poderia ser correlacionado às fases iniciais da matriz de identidade, visto ter-se observado que a participante poderia se encontrar nessas fases iniciais.

Quando solicitada para tocar no início do processo terapêutico, se recusou e disse que não sabia como fazer. Posteriormente participou da experiência de recriação musical e agora uma improvisação musical ao piano, ou seja, permitiu envolver-se no fazer musical. Isso poderia estar relacionado à sua vida, na maior facilidade para se decidir, tomar atitude, enfrentamento. Expõe-se sonoramente, muito embora utilize uma extensão restrita a intervalo de terça. Em musicoterapia é comum essa forma de expressão (graus conjuntos; arrisca menos; segue o que está exposto nas sequências do teclado) em pessoas que tem dificuldade de se expor.

Após observar o receio da participante com relação ao que tocou, a pesquisadora pontuou que não importava se ela toca bem ou não, pois na musicoterapia o estético não é a preocupação e sim o som que é produzido e como a cliente se expressa através da música.

Para o fechamento, Aline selecionou a canção “Meu barquinho” (ANEXO S). Esse conteúdo não foi abordado com a participante nessa sessão, porém destacam-se alguns trechos para reflexão.

- ❖ “o vento balançou, meu barco em alto mar, o medo me cercou e quis me afogar”: percebe-se uma instabilidade, fragilidade. Seria a representação de um conflito interno, onde levar para a terapia conteúdos difíceis, representaria uma tempestade?
- ❖ “mas então eu clamei, ao filho de Davi”: este seria o reconhecimento da fragilidade? Ocorre a busca por socorro, que pode ser compreendida como atitude, iniciativa,

vontade de vencer, viver, liberdade. A terapia seria o filho de Davi local que proporciona a ela segurança para falar, colocar-se, ser ela mesma?

- ❖ “Não temo mais o mar... no meu barquinho está Jesus de Nazaré”: surge a autoconfiança apesar da instabilidade do barquinho.

- **Sessão 8 - 24 de julho de 2013**

Após o aquecimento, deu-se início à experiência musical de audição da canção escolhida para fechamento da sessão anterior. A pesquisadora pediu que Aline relatasse o que um “barco” lembrava. A participante relatou situações em que, durante sua infância andava de barco, costumava ir para festas em cidades próximas a Imperatriz do Maranhão, junto com a família. Ela voltava antes ou ia depois para voltar com os pais, pois não gostava de permanecer ali por longo tempo. Disse: “*eu acho que sempre fui independente sem querer*”. Aline relatou que, como não “*aprontava*” muito, a mãe deixava ela sair sozinha e isso a fazia independente. O que ela aprontou que a mãe não gostou foi o fato de ter decidido morar em Goiânia sem autorização.

Ante as falas de Marina, questiona-se: o que ela considera como independência? Quem a obrigava a ser independente? Por que ela não queria ser independente? Ela tomou uma decisão importante no passado e hoje não consegue repeti-la. Os comportamentos de Aline sugerem um retorno aos estágios iniciais da matriz de identidade.

Relatou que a mãe ainda controla os filhos, se saírem à noite devem estar em casa até às 23 horas, caso isso não ocorra a mãe não dorme até que cheguem. Hoje, quando ela e/ou os irmãos saem, costumam ligar para tranquilizar a mãe. A pesquisadora questiona se hoje a cliente se considera independente. Afirma que *mais ou menos*, pois ainda mora na casa dos pais; tem condições financeiras para sair de casa, mas não o faz por não querer. A pesquisadora aponta que independência não é somente financeira, mas também emocional, profissional, entre outras. Aline não quer ser independente ou não consegue?

Relembrou-se da situação em que foi morar sozinha no interior de Goiás para trabalhar e, quando se viu sozinha, resolveu voltar para a casa dos pais e decidiu que não o fará novamente a não ser para se casar, e mesmo assim porque *é o jeito*. Se pudesse levaria o marido para dentro de casa. Ela diz que já se acostumou com a casa dos pais e para “*ficar sozinha*” é muito difícil. A participante parece viver na mesmice, o que pode ser

correlacionado com o gráfico a respeito da canção céu aberto. Apesar dos “altos e baixos”, ele foi construído em um ciclo que se repete.

Ao retomar a atividade inicialmente proposta, a pesquisadora pediu para a cliente ler a letra da canção e comparar com sua própria vida. A participante ficou em silêncio por alguns minutos e depois perguntou: “*Seria o medo*”, então a pesquisadora retorna a questão para Aline, indaga se o medo é algo significativo para ela e novamente surge o silêncio. Esse silêncio foi compreendido como silêncio de reflexão que, para Schutzenberger e Weil (1977), ocorre quando o pensamento é a atividade principal; a pessoa pode refletir sobre determinado tema, imaginar, criar, inventar e integrar novas ideias.

A pesquisadora falou acerca do vento que leva o barco assim como fala na canção “o vento balançou meu barco em alto mar” e então questionou sobre quem controla a vida de Aline.

Aline: “*Pela história que contei seriam meus pais... não totalmente, mas sim..., até onde eu querer*”.

Pesquisadora: “*Você quer que eles controlem?*”.

Cliente: “*Acho que sim*”.

A todo o momento Aline se contradiz, afirma que os pais a controlam, mas que isso ocorre porque ela “quer”, quando não quiser, isso não ocorrerá. A participante parece ter medo de assumir o controle, isso pode ser refletido na canção “Meu barquinho”: o barco representa Aline. Ele é abalado pelo vento, que representa a mãe e então ela clama para que outros a ajudem. “Ele me escutou, por isso estou aqui”. Neste caso a pesquisadora representa a figura de ajuda.

Continuando a reflexão sobre o trecho: “o medo me cercou, e quis me afogar”.

Pesquisadora: “*Em algum momento você sente algum medo que possa te afogar?*”

Aline: (silêncio) “*Não chega a afogar não, mas...(silêncio) balançar*”

Observa-se que as falas remetem à vida da participante, mas não de forma direta, e sim com uso de metáforas. Leite (2003 apud Barcellos, 2009) admite o uso da música como metáfora em musicoterapia e admite a importância desse uso no contexto musicoterapêutico. Afirma que tanto as experiências musicais quanto a relação terapêutica poderão se tornar uma metáfora que irá permear as vivências e as relações do cliente fora do espaço terapêutico.

Na canção Deus acalma toda a situação, e na vida da cliente quem acalma? Ela relata que faz como na canção, clama a ajuda de Deus e ele ajuda, *ele dá as respostas*, mas ela não escuta. Em seguida a participante narrou situações em que a mãe dá conselhos e ela ignora.

Relata que essa foi a forma como aprendeu a encarar os problemas, assim ela acha melhor, *dá certo*.

A pesquisadora desvela que, na canção, a figura de Jesus vem e retira todas as situações difíceis não sendo necessário que o personagem enfrente o medo. A cliente conclui que não enfrentar é melhor.

Ante de todo o ocorrido no processo musicoterapêutico até o momento percebe-se que, para Aline, é mais confortável permanecer esperando que alguém faça por ela, isto é, que alguém tome a iniciativa de mudar a vida dela. Sempre se demonstra passiva, concorda com tudo, não gosta de conflito, mas, apesar de tudo isso, continua fazendo o que a mãe quer, não quer deixar de ser controlada pela mãe.

- **Sessão 9 – 01 de agosto de 2013**

Ao iniciar a sessão a pesquisadora informou à participante que estava na nona sessão e solicitou que avaliasse se havia alcançado os objetivos que ela tinha quando buscou a terapia. A participante disse não ter um objetivo específico e que, na verdade, foi preencher tempo ocioso e porque as outras pessoas indicaram. Revelou que estava se sentindo depressiva e havia percebido estar melhor no que se refere a isso. O fato de poder falar de si faz com que ela se sinta melhor. Declarou que, se alguém simplesmente pedisse que falasse dela, não saberia fazê-lo, *“mas aqui (na musicoterapia) a gente aprende, as perguntas que você faz ajudam”*.

Monteiro et al. (2008) afirmam que a clínica psicoterapêutica pode proporcionar ou contribuir para o autoconhecimento na medida em que conduz os sujeitos a constantes questionamentos sobre quem se é. Aline não conseguia perceber a necessidade da terapia, mas, agora já aumenta seu nível de percepção, inclusive relata melhora. Apesar disso ainda não consegue assumir a responsabilidade por suas ações. A melhora de Aline ocorreu porque ela se dispôs a participar do processo musicoterapêutico e não por causa das perguntas feitas pela pesquisadora que, nesse contexto, não é responsável pela melhora da participante e sim uma mediadora desse processo.

Com relação à musicoterapia Aline disse: *“Relacionada a sua vida, as músicas, as histórias musicais... você relaciona ... naquela música a gente tem alguma coisa a ver só em ter afinidade com a música, ali já tem uma semelhança, um pouco da sua história... que a sua história vai um pouco com a música, no sentido de você ter afinidade com a música, acho que sim... por aí”*.

A participante começou a falar da sua dificuldade para conseguir sua carteira de motorista e relatou estar com “pânico” da prova. Afirmou ainda que tem dificuldade de “encarar” as coisas. Ela prefere deixar de lado e *ir passando o tempo*, porém, no caso dessa prova, é necessário enfrentar seu “pânico”, do contrário não irá conseguir a habilitação. A pesquisadora questionou se a cliente já teve a mesma sensação de pânico em outras situações. Ela respondeu que não porque sempre que vem o medo ela vai *deixando passar*. Fez uma expressão de pensativa e surgiu o silêncio de reflexão, após alguns segundos disse: *por exemplo, um pânico, enfrentar minha mãe (risadas) não tive coragem. Eu deixo passar, não precisei ainda, quando não tiver mais jeito a gente enfrenta*. Aline demonstra perceber suas dificuldades, mas se acostuma com as mesmas a fim de evitar um confronto.

A participante havia dito na sessão anterior que, se quisesse, teria condições de morar sozinha. Ao trazer essa fala interrompe a pesquisadora e diz: “*Será que eu teria coragem*”? e começa a chorar. É questionada sobre em que outras situações percebe essa dificuldade de enfrentamento. Afirmo que não teve dificuldade para sair de casa, reflete por um tempo e diz que teria que sair de casa se por algum motivo não quisesse seguir a religião da mãe, mas diz que agora se acostumou com a rotina e *não seria vantagem sair*.

É importante perceber que a todo o momento a participante se contradiz. Ela tem dificuldade em se posicionar quanto aos seus desejos e fazê-lo poderia trazer transtornos ao contexto familiar. Ela prefere continuar vivendo como está pelo medo do que possa acontecer. Não conseguir arcar com as consequências de suas decisões, poderia ser insegurança?

A pesquisadora aborda a situação descrita na música trabalhada na sessão anterior que falava do medo, e o personagem não precisava enfrentá-lo, pois Jesus resolvia a situação. Algo semelhante ocorre com a participante, portanto não parece ser possível dizer que tem a coragem de enfrentar o medo quando, na verdade, isso não ocorreu. Aline intervém e questiona a terapeuta: “*Quer dizer então que eu não sei o que eu quero?*” A pesquisadora devolve a pergunta e a cliente diz que não sabe, não costuma fazer planos, pois eles nunca ocorrem como planejado, então é melhor não fazê-lo.

No fechamento da sessão Aline escolheu a canção “Ainda bem” de Vanessa da Mata (Anexo T).

Segue um trecho para discussão:

“Ainda bem
Que você vive comigo
Porque senão
Como seria esta vida?
Sei lá, sei lá”

O trecho citado remete à dependência de alguém que parece ser a dependência que Aline tem do outro ao não assumir suas próprias decisões. Precisa de outro para dirigir seu carro, precisa morar com os pais, não defende suas opiniões. Tudo isso exigiria uma ação do eu e não do outro. Ainda com relação a esse trecho foi levantada a hipótese de que a expressão da participante para a pesquisadora seria uma forma de agradecimento por auxiliá-la a se descobrir e, de forma subjetiva, pedir para que o processo terapêutico não se encerre.

A pesquisadora solicitou para que a cliente fizesse a reflexão do porquê dessa canção durante essa semana e lhe dissesse na semana seguinte.

- **Sessão 10 – 07 de agosto de 2013**

Inicialmente foi feito o acolhimento em que a participante fala do “pânico” com relação à prova para conseguir a carteira de motorista. Nessa ocasião ela havia agendado a data da prova. Foi pedido que esclarecesse como era esse pânico. Aline disse imaginar o momento da prova, no qual ela comete erros e a examinadora os aponta. Esse fato a faz ficar mais nervosa. A cliente tece alguns comentários acerca dessa questão e relata que o fato que mais a incomoda é saber que tem alguém do lado avaliando-a, o que a deixa apreensiva. Em seguida, a terapeuta pontua que, na sessão anterior, ela havia relatado ser “obrigada” a conseguir a carteira de motorista. Como é ser obrigada? A cliente relatou que é obrigação, isso porque tem o carro e já investiu recursos financeiros e não tem condições de dispor de mais dinheiro para esse fim. Aline afirmou:” *tenho que ser empurrada*”, então a pesquisadora questionou quem iria empurrá-la. Afirmou ser ela mesma. Então foi esclarecido que, pelo fato de ser uma atitude pessoal, não seria uma questão de ser empurrada e sim uma ação do eu em prol de atingir seu objetivo.

A musicoterapeuta percebe que, onde a cliente trabalha, deve seguir as recomendações dos médicos ou enfermeiros em todos os momentos, ou seja está sempre sob as ordens de alguém. Isto é, no trabalho ela vive no mesmo contexto que em casa, sempre sob as ordens da mãe. Esses dados também se relacionam à situação que ela relata de sempre precisar que as outras pessoas estejam exigindo as coisas pra que ela faça, ou seja, reforça a ideia de que ela não consegue tomar as próprias decisões.

Ao pensar na dificuldade de autopercepção da participante, a pesquisadora pede que ela diga qual (is) sua(s) qualidade(s). Aline diz não saber, reflete por um tempo e depois afirma ser a paciência: *“fico calma, sempre observando, demoro para ficar nervosa, mas se acontece, sai de baixo”*, ou seja, a participante não consegue ter o autocontrole. Aline alegou que foi difícil eleger essa qualidade e justifica com base no tempo que demorou para obtê-la. A pesquisadora pontua que, apesar de ser difícil, ela conseguiu, e o mesmo acontece com o processo terapêutico, é difícil pensar sobre nós mesmos, porém ela se mostrou disposta a isso no momento em que decidiu participar desse processo.

No momento seguinte a pesquisadora perguntou se ela havia pensado na canção eleita na semana anterior. Aline disse que se lembrou, mas depois não quis mais pensar nisso e então não o fez. A pesquisadora indagou se gostaria de fazer isso na sessão e a cliente disse que não porque falou para si mesmo: *“eu vou esquecer, não quero nem lembrar”*.

Diante da decisão da participante, a pesquisadora apresentou a lista das canções familiares. Aline escolheu “Meu barquinho” para realizar a audição. A canção foi ouvida e a cliente relatou ser uma música que escuta com frequência. Em seguida, pediu para ouvir “Debaixo dos Caracóis”, a única música não ouvida da lista da cliente. Como não quis fazer contato com a letra da canção “Ainda bem” (da sessão anterior) e não se abriu para fazer a reflexão desta canção, a sessão foi encerrada.

- **Sessão 11 – 29 de agosto de 2013**

Na etapa de aquecimento a participante informou que foi aprovada na prova de habilitação. Essa aprovação foi um elemento importante para sua autoestima, pois há muito tempo tentava e não a conseguia. Agora poderá dirigir seu carro, o que representa maior independência.

Havia sido acordado que o processo terapêutico iria encerrar com 12 sessões. Tendo utilizado todas as músicas ouvidas até o final das sessões, foi proposto que Aline realizasse

uma composição musical por meio da variação colagem musical escolhida com base no fazer musical demonstrado pela participante. Para isso foi disponibilizada a letra de cada canção. A participante recortou vários trechos e os organizou na intenção de compor uma única letra (Anexo U).

Análise Musicoterapêutica da experiência de composição

Aline recortou trechos das canções trabalhadas no decorrer do processo. Ao observar a organização dos trechos em uma única canção constata-se uma sequência. O texto começa falando de dificuldades, dores, pedido de auxílio de outro, invocação a Deus, perspectiva de um futuro e, ao final, Deus está com o protagonista da canção.

Foi proposto que a participante criasse uma melodia para sua letra. Ela teve dificuldade e optou por manter a melodia original de cada canção. Ao tentar cantar, surgiu nova dificuldade visto que cada trecho tem ritmo e tonalidade diferentes. A participante o fez com o auxílio da pesquisadora, mas parou em alguns finais de estrofes.

John Kratus (1991 apud STIFFT &MAFFIOLETTI, 2004), com o intuito de orientar o processo criativo musical propõe inicialmente três grupos ou modalidades de criação: 1) exploração, que acontece quando a pessoa toca o instrumento, porém sem pensar em uma organização sonora; 2) improvisação, quando a pessoa relaciona o resultado sonoro às suas ações, ouve internamente os sons produzidos e organiza seu trabalho, todos os sons produzidos constituem o produto final; 3) composição, ocorre quando a pessoa passa a refletir sobre as ideias musicais, podendo avaliá-las e modificá-las se necessário, ou seja, na composição é possível alterar o produto final. Essas três modalidades surgem em um processo evolutivo, tal como proposto no decorrer do processo musicoterapêutico.

Ao comentar a experiência, Aline relatou ter sido fácil. Observou-se uma intensa participação de Aline em sua canção. Afirmou que organizou os trechos a fim de dar uma sequência. Esse fato comprova a percepção da terapeuta quanto à cronologia dos fatos relatados na canção.

A letra remete a alguns papéis vivenciados pela participante. Na primeira estrofe observa-se o papel de um ser que sofre, em seguida surge o papel de trabalhador e, por fim,

poder-se-ia apontar também um papel religioso, visto que várias canções são do repertório gospel e falam da comunhão entre Deus e o ser humano.

Outro fator importante percebido na organização foi a utilização de pronomes pessoais e verbos na primeira pessoa do singular: meu, sonda-me, vejo, etc. Aline percebeu que sua construção referia a si mesma, ou seja, ao eu. Então a pesquisadora pediu que a participante comparasse sua canção com o processo musicoterapêutico vivenciado. Ela afirmou que começou a se conhecer melhor, está mais feliz, conseguiu habilitação, ou seja, a terapia trouxe vários benefícios.

Para compreender todas essas questões abordadas através da composição faz-se necessário entender que a música é uma forma simbólica de expressão e, por isso, têm o potencial de significar e ressignificar as experiências humanas (BARCELLOS, 2009).

Ao final da sessão ficou acordado que o encontro seguinte seria, ocasião em que seriam feitas a devolutiva e avaliação do processo terapêutico através do ISS. Aline não retornou para esse encontro. A pesquisadora entrou em contato várias vezes, agendou três sessões e a participante não compareceu.

No decorrer de todo o processo vivenciado pela participante é possível concluir que, apesar do desejo de mudança manifestado na busca por terapia e dos relatos de estar incomodada com a atual situação, ela parece não ter forças internas para assumir uma decisão pessoal, ou seja, adotar uma postura diferente com relação a si mesma, expor sua opinião, vontades, libertar-se do comando da mãe, morar sozinha, entre outras.

Os relatos de Aline demonstram que, em algum momento de sua vida, conseguia assumir melhor suas decisões. Falou que tinha liberdade, mudou para Goiânia sem autorização da mãe, etc; e hoje tem grandes dificuldades. O que poderia ter levado a isso? Situações da vida? A opressão familiar/mãe?

As canções selecionadas pela participante e utilizadas no processo terapêutico refletem todos os seus conflitos internos, ou seja, a música se tornou um espelho de Aline. Houve evolução da participante no decorrer do processo musicoterapêutico. Aline se permitiu realizar mudanças, inicialmente não tocava os instrumentos, depois se envolveu no fazer musical com experiências de improvisação e recriação. Por fim realiza sua própria composição musical, porém esta foi realizada por meio de outros, neste caso trechos de outras canções.

Como a participante não retornou para a devolutiva, não foi possível recomendar que continuasse em terapia. Porém acredita-se que esse processo tenha facilitado o autoconhecimento e a autopercepção de Aline.

CONCLUINDO UM CICLO DE DESCOBERTAS

A musicoterapia é uma ciência baseada na união de saberes de diferentes áreas do conhecimento. Neste estudo foi proposta a integração entre música / musicoterapia e psicologia / psicodrama. Tendo em vista os resultados obtidos no presente estudo, conseguiu-se realizar não somente a análise musicoterapêutica da composição musical fazendo interfaces com teoria do psicodrama, mas também à análise de todo o processo musicoterapêutico.

Foi possível propor técnicas musicoterapêuticas adaptadas a partir do psicodrama, bem como reflexões que podem culminar em novos conceitos em Musicoterapia. Porém, é importante destacar que tais técnicas ainda necessitam de maiores estudos podendo ser melhor fundamentadas, o que não ocorreu nesta investigação por não ser objetivo deste. Para aplicar as mencionadas técnicas é necessário que o profissional musicoterapeuta tenha conhecimento dos conceitos de psicodrama, bem como de sua prática. Em ambos os casos as experiências de audição, improvisação e recriação se mostraram como elementos importantes. A cada sessão as participantes se envolviam cada vez mais no fazer musical até estarem preparadas para a realização da composição musical. A experiência de improvisação e a técnicas de autoapresentação foram as que mais facilitaram a aproximação das participantes com os instrumentos musicais, visto que não exigiram habilidade técnica para execução dos instrumentos utilizados, o que permitiu a exploração da criatividade e da espontaneidade das participantes.

Faz-se indispensável que o musicoterapeuta esteja atento à complexidade musical da experiência utilizada comparando-a à evolução do cliente junto ao processo musicoterapêutico, tendo em vista a individualidade de cada ser. Considera-se que a experiência de composição deve ser utilizada somente após o cliente ter um vínculo bem estabelecido com a música e com o musicoterapeuta, como também estar preparado para esta vivência. Neste estudo as participantes tiveram a oportunidade de vivenciar outras experiências antes de realizar a composição musical, sendo utilizadas três de suas cinco variações. A colagem musical se mostrou como uma variação mais fácil de ser utilizada quando comparada ao escrever canções e à composição instrumental. É oportuno salientar que a colagem musical mostrou-se como a variação que menos favorece a exploração da criatividade e da espontaneidade em razão do uso de canções já conhecidas fixadas na memória do sujeito.

Ao utilizar a experiência de composição musical, a variação escrever canções se mostrou como aquelas que deve ser preferencialmente utilizada antes da composição instrumental. Nesta última faz-se imprescindível maior participação do musicoterapeuta. Pode ainda ser utilizada a variação escrever canções integrada à composição instrumental. Nesse caso recomenda-se que o cliente faça primeiro a letra e depois a melodia e a harmonia, a fim de proporcionar melhor organização interna do cliente. No entanto, esse aspecto é relacionado à individualidade de cada cliente que deve ser considerada pelo musicoterapeuta.

No que tange ao objetivo de identificar papéis sociais nos conteúdos expressos através da experiência de composição musical, verificou-se ser possível, contudo nem sempre o papel aparece de forma objetiva, às vezes surge implicitamente ou através do uso de metáforas.

As gravações em áudio e/ou vídeo se apresentaram como um recurso facilitador para as análises, vez que, ao transcrever algumas falas das participantes, pôde-se observar elementos não percebidos no momento da sessão. Destacam-se ainda os relatórios descritivos considerados indispensáveis à análise musicoterapêutica.

Com base neste estudo foi possível traçar algumas recomendações relativas a aspectos importantes a serem observados para se fazer a análise musicoterapêutica de uma composição musical, quais sejam:

- Proximidade: como ocorre a sucessão de notas ou acordes, observar distância intervalar, quanto maior os intervalos, geralmente mais difícil é sua execução.
- Repetição: repetem-se com frequência as mesmas notas ou existem várias notas na melodia.
- Cadência: terminação de frases expressa por um movimento de queda de sons.
- Ritmo: Sucessão de tempos fortes e fracos que se alternam em intervalos regulares de tempo.
- Letra: conteúdo “verbal” da música, observar se ocorre ou não uso de metáforas.
- Envolvimento do sujeito: como o sujeito se envolve no fazer musical considerando sua história sonoro-musical.

Todos esses elementos devem ser correlacionados aos conteúdos expressos no decorrer do processo, já por si sós não possuem significado. Este surge em razão da história de vida e clínica do sujeito. É preciso ter em mente que a composição é fruto de um processo criador no qual o sujeito articula percepção, sentimentos e emoções. Sendo assim uma composição pode ser reveladora de aspectos desconhecidos pelo musicoterapeuta.

Por fim sugere-se que sejam desenvolvidos mais estudos acerca da análise musicoterapêutica tendo como fundamentação a teoria do psicodrama. Essa abordagem se mostrou um importante elemento na compreensão da pessoa em seus diferentes papéis desempenhados na vida. Considera-se ainda que a etapa de análise foi beneficiada pela articulação entre a musicoterapia e psicodrama.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Vera Teixeira de. **O verbal e o não-verbal**. São Paulo: UNESP, 2004.
- ALCÂNTARA-SILVA, Tereza R. de M. **Estudo randomizado testando musicoterapia na redução da fadiga relacionada ao câncer em mulheres com neoplasia maligna de mama ou ginecológica em curso de radioterapia**. 2012. 157 f. Tese (Doutorado em Ciências da Saúde) – Faculdade de Medicina da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.
- ALDRIDGE, Gudrum; ALDRIDGE, David. **Melody in Music Therapy: A Therapeutic Narrative Analysis**. London: Jessica Kingsley Publishers, 2008.
- ALTSHULER, Ira M. Four year's experience with music as a therapeutic agent at Eloise Hospital. **The American Journal of Psychiatry**, v. 100, 1944. p.792-94.
- ALVES, Luciano. **Teoria Musical: lições essenciais: sessenta e três lições com questionários, exercícios e pequenos solfejos** – São Paulo: Irmãos Vitale, 2005.
- ARANHA, Maria Lúcia A.; MARTINS, Maria Helena P. **Filosofando: Introdução à Filosofia**. São Paulo: Moderna, 1986. 443p.
- BAKER, F., KENNELLY, J., & TAMPLIN, J. Song writing to explore identity change/sense of self/self concept following traumatic brain injury. In: F. Baker & T. Wigram (Eds.), **Song writing methods, techniques and clinical applications for music therapy clinicians, educators and students**. London, UK: Jessica Kingsley Publishers, 2005. p. 116–33.
- BAKER, F.; WIGRAM, T. The immediate and long-term effects of singing on the mood states of people with traumatic injury. **British Journal of Music Therapy**, v. 18, 2004. p.55-64.
- BARCELLOS, Lia Rejane M. **Cadernos de Musicoterapia 1**. Rio de Janeiro: Enelivros, 1992. 45 p.
- _____. **Musicoterapia: Alguns escritos**. Rio de Janeiro: Enelivros, 2004.
- _____. **A música como metáfora em Musicoterapia**. 2009. 219 f. Tese (Doutorado em Música) - UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2009.
- BENENZON, Rolando O. **Manual de Musicoterapia**. Rio de Janeiro: Enelivros, 1985.
- _____. **Teoria da Musicoterapia: contribuição ao conhecimento do contexto não-verbal**. Tradução de Ana Sheila M. de Uricoechea. São Paulo: Summus editorial, 1988.
- _____. **Musicoterapia: de la teoría a la práctica**. Espanã: Paidós. 1ªed. ampliada. 2011.
- BERGOLD, Leila B.; ALVIM, Neide A. T.; CABRAL, Ivone E. O lugar da música no espaço do cuidado terapêutico: sensibilizando enfermeiros com a dinâmica grupal. **Texto Contexto Enferm**. Florianópolis, v. 15, n. 2. Abr-Jun, 2006. 262-9.

BEYER, E. O formal e o informal na Educação Musical: o caso da educação infantil. In: ENCONTRO REGIONAL DA ABEM SUL,4., 2001, Santa Maria. **Anais...** Santa Maria: Imprensa Universitária – UFSM, 2001.

BLATNER, Adam; BLATNER, Allee. **Uma visão global do Psicodrama:** fundamentos históricos, teóricos e práticos. São Paulo: Ágora, 1988.

BOWDITCH, James L. **Elementos de comportamento organizacional.** São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004. 307p.

BRADT, J.; DILEO, C.; GROCKE, D.; MAGILL, L. Music interventions for improving psychological and physical outcomes in câncer patients (Review). **The Cochrane Collaboration.** Published by John Wiley & Sons, 2011.

BRANDALISE, André. Music Therapy: The use of music for feeling. **Voices**, v.4, n.1. 2004. Disponível em: <<https://voices.no/index.php/voices/article/view/139>>. Acesso em: 20 dez. 2013.

BRITO, Valéria. Um convite à pesquisa: epistemologia qualitativa e psicodrama. In: Monteiro, A. M. **Pesquisa Qualitativa e psicodrama.** São Paulo: Ed. Agora, 2006.

BRUSCIA, Kenneth E. **An introduction to Music Psychotherapy.** In: The dynamics of Music Psychotherapy. BRUSCIA, Kenneth E. Barcelona: Barcelona Publishers, 1998.

_____. **O desenvolvimento musical como fundamentação para a terapia.** Texto info CD-Rom- David Aldridge. 1999. Tradução: Barcellos,L. Rio de Janeiro, 1999.

_____. **Definindo Musicoterapia.** Rio de Janeiro: Enelivros. 2000

_____. **Modelos de improvisación em musicoterapia.** Vitória-Gasteiz: Agruparte, 1999.

BUSTOS, Dalmiro Manuel. **Novos rumos em psicodrama.** São Paulo: Editora Ática. 1992.

CAMARGO, Lúcia. **Orientação profissional:** uma experiência psicodramática . São Paulo: Ágora, 2006.

CAREZZATO, Mário Costa. **O lugar do corpo no Psicodrama.** DPSedes – Departamento de Psicodrama – Instituto Sedes Sapientiae, p. 1-2. Ago. 2008.

CASTRO, Gisela G.S. Web Music: Música, escuta e comunicação. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação.** v. 28, n.1. São Paulo, Jan/Jun, 2005. p. 63-76.

COELHO, Lilian M. Engelmann. Escutas em Musicoterapia: a escuta como espaço da relação. Mestrado em Comunicação e Semiótica. 2002, 136 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontífca Universidade católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

_____. Musicoterapia: Paradigmas, Campos de Conhecimento e Concepções Teóricas. In: **XI Simpósio Brasileiro de Musicoterapia.** Natal, 2003. Disponível em: <http://www.ubam.hpg.com.br/html/docs/chagas_paradg> Acesso em: 14 ago. 2013.

_____. Escuta e Análise Musicoterapêutica. In: XII SIMPÓSIO BRASILEIRO DE MUSICOTERAPIA, 2006, Goiânia. **Anais eletrônicos...** Disponível em:

<http://www.sgmt.com.br/anais/p09palestras/Mesa05_p2_LilianCoelho.pdf> Acesso em: 25 jul. 2013

COSTA, Clarice Moura. Desafios da construção de conhecimento em musicoterapia. **V Jornada Científica de Musicoterapia**. Sem ano. Disponível em: http://www.amtrj.com.br/v_jornada1.shtml. Acesso em: 28 nov. 2012

_____. **O despertar para o outro**. São Paulo: Summus Editorial. 1989. 127p.

_____. Conceitos de Musicoterapia. **Biblioteca da Musicoterapia**. 1990. Disponível em: <http://biblioteca-da-musicoterapia.com/biblioteca/arquivos/artigo/1990.%20Clarice%20Moura%20Costa%20conceitos%20de%20musicoterapia.pdf>. Acesso em 23. Jan. 2013.

_____. O saber da Musicoterapia e o Musicoterapeuta. **Biblioteca da Musicoterapia**. 2008. Disponível em: <<http://biblioteca-da-musicoterapia.com/biblioteca/arquivos/artigo//CLARICE%20saber%20da%20MT%20e%20musicoterapeuta.pdf>> Acesso em: 23. Jan. 2013.

CRUZ, Nelson Falcão de O. Uma musicoterapia psicodramática. In: Costa, Clarice Moura (Org). **Musicoterapia no Rio de Janeiro: Novos rumos**. Rio de Janeiro: Editora CBM. 2008. 63-99p.

CUKIER, Rosa. **Psicodrama Bipessoal: sua técnica, seu terapeuta e seu paciente**. São Paulo: Ágora, 1992.

CUNHA, Rosemyrian. Escuta terapêutica: sons, silêncios e palavras. In: III FÓRUM PARANAENSE DE MUSICOTERAPIA E II ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MUSICOTERAPIA, 2001, Paraná. **Anais...** Curitiba: FAP, 2001. p. 45-8.

CUNHA, Rosemyrian; ARRUDA, Mariana; SILVA, Stela Maris da. Homem, Música e Musicoterapia. **Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares em Musicoterapia**, Curitiba v.1, p. 9-26, 2010.

DAVIES, Emma. You ask me Why I'm singing: Song-creating with children at a child and family psychiatric unit. In: BAKER, Felicity A.; WIGRAN, Tony. **Songwriting: methods, techniques and clinical applications for music therapy clinicians, educators and students**. London: Jessica Kingsley publishers, 2005. p. 45-63.

DIAS, Victor R. C. S. **Psicodrama: Teoria e Técnica**. 3ª ed. São Paulo: Ágora, 1987.

DILEO, Cheryl. A classification model for music and medicine. Applications of Music in Medicine. **National Association of Music Therapy**, 1999, p. 1-6.

FONSECA FILHO, José S. **Psicodrama da Loucura: Correlações Entre Buber e Moreno**. 7ª Ed. São Paulo: Agora, 2008.

FOX, Jonathan. **O essencial de Moreno: textos sobre psicodrama, terapia de grupo e espontaneidade**. São Paulo: Ágora, 2002.

FREGTMAN, C. Daniel. **Corpo, Música e Terapia**. Tradução: Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Editora Cultrix, 1989.

FREIRE FILHO, João; JANOTTI JUNIOR, Jeder. **Comunicação e Música Popular Massiva. Salvador.** Salvador: Edufba, 2006.167 p.

FREIRE, Vanda. L. B. **Música e sociedade:** uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de música. 2ªed. rev. e ampl. Florianópolis: Associação Brasileira de Educação Musical, 2010. 302p.

GOMES, M. J. B.; FELIPO, N. Sons e gestos libertadores de tensões . In: CONVENÇÃO LATINO AMÉRICA , CONGRESSO BRASILEIRO E ENCONTRO PARANAENSE DE PSICOTERAPIAS CORPORAIS . Foz do Iguaçu: **Anais...** Centro Reichiano, 2004.

GONÇALVES, Camila Salles. Técnicas básicas: duplo, espelho, e inversão de papéis. In: MONTEIRO, Regina Fourneaut. **Técnicas Fundamentais do Psicodrama.** 2ª Ed. São Paulo: Ágora, 1998.

GONÇALVES, C.S.; WOLFF, J.R.; ALMEIDA, W.C. Lições de psicodrama: introdução ao pensamento de J.L. Moreno. 9. ed. São Paulo: Ágora, 1988

GUTERRES, Aline Lucas. Composição Musical na adolescência: ações e operações cognitivas. II Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música. 2012 **Anais...** Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/2435/1768>> Acesso em: 06 nov. 2013.

HILLIARD, R., & JUSTICE, J. Songs of faith in end of life care. In: A. Meadows (Ed.), **Developments in music therapy practice: Case study perspectives.** Gilsum, NH: Barcelona Publishers, 2011. p. 582–94.

HUMMES, Júlia Maria. Por que é importante o ensino de música? Considerações sobre as funções da música na sociedade e na escola. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 11, p. 17-25, set. 2004.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. O ensino da música num mundo modificado. In: I SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COMPOSITORES, 1977. São Bernardo do Campo, **Anais...** outubro 1977. Disponível em: <<http://www.latinoamerica-musica.net/ensenanza/koell-ensino-po.html>> Acesso em: 10 ago. 2013.

KRUMHANSL, Carol L.; SHEPARD, Roger. Quantification of the hierarchy of tonal functions within a diatonic context. **Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance**, v.5, 1979, p. 579-94.

LIMA, C. O. Musicoterapia e Psicodrama: Relações e Similaridades. **Artes de Cura**, 2003. Disponível em: <http://www.fw2.com.br/clientes/artesdecurea/revista/musicoterapia/celio_psicodrama.pdf>. Acesso em: 16. Jan. 2012.

LUCCI, Marcos Antonio. A Proposta de Vygotsky: a psicologia sócio-histórica. **Revista de currículo y formación Del profesorado.** Ano 10, v.2, 2006.

MARTÍN, Eugênio Garrido. **J.L. Moreno:** Psicologia do Encontro. São Paulo: Livraria duas cidades, 1984.

MENEGAZZO, Carlos M. **Magia, mito e psicodrama**. Trad. Magda Lopes, São Paulo: Ágora, 1994.

MERRIAM, A. O. **The anthropology of music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MILLECO-FILHO, L.A.; BRANDÃO, M^a.R.; MILLECO, R.P. **É preciso cantar**. Rio de Janeiro: Enelivros, 2001. 136p.

MINAYO, Maria Cecília de S. **Pesquisa Social: teoria método e criatividade**. 19.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

_____. **O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde**. São Paulo: Hucitec, 1994.

MONTEIRO, André M.; MERENGUÉ, Devanir; BRITO, Valéria. **Pesquisa Qualitativa e Psicodrama**. São Paulo: Ágora, 2006.

MONTEIRO, Janine K.; PESENTI, Clarissa M.; MAUS, Daiane, et. al. Reflexões acerca do atendimento psicológico a empregados. **Aletheia**, v. 27, nº 1, jan./jun. 2008, p.233-42.

MORENO, Jacob Levy. **Psicoterapia de Grupo e Psicodrama**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1974.

_____. **Psicodrama**. São Paulo: Cultrix, 1975.

_____. **Fundamentos do Psicodrama**. São Paulo: Summus. 1983.

_____. **O teatro da espontaneidade**. São Paulo: Summus. 1984.

_____. **Quem sobreviverá: fundamentos da sociometria, psicoterapia de grupo e sociodrama** (trad. Alessandra Rodrigues de Faria, Denise Lopes Rodrigues, Márcia Amaral Kafuri). Vol. I. Goiânia: Dimensão, 1992. 220p

MORENO, Joseph J. **Activa Tu música interior: Musicoterapia y Psicodrama**. Tradução de Serafina Poch Blasco. Barcelona: Herder, 2004. 173 p.

MORENO, ZERKA. **A análise de papéis e a estrutura do público**. In: HORVATIN, Toni. SCHREIBER, Edward. (ORG). *A quintessência de Zerka: artigos de Zerka Moreno sobre psicodrama, sociometria e psicoterapia de grupo*. Trad. Moisés Aguiar. São Paulo: Ágora, 2008.

MUSKAT, Mauro; CORREIA, Cleo M. França; CAMPOS, Sandra. Música e Neurociências. **Rev. Neurociências**, nº8, v.2. 2000. p. 66-9.

NOVAES, Lourdita Fazano. A música e sua importâncias para as neurociências. **Rev. Fac. Ciênc. Méd. Sorocaba**, v.11, n.4, p. 32-4, 2009.

PERAZZO, Sergio. **Ainda e sempre Psicodrama**. São Paulo: Ágora, 1994.

PIAZZETTA, Clara Márcia. **Musicalidade Clínica em Musicoterapia: um estudo transdisciplinar sobre a construção do musicoterapeuta como um ‘ser musical clínico’**.

2006 . 200f. Dissertação de mestrado. Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2006.

_____. A construção de serendipidades em musicoterapia: em destaque, a análise musical. In: XVII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2007, São Paulo. **Anais eletrônicos...** São Paulo: 2007.

Disponível em:

http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicoterapia/musicoterap_CMPiazetta.pdf Acesso em: 30 jul. 2013.

_____. Música Em Musicoterapia: estudos e reflexões na construção do corpo teórico da Musicoterapia. **Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas interdisciplinares em Musicoterapia**, Curitiba v.1, 2010. p.38-69.

PIAZZETTA, Clara Márcia; CRAVEIRO DE SÁ, Leomara. Escuta Musicoterápica: uma construção contemporânea. In: XV CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2005, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro:2005. Disponível : <

http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao22/clarapiazzetta_leo_maracraiveiro.pdf> Acesso em: 10 set. 2013.

POCH BLASCO, Serafina. **Compendio de Musicoterapia**. Volumen I. Barcelona: Empresa Editorial Herder S.A., 1999.

PÓLIT, Victor Muñoz. **Musicoterapia Humanista: um modelo de psicoterapia musical**. México: Ediciones Libra, 2008, 407p.

RAMALHO, Cybele M. R. **Psicodrama e dinâmica de grupo**. São Paulo: Iglu, 2010.

ROBBINS, C.; ROBBINS, N. Self-Communications in Creative Music Therapy. In: In BRUSCIA, Kenneth E. (Ed). Case studies in music therapy. Phoenixville: Barcelona publishers, 1991. p. 55-72.

ROJAS-BERMUDEZ, Jaime G. **Introdução ao Psicodrama**. São Paulo: Mestre Jou, 1980.

ROLVSJORD, Randi. Collaborations on songwriting with clients with mental health problems. In: BAKER, Felicity A.; WIGRAN, Tony. **Songwriting: methods, techniques and clinical applications for music therapy clinicians, educators and students**. London: Jessica Kingsley publishers, 2005.

RUBINI, Carlos. Papel, Identidade e Psicodrama. In: BAPTISTA, Maria Cecília V. D. (org) **O palco da espontaneidade: psicodrama contemporâneo**. São Paulo: 2012

RUUD, Even. **Música e Saúde**. São Paulo: Summus, 1991.

SÁ, Leomara Craveiro de. **A teia do tempo e o autista: música e musicoterapia**. Goiânia: Ed UFG, 2003. 178p.

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.

SCHAPIRA, Diego. **Musicoterapia: Facetas de lo inefable**. Rio de Janeiro: Enelivros, 2002.

SCHAPIRA, Diego; FERRARI, Karina; SANCHEZ, Viviana; et al. **Musicoterapia: abordagem plurimodal**. Buenos Aires: ADIM Ediciones, 2007.

SCHMIDT, Maria Luiza Gava. A utilização do objeto intermediário no psicodrama organizacional: modelos e resultados. **Psicol. Am. Lat.**, México, n. 8, nov. 2006. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-350X2006000400012&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 13 ago. 2013.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo: EdUSP, 2008.

SCHUTZENBERGER, Anne. A. e WEIL, Pierre. **Psicodrama triádico**. Belo Horizonte: Interlivros, 1977.

SILVA JÚNIOR, José Davison da. **A utilização da música com objetivos terapêuticos: interfaces com a Bioética**. 2008. 140f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.

SILVA JÚNIOR, D.; CRAVEIRO DE SÁ, L. Musicoterapia e Bioética: Um Estudo da Música como Elemento Iatrogênico. In: XVII Congresso da ANPPOM. 2007. **Anais eletrônicos...** São Paulo: UNESP, 2007. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicoterapia/musicotera_p_JDSilvaJunior_LCSa.pdf> Acesso em: 03 out. 2011.

SILVA, L.M.C.; BRASIL, V. V.; GUIMARÃES, H. C. Q. C. P. et al. Comunicação não-verbal: reflexões acerca da linguagem corporal. **Rev. latino-am. enfermagem**, v. 8, n. 4, p. 52-58, ago. 2000.

SMEIJSTERS, Henk.; AASGAARD, Trygve. Qualitative case study research. In: WHELLER, Barbara L. **Music Therapy Research**. Barcelona: Barcelona Publishers, 2005, p. 440 - 457.

SOEIRO, Alfredo Correia. **Psicodrama e Psicoterapia**. São Paulo: Ágora, 1995.

STIFFT, Kelly e MAFFIOLETTI, Leda de A. Reflexões sobre a Improvisação Musical no contexto das alunas do curso de Pedagogia In.: GOBBI, Valeria (org) **Questões de Música ouvir, sentir, entender - música e educação musical**. Passo Fundo: EdiUPF, 2004. p. 119 -134.

TEIXEIRA, Célia M^a F. da S. Encontro de teorias na transformação do homem: Pensamento Sistêmico e Psicodrama. In: XII SIMPÓSIO BRASILEIRO DE MUSICOTERAPIA. **Anais eletrônicos...** 2006. Disponível em: <http://sgmt.com.br/anais/p09palestras/Mesa07_p3_Celia_Ferreira.pdf> Acesso em: 03 ago. 2012

TURATO, Egberto Ribeiro. Métodos qualitativos e quantitativos na área da saúde: definições, diferenças e seus objetos de pesquisa. **Rev. Saúde Pública**, 2005, n.39, v. 3. P. 507-14.

VALONGO, Martha Figueiredo. *Psicomúsica*. In: MONTEIRO, Regina F. (org) **Técnicas fundamentais do psicodrama**. 2ª ed. São Paulo: Ágora, 1998. p. 126-31.

WESCHSLER, Mariângela Pinto da F. **Psicodrama e Construtivismo**: uma leitura psicopedagógica. São Paulo: Annablume, 1999. 256p.

ZAMPRONHA, Maria de L. Sekeff. **Da música**: seus usos e recursos. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

ZANELLA, Andréa V. *Psicologia social... arte... relações estéticas... processos de criação...: fios de uma trajetória de pesquisa e alguns de seus movimentos*. In: ZANELLA, Andréa V., MAHEIRIE, Kátia. (Orgs.). **Diálogos em psicologia social e arte**. Curitiba: Editora CRV, 2010. p. 29-38.

ANEXOS

ANEXO A

(Termo de Compromisso Livre e Esclarecido – TCLE)

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado(a) para participar, como voluntário, em uma pesquisa. Após ser esclarecido(a) sobre as informações a seguir, no caso de aceitar fazer parte do estudo, assine ao final este documento, que está em duas vias. Uma delas é sua e a outra é do pesquisador responsável. Em caso de recusa você não será penalizado(a) de forma alguma. Em caso de dúvida você pode procurar o Comitê de Ética em Pesquisa da UFG pelos telefones 3521-1075 ou 3521-1076.

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

Título do Projeto: Estudo Sobre Leitura e Análise Musicoterapêutica da Experiência de Composição Musical: Interfaces com o Psicodrama

Pesquisador Responsável: Mayara Kelly Alves Ribeiro

Contato: 93613686 / 84919948 ou mayara.ribeiro@gmail.com

Orientadora: Célia Maria F. da S. Teixeira

Contato: 30952799 ou psiceliaferreira@hotmail.com

Co-orientadora: Tereza Raquel de M. Alcântara-Silva

Contato: 81127791 ou terezaraquel.mas@gmail.com

A presente pesquisa é um estudo que tem como objetivo investigar se a teoria psicodramática pode ampliar a compreensão da expressão do cliente por meio da composição musical no processo musicoterapêutico no que se refere às etapas de leitura e análise. A musicoterapia é uma prática terapêutica no qual a música é utilizada com objetivos terapêuticos voltados para melhorar a saúde física, mental, e/ou emocional do cliente, não sendo necessário que o cliente possua conhecimento musical. Sua função nessa pesquisa consistirá em participar do processo musicoterapêutico que será realizado no Laboratório Clínico de Musicoterapia da UFG com um número de dez a doze sessões dependendo da necessidade de cada cliente. As sessões terão duração aproximada de 45 minutos e ocorrerão uma vez por semana, realizadas individualmente. Vale ressaltar que todas as sessões serão gravadas em áudio e/ou vídeo. Durante o processo musicoterapêutico serão utilizados métodos e técnicas específicas da Musicoterapia, destacando-se a experiência de composição musical. Acredita-se que os riscos por sua participação serão mínimos, pois esta pesquisa não visa adotar nenhum procedimento invasivo ou medicamentoso, portanto, não incorrendo em risco à sua integridade física. Os riscos serão minimizados, pois a pesquisadora responsável possui formação acadêmica que a habilita a realizar o processo musicoterapêutico preservando a integridade do sujeito. Além disso, visando resguardar sua segurança, também serão realizadas supervisões pela orientadora e co-orientadora. Lembramos que para a participação na pesquisa o sujeito necessitará dispor de seu tempo. Não haverá nenhum tipo de pagamento ou gratificação financeira pela sua participação na pesquisa, e os atendimentos serão inteiramente gratuitos. Esclarecemos que sua participação na pesquisa é voluntária sendo possível retirar seu consentimento a qualquer momento, sem que isso o prejudique. A sua identidade, bem como de outros participantes serão mantidas em sigilo. Este material servirá unicamente, para a realização de estudos, apresentações em eventos e publicações científicas. Ressalta-se que os registros ficarão de posse da pesquisadora pelo período de 5 (cinco) anos, sendo, ao final

deste, incineradas. É dada a garantia de que os dados coletados serão utilizados apenas para esta pesquisa e não serão armazenados para estudos futuros.

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO SUJEITO

Eu, _____,
 RG/CPF: _____ abaixo assinado, concordo em participar da pesquisa intitulada: “Estudo Sobre Leitura e Análise Musicoterapêutica da Experiência de Composição Musical: Interfaces com o Psicodrama” como sujeito participante. Fui devidamente informado e esclarecido pelo pesquisador responsável sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade ou interrupção de meu acompanhamento/assistência/tratamento.

Local: _____ Data ____/____/____.

 Nome e Assinatura do sujeito ou responsável

 Presenciamos a solicitação de consentimento, esclarecimentos sobre a pesquisa e aceite do sujeito em participar. Testemunhas (não ligadas à equipe de pesquisadores):

Nome: _____ Assinatura: _____

Nome: _____ Assinatura: _____

ANEXO B

(Entrevista Musicoterapêutica)

PESQUISA: Estudo Sobre Leitura e Análise Musicoterapêutica da Experiência de Composição Musical: Interfaces com o Psicodrama

ENTREVISTA MUSICOTERAPÊUTICA

Nome:.....

Data de nascimento:...../...../...../

Escolaridade:.....

Profissão:.....

Estados civil:.....

Telefone:..... Celular:.....

1. Possui algumas doença?.....

2. Toma alguma medicação?.....

3. Você conhece ou já ouviu falar sobre Musicoterapia: () sim () não

4. O que imagina que seja a Musicoterapia?

5. Possui conhecimento musical? () sim () não

Se sim () cifra () partitura () teoria musical

6. Toca algum instrumento? () sim () não

Se sim, qual?.....

Sons típicos do ambiente doméstico (atualmente):

Rádio() emissora..... MP4, MP3, outros ()

TV() canal..... DVD () vídeo-game ()

Qual seu (s) estilos (s) musical (is) preferido(s)?.....

7. Estilo (s) musical (is) que você não gosta:

Canta? ()sim () não

ANEXO C – Letra da canção “Por onde andei”

Desculpe,
 Estou um pouco atrasado
 Mas espero que ainda dê tempo
 De dizer que andei
 Errado e eu entendo
 As suas queixas tão justificáveis
 E a falta que eu fiz nessa semana
 Coisas que pareceriam óbvias
 Até pra uma criança
 Por onde andei
 Enquanto você me procurava?
 Será que eu sei
 Que você é mesmo
 Tudo aquilo que me faltava?
 Amor eu sinto a sua falta
 E a falta, é a morte da esperança
 Como um dia que roubaram o seu carro
 Deixou uma lembrança
 Que a vida é mesmo
 Coisa muito frágil
 Uma bobagem
 Uma irrelevância
 Diante da eternidade
 Do amor de quem se ama
 Por onde andei
 Enquanto você me procurava?
 E o que eu te dei?
 Foi muito pouco ou quase nada
 E o que eu deixei?
 Algumas roupas penduradas
 Será que eu sei
 Que você é mesmo
 Tudo aquilo que me falta?
 Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!
 Uh! Uh! Uh!
 Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!
 Uh! Uh! Uh!
 Amor eu sinto a sua falta
 E a falta, é a morte da esperança
 Como um dia que roubaram o seu carro
 Deixou uma lembrança
 Que a vida é mesmo
 Coisa muito frágil
 Uma bobagem
 Uma irrelevância
 Diante da eternidade
 Do amor de quem se ama

Por onde andei
 Enquanto você me procurava?
 E o que eu te dei?
 Foi muito pouco ou quase nada
 E o que eu deixei?
 Algumas roupas penduradas
 Será que eu sei
 Que você é mesmo
 Tudo aquilo que me falta?
 Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!
 Uh! Uh! Uh!
 Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!
 Uh! Uh! Uh!
 Por onde andei
 Enquanto você me procurava?
 E o que eu te dei?
 Foi muito pouco ou quase nada
 E o que eu deixei?
 Algumas roupas penduradas
 Será que eu sei
 Que você é mesmo
 Tudo aquilo que me faltava?

ANEXO D – Letra da canção “Espera no Senhor”

Espera no senhor
Mesmo quando a vida pedir de ti mais do que podes dar
E o cansaço já fizer teu passo vacilar

Espera no senhor
Mesmo se a solidão teu peito machucar
E te der vontade de ir embora e tudo abandonar

Refrão
Espera no senhor
Há um Deus que te ama e Ele tudo pode transformar
Seu amor te sustentará, espera n'Ele
E ele tudo fará, tudo fará

Espera no senhor
Mesmo se o coração angustiado está
Por ver alguém que amas longe do Senhor andar

Espera no senhor
Mesmo que suas promessas demorem a se cumprir
E a vontade dele seja sacrifício para ti

ANEXO E – Letra da canção “Sutilmente”

E quando eu estiver triste
Simplesmente me abrace
Quando eu estiver louco
Subitamente se afaste
Quando eu estiver fogo
Suavemente se encaixe

E quando eu estiver triste
Simplesmente me abrace
E quando eu estiver louco
Subitamente se afaste
E quando eu estiver bobo
Sutilmente disfarce
Mas quando eu estiver morto
Suplico que não me mate, não
Dentro de ti, dentro de ti

Mesmo que o mundo acabe, enfim
Dentro de tudo que cabe em ti
Mesmo que o mundo acabe, enfim
Dentro de tudo que cabe em ti

E quando eu estiver triste
Simplesmente me abrace
E quando eu estiver louco
Subitamente se afaste
E quando eu estiver bobo
Sutilmente disfarce
Mas quando eu estiver morto
Suplico que não me mate, não
Dentro de ti, dentro de ti

Mesmo que o mundo acabe, enfim
Dentro de tudo que cabe em ti
Mesmo que o mundo acabe, enfim
Dentro de tudo que cabe em ti
Mesmo que o mundo acabe, enfim
Dentro de tudo que cabe em ti
Mesmo que o mundo acabe, enfim
Dentro de tudo que cabe em ti.

ANEXO F – Letra da canção “The Scientist”

Come up to meet you, tell you I'm sorry.
You don't know how lovely you are
I had to find you, tell you I need you
And tell you I set you apart
Tell me your secrets, and ask me your questions
Oh let's go back to the start
Running in circles, chasing in tails
Heads on a silence apart

Nobody said it was easy
It's such a shame for us to part
Nobody said it was easy
No one ever said it would be this hard
Oh take me back to the start

I was just guessing at numbers and figures
Pulling the puzzles apart.
Questions of science, science and progress
Don't speak as loud as my heart.
So tell me you love me, come back and haunt me,
Oh, when I rush to the start
Running in circles, chasing in tails
Coming back as we are.

Nobody said it was easy
It's such a shame for us to part
Nobody said it was easy.
No one ever said it would be so hard
I'm going back to the start.

“The cientist” (Tradução)**O Cientista**

Vim pra lhe encontrar, dizer que sinto muito,
Você não sabe o quão amável você é
Tenho que lhe achar, dizer que preciso de você,
E te dizer que eu escolhi você
Conte-me seus segredos, faça-me suas perguntas
Oh, vamos voltar pro começo
Correndo em círculos, perseguindo a cauda,
Cabeças num silêncio à parte

Ninguém disse que seria fácil,
É uma pena nós nos separarmos
Ninguém disse que seria fácil,
Ninguém jamais disse que seria tão difícil assim
Oh, me leve de volta ao começo...

Eu só estava pensando em números e figuras,
Rejeitando seus quebra-cabeças
Questões da ciência, ciência e progresso
Não falam tão alto quanto meu coração
Diga-me que me ama, volte e me assombre
Oh, quando eu corro pro começo
Correndo em círculos, perseguindo a cauda
Voltando a ser como éramos

Ninguém disse que era fácil,
É uma pena nós nos separarmos
Ninguém disse que era fácil,
Ninguém jamais disse que seria tão difícil assim
Eu estou indo de volta para o começo...

ANEXO G – Letra da canção “A Thousand Years”

Heart beats fast
Colors and promises
How to be brave
How can I love when I'm afraid to fall
But watching you stand alone
All of my doubt suddenly goes away somehow

One step closer

I have died every day waiting for you
Darling don't be afraid
I have loved you for a thousand years
I'll love you for a thousand more

Time stands still
Beauty in all she is
I will be brave
I will not let anything take away
What's standing in front of me
Every breath
Every hour has come to this

One step closer

I have died every day waiting for you
Darling don't be afraid
I have loved you for a thousand years
I'll love you for a thousand more

And all along I believed I would find you
Time has brought your heart to me
I have loved you for a thousand years
I'll love you for a thousand more

One step closer
One step closer

I have died every day waiting for you
Darling don't be afraid I have loved you
For a thousand years
I'll love you for a thousand more

And all along I believed I would find you
Time has brought your heart to me
I have loved you for a thousand years
I'll love you for a thousand more

“A Thousand Years” (Tradução)**Mil Anos**

O coração acelerado
Cores e promessas
Como ser corajoso
Como posso amar quando eu estou com medo de cair
Mas vendo você sozinho
Todas as minhas dúvidas de repente vão embora de alguma forma
Um passo mais perto

Eu tenho morrido todos os dias esperando por você
Meu amor não tenha medo eu tenho te amado
Por mil anos
Eu vou te amar por mais mil

O tempo para
Beleza em tudo o que ela é
Eu serei corajoso
Eu não deixarei nada tirar
O que está na minha frente
Cada respiração
Toda hora tem caminhado pra isso
Um passo mais perto

Eu tenho morrido todos os dias esperando por você
Querida não tenha medo eu tenho te amado
Por mil anos
Eu vou te amar por mais mil

E o tempo todo acreditei que te encontraria
O tempo trouxe o seu coração pra mim
Eu tenho te amado por mil anos
Eu vou te amar por mais mil

Um passo mais perto
Um passo mais perto

Eu tenho morrido todos os dias esperando por você
Querida não tenha medo eu tenho te amado
Por mil anos
Eu vou te amar por mais mil

E o tempo todo acreditei que te encontraria
O tempo trouxe o seu coração pra mim
Eu tenho te amado por mil anos
Eu vou te amar por mais mil

ANEXO H – Letra da canção “Tudo Posso”

Posso, tudo posso naquele que me fortalece
Nada e ninguém no mundo vai me fazer desistir
Quero, tudo quero, sem medo entregar meus projetos
Deixar-me guiar nos caminhos que Deus desejou para mim
E ali estar

Vou perseguir tudo aquilo que Deus já escolheu pra mim
Vou persistir, e mesmo nas marcas daquela dor
Do que ficou, vou me lembrar
E realizar o sonho mais lindo que Deus sonhou

Em meu lugar estar à espera de um novo que vai chegar
Vou persistir, continuar a esperar e crer
E mesmo quando a visão se turva e o coração só chora
Mas na alma, há certeza da vitória

Eu vou sofrendo
Mas seguindo enquanto tantos não entendem
Vou cantando minha história, profetizando
Que eu posso, tudo posso em Jesus

ANEXO I - Letra da canção “ Sol da meia-noite”

É estranho e difícil de dizer que está tudo bem
Se há alguma coisa, então venha entender
O quanto só você pode dar um simples passo de cada vez

O sol da meia-noite aqui existe
Você pense, pare
Veja que o amor resiste
Olhe, prova, sente, toca

É Deus que te faz entender toda poesia
Que torna mais valiosa a vida
E prova que ainda dá pra ser feliz
Apenas atenda quem chama

E perceba
Que só Ele pode compreender o seu interior
As suas dores afastar
O seu sonho realizar
A sua vida transformar

Basta que você entenda
Que é Deus, que te faz entender toda poesia
Que torna mais valiosa a vida
E prova que ainda dá pra ser feliz
Apenas atenda quem chama

E peça que nesta noite Ele te toque
E cure todas suas feridas
E vele o sono e espere acordar
Amanhã será um novo dia

Amanhã amanhã
Amanhã amanhã
Amanhã amanhã

Que é Deus, que te faz entender toda poesia
Que torna mais valiosa a vida

E prova que ainda dá pra ser feliz
Apenas atenda quem chama

E peça que nesta noite Ele te toque
E cure todas suas feridas
E leve o sono e espere acordar
Amanhã será um novo dia

Eu só quero que você saiba
Que estou pensando em você
Agora e sempre mais
Eu só quero que você ouça
A canção que eu fiz pra dizer
Que eu te adoro cada vez mais
E que eu te quero sempre em paz

Tô com sintomas de saudade
Tô pensando em você
E como eu te quero tanto bem
Aonde for não quero dor
Eu tomo conta de você
Mas te quero livre também
Como o tempo vai e o vento vem

Eu só quero que você caiba
No meu colo
Porque eu te adoro cada vez mais
Eu só quero que você siga
Para onde quiser
Que eu não vou ficar muito atrás

Tô com sintomas de saudade
Tô pensando em você
E como eu te quero tanto bem
Aonde for não quero dor
Eu tomo conta de você
Mas te quero livre também
Como o tempo vai e o vento vem

Eu só quero que você saiba
Que estou pensando em você
Mas te quero livre também
Como o tempo vai e o vento vem
E que eu te quero livre também
Como o tempo vai e o vento vem

ANEXO K - Letra da canção “Tua Família”

Percebe e entende que os melhores amigos
São aqueles que estão
Em casa esperando por ti
Acredita nos momentos mais difíceis da vida
Eles sempre estarão por perto
Pois só sabem te amar

E se por acaso a dor chegar
Ao teu lado vão estar
Pra te acolher e te amparar
Pois não há nada como um lar

Tua família volta pra ela
Tua família te ama e te espera
Para ao teu lado sempre estar (bis)

Tua família!

Às vezes muitas pedras
Surgem pelo caminho
Mas em casa alguém feliz
Te espera pra te amar
Não não deixe que a fraqueza
Tire a tua visão
Que um desejo engane
O teu coração
Só Deus não é ilusão

E se por acaso a dor chegar
Ao teu lado vão estar
Pra te acolher e te amparar
Pois não há nada como um lar

Tua família volta pra ela
Tua família te ama e te espera
Para ao teu lado sempre estar (bis)

Tua família!

ANEXO L – Letra da canção “Ave Maria”

She was lost
In so many different ways
Out in the darkness with no guide

I know the cost of a losing hand
Never found the grace of God
Though I

I found heaven on Earth
You are my last, my first
And then I hear this voice inside
Ave Maria

I've been alone
And then surrounded by friends
How could the silence be so loud

But I still go home
Knowing that I've got you
There's only us when lights go down

You are my heaven on Earth
You are my hunger, my thirst
I always hear this voice inside
Singing Ave Maria

Sometimes love can come
And pass you by
While you're busy making plans
Suddenly hit
And then you realize
It's out of your hands
Baby you got to understand

You are my heaven on Earth
You are my last, my first
And then I hear this voice inside
Ave Maria

Ave Maria (Tradução)

Ela estava perdida
Em tantos sentidos diferentes
Na escuridão, sem guia

Sei o custo de uma mão perdida
Nunca com a graça de Deus
Pensei que eu...

Eu achei meu paraíso na Terra
Você é meu último, meu primeiro
E eu sempre ouço essa voz aqui dentro
Ave Maria

Tenho estado sozinha
Mesmo quando cercada por amigos
Como o silêncio pode ser tão barulhento

Tenho estado sozinha
Mesmo quando cercada por amigos
Como o silêncio pode ser tão barulhento

Você é meu paraíso na Terra
Você é minha fome, minha sede
E eu sempre ouço essa voz aqui dentro
Dizendo: "Ave Maria"

Às vezes o amor pode vir
E passar por você
Enquanto você está ocupado fazendo planos
De repente te atinge,
E você percebe
Que está nas suas mãos
Querida, você deve entender

Você é meu paraíso na Terra
Você é meu último, meu primeiro
E eu sempre ouço essa voz aqui dentro
Ave Maria

ANEXO M – Letra da canção “Te amo e nada mais”

Teus olhos
O teu jeito, a sua voz fala baixinho em meu ouvido
São teus dedos
O teu toque
O teu suspiro que não sai do pensamento
Eu sei que não resisto

Eu já conheço suas manhas e manias
Já não vale o seu disfarce
A gente fica em sintonia
Cansei de inventar você pro coração
Pro meu coração

Eu não te amo como ontem
Amo mil vezes mais
Me conte os teus segredos, mostre os teus sinais
E se me perguntar qual é o seu defeito
Ainda não sei
Eu não te amo como ontem
Amo mil vezes mais
Me conte os teus segredos, mostre os teus sinais
E se me perguntar qual é o seu defeito
Ainda não sei
Te amo e nada mais

Eu já conheço suas manhas e manias
Já não vale o seu disfarce
A gente fica em sintonia
Cansei de inventar você pro coração
Pro meu coração

Eu não te amo como ontem
Amo mil vezes mais
Me conte os teus segredos, mostre os teus sinais
E se me perguntar qual é o seu defeito
Ainda não sei
Eu não te amo como ontem
Amo mil vezes mais
Me conte os teus segredos, mostre os teus sinais
E se me perguntar qual é o seu defeito
Ainda não sei
Te amo e nada mais

Eu não te amo como ontem
Amo mil vezes mais
Me conte os teus segredos, mostre os teus sinais
E se me perguntar qual é o seu defeito
Ainda não sei

Eu não te amo como ontem
Eu amo mil vezes mais
Me conte os teus segredos, mostre os teus sinais
E se me perguntar qual é o seu defeito
Ainda não sei
Te amo e nada mais

Te amo e nada mais
Te amo e nada mais
Te amo, e nada mais

paciência.

aprendizagem.

auto-controle.

responsabilidade.

amores:

Embora acredite que cinco ou seis palavras não sejam suficientes para uma perfeita caracterização, entendi que ~~por~~ ^{a partir} delas pode se surgir um sentido. É com o decorrer da história outros importantes palavras serão inseridos, abjti usando a construção não de um conto fantástico, mas sim, de uma vida real.

Vida, a qual surgiu de forma não planejada e, com o tempo se tornou primordial para a realização e felicidade de outros. Vida que nasceu, cresceu e ainda busca um constante crescimento, que culminará ~~em~~ uma realização, ~~que~~ ^{que} se de ser introduzido no verdadeiro sentido da existência, ou seja, os motivos os que se vive no mundo.

O motivo os este ninguém sabe, essencialmente, no final da vida será possível descobrir. Contudo, o fim é o mesmo, o mesmo da história toda, porque o mais importante é o caminho pelo qual se ~~se~~ ^{se} segue, o meio, o decorrer. Afinal, foi através dele que aprendi a ser tudo o que sou, aprendi a valorizar o que precisa ser valorizado: família, amigos, felicidade, bons momentos, buscas, realizações, sonhos, planos. Enfim, tudo aquilo que faz a minha vida ser a minha, única, sem outro igual e por ~~isso~~ ^{isso}, a melhor vida do mundo.

Anexo O

(Partitura da composição realizada por Marina)

G D G D
 1. Mes - mo que cin - co pa -

8 G D G
 la - vras não ex - pres - sem o que sou já são o i - ní - cio

15 D G D G
 de uma his - tó - ria que te - rá no - vo sen - ti - do.

21 G D
 2. Foi de for - ma ines - pe - ra - da mas trou - xe fe - li - ci -

25 G D
 da - de e com e - la ve - io jun - to a bus - ca por cres - ci - men - to sen - do

30 G D G
 es - te o sen - ti - do de to - da e - xis - tên - cia o mo - ti - vo ver - da -

35 D G
 dei - ro a que se veio ao mun - do.

40 G *3* D
 3. Des - co - bri - men - to no ca - mi - nho me trou - xe - ram a - pren - di -

44 G *3* D *3*
 za - gem e va - lo - res pre - ci - o - sos que me fi - ze - ram u - na - ni - mi -

48 *3* G D G
 da - de tor - nan - do as - sim essa a me - lhor vi - da do mun - do.

ANEXO P – Letra da canção “Epitáfio”

Devia ter amado mais
Ter chorado mais
Ter visto o sol nascer
Devia ter arriscado mais e até errado mais
Ter feito o que eu queria fazer
Queria ter aceitado as pessoas como elas são
Cada um sabe a alegria e a dor que traz no coração

O acaso vai me proteger
Enquanto eu andar distraído
O acaso vai me proteger
Enquanto eu andar...

Devia ter complicado menos, trabalhado menos
Ter visto o sol se pôr
Devia ter me importado menos com problemas pequenos
Ter morrido de amor
Queria ter aceitado a vida como ela é
A cada um cabe alegrias e a tristeza que vier

O acaso vai me proteger
Enquanto eu andar distraído
O acaso vai me proteger
Enquanto eu andar...

Devia ter complicado menos, trabalhado menos
Ter visto o sol se pôr.

ANEXO Q - Letra da canção “Sonda-me”

Sonda-me, Senhor	Como abrigo no deserto
E me conhece	Como flecha que acerta o alvo
Quebranta o meu coração	Eu quero ser usado da maneira que te
Transforma-me conforme a Tua palavra	agrade
E enche-me até que em mim	Qualquer hora e em qualquer lugar
Se ache só a Ti, então	Eis aqui a minha vida
Usa-me, Senhor	Usa-me, Senhor
Usa-me	Usa-me
Como um farol que brilha à noite	Sonda-me
Como ponte sobre as águas	Quebranta-me
Como abrigo no deserto	Transforma-me
Como flecha que acerta o alvo	Enche-me
Eu quero ser usado da maneira que te	E usa-me
agrade	Sonda-me
Em qualquer hora e em qualquer lugar	Quebranta-me
Eis aqui a minha vida	Transforma-me
Usa-me, Senhor	Enche-me
Usa-me	E usa-me, Senhor
Sonda-me, Senhor	Sonda-me
E me conhece	Quebranta-me
Quebranta o meu coração	Transforma-me
Transforma-me conforme a Tua palavra	Enche-me
E enche-me até que em mim	E usa-me, Senhor
Se ache só a Ti, então	
Usa-me, Senhor	
Usa-me	
Como um farol que brilha à noite	
Como ponte sobre as águas	

ANEXO R - Letra da canção “Meu pequeno Cachoeiro”

Eu passo a vida recordando
De tudo quanto aí deixei
Cachoeiro, Cachoeiro
Vim ao Rio de Janeiro
Pra voltar e não voltei
Mas te confesso na saudade
As dores que arranjei pra mim
Pois todo o pranto destas mágoas
Ainda irei juntar as águas
Do teu Itapemirim

Meu pequeno Cachoeiro
Vivo só pensando em ti
Ai que saudade dessas terras
Entre as serras
Doce terra onde eu nasci

Meu pequeno Cachoeiro
Vivo só pensando em ti
Ai que saudade dessas terras
Entre as serras
Doce terra onde eu nasci

Recordo a casa onde eu morava
O muro alto, o laranjal
Meu flamboyant na primavera
Que bonito que ele era
Dando sombra no quintal

A minha escola, a minha rua
Os meus primeiros madrigais

Ai, como o pensamento voa
Ao lembrar a terra boa
Coisas que não voltam mais
Meu pequeno Cachoeiro
Vivo só pensando em ti
Ai que saudade dessas terras
Entre as serras
Doce terra onde eu nasci

(Declamado):

"Sabe meu Cachoeiro
Eu trouxe muita coisa de você
E todas essas coisas
Me fizeram saber crescer
E hoje eu me lembro de você
Me lembro e me sinto criança outra vez"

Meu pequeno Cachoeiro
Vivo só pensando em ti
Ai que saudade dessas terras
Entre as serras
Doce terra onde eu nasci

ANEXO S – Letra da canção “Meu barquinho”

O vento balançou meu barco em alto mar
O medo me cercou e quis me afogar
Mas então eu clamei ao filho de davi
Ele me escudou por isso estou aqui
O vento ele acalmou, o medo repreendeu
Quando ele ordenou, o mar obedeceu

Não temo mais o mar, pois firme está minha fé
No meu barquinho está Jesus de nazaré
Se o medo me cercar ou se o vento soprar
Seu nome eu clamarei, ele me guardará
Não temo mais o mar, pois firme está minha fé
No meu barquinho está Jesus de nazaré
Se o medo me cercar, ou se o vento soprar
Seu nome eu clamarei, ele me socorrerá

Oh aleluia a palavra do senhor diz mil cairão ao teu lado
Dez mil a tua direita, mas tu não serás atingido!
Se o vento soprar contra a tua vida, clame o nome de
Jesus e ele te socorrerá!

ANEXO T - Letra da canção “Ainda bem”

Ainda Bem

Que você vive comigo

Porque senão

Como seria esta vida?

Sei lá, sei lá

Nos dias frios

Em que nós estamos juntos

Nos abraçamos sob o nosso conforto

De amar, de amar

Se há dores tudo fica mais fácil

Seu rosto silencia e faz parar

As flores que me manda são fato

Do nosso cuidado e entrega

Meus beijos sem os seus não dariam

Os dias chegariam sem paixão

Meu corpo sem o seu uma parte

Seria o acaso e não sorte

Neste mundo de tantos anos

Entre tantos outros

Que sorte a nossa heim?

Entre tantas paixões

Esse encontro nós dois

Esse amor

Entre tantos outros

Entre tantos anos

Que sorte a nossa heim?

Entre tantas paixões

Esse encontro nós dois, esse amor

Entre tantas paixões

Esse encontro nós dois, esse amor.

ANEXO U

(Letra da Composição Musical realizada por Aline)

Meu Barquinho - Giselli Cristina

O vento balançou, meu barco em alto mar
 O medo me cercou, e quis me afogar
 Mas então eu clamei, ao filho de Davi
 Ele me escutou, por isso estou aqui
 O vento Ele acalmou, O medo repreendeu
 Quando Ele Ordenou, O mar obedeceu

Devia ter complicado menos / Trabalhado menos
 Ter visto o sol se pôr / Devia ter me importado menos
 Com problemas pequenos / Ter morrido de amor...

Se há dores tudo fica mais fácil
 Seu rosto silencia e faz parar
 As flores que me mandam são fato
 Do nosso cuidado e entrega
 Meus beijos sem os seus não dariam
 Os dias chegariam sem paixão
 Meu corpo sem o seu uma parte
 Seria o acaso e não sorte

Sonda-me, Senhor, e me conhece
 Quebranta o meu coração
 Transforma-me conforme a Tua palavra
 E enche-me até que em mim se ache só
 a Ti

Debaixo Dos Caracóis Dos Seus Cabelos**Roberto Carlos**

Um dia a areia branca
 Seus pés irão tocar
 E vai molhar seus cabelos
 A água azul do mar
 Janelas e portas vão se abrir
 Pra ver você chegar
 E ao se sentir em casa
 Sorrindo vai chorar

Céu Aberto**Fernanda Brum**

Vejo o céu aberto, querubins descendo sobre nós aqui
 Como chamas vivas sinto fogo santo já ardendo em mim
 Não há resistências!
 O meu coração se dobra sobre o lindo altar
 E o todo poderoso se ergue do seu trono e vem me tocar