

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

DEMAS BATISTA DA SILVA JUNIOR

**ESTUDO COMPARATIVO ENTRE DOIS MODELOS DE IMPROVISÇÃO
RÍTMICA MUSICAL EM MUSICOTERAPIA E ANSIEDADE**

Goiânia
2018

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

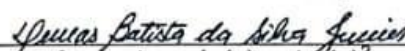
Nome completo do autor: DEMAS BATISTA DA SILVA JUNIOR

Título do trabalho: ESTUDO COMPARATIVO ENTRE DOIS MODELOS DE IMPRO-
VISAÇÃO RÍTMICA MUSICAL EM MUSICOTERAPIA E ANSIEDADE

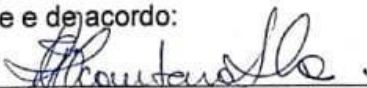
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ **SIM** ☐ **NÃO**¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 29/05/2019

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

DEMAS BATISTA DA SILVA JUNIOR

**ESTUDO COMPARATIVO ENTRE DOIS MODELOS DE IMPROVISAÇÃO
RÍTMICA MUSICAL EM MUSICOTERAPIA E ANSIEDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto-sensu* Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Música em Musicoterapia:
importância do conhecimento musical em musicoterapia.

Linha de pesquisa: Música, Educação e Saúde (MES)

Orientadora: Profa. Dra. Tereza Raquel Alcântara-Silva

Coorientador: Prof. Dr. Eduardo José Tavares Lopes

Goiânia
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Silva Junior, Demas Batista da
ESTUDO COMPARATIVO ENTRE DOIS MODELOS DE
IMPROVISACÃO RÍTMICA MUSICAL EM MUSICOTERAPIA E
ANSIEDADE [manuscrito] / Demas Batista da Silva Junior. - 2018.
XCIII, 93 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Tereza Raquel Alcântara-Silva; co-orientador
Dr. Eduardo José Tavares Lopes.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola
de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em
Música, Goiânia, 2018.

Bibliografia. Anexos. Apêndice.

Inclui siglas, abreviaturas, tabelas, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Música.. 2. Improvisação Rítmica Musical.. 3. Ansiedade.. 4.
Musicoterapia.. I. Alcântara-Silva, Tereza Raquel, orient. II. Título.

CDU 78



Serviço Público Federal
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

Programa de Pós-graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música

Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final do candidato Demas Batista da Silva Junior para a obtenção do título de Mestre em Música.

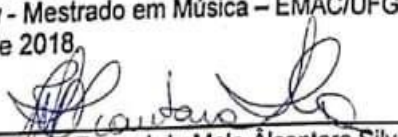
Aos dez dias do mês de agosto de dois mil e dezoito, às nove horas na sala de webconferências do CIAR no prédio do Centro de Eventos da UFG – Campus II, reuniu-se a banca examinadora da prova em epígrafe, indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pela Diretora da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta pelos professores doutores Tereza Raquel de Melo Âlcantara Silva (orientadora e presidente da mesa), Nilceia da Silveira Protasio Campos (EMAC/UFG) e, via webconferência, Noemi Nascimento Ansay (FAP/UNESPAR) na qualidade de convidada do Programa de Pós-Graduação, para julgar o trabalho final do candidato Demas Batista da Silva Junior, intitulado **"ESTUDO COMPARATIVO ENTRE DOIS MODELOS DE IMPROVISÇÃO RÍTMICA MUSICAL EM MUSICOTERAPIA E ANSIEDADE"**. Cabe ressaltar a participação do professor doutor Eduardo José Tavares Lopes nesta banca via webconferência e também como co-orientador deste trabalho. A Presidente da mesa declara abertos os trabalhos agradecendo a presença de todos. Assim, dá prosseguimento aos trabalhos passando a palavra ao candidato para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas do candidato, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:

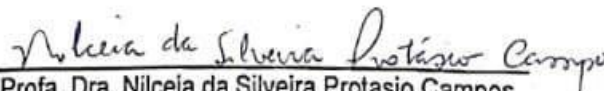
Profa. Dra. Tereza Raquel de Melo Âlcantara Silva Aprovado

Profa. Dra. Nilceia da Silveira Protasio Campos Aprovado

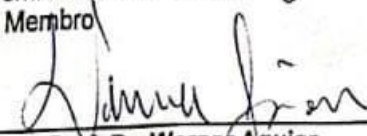
Profa. Dra. Noemi Nascimento Ansay Aprovado

Demas Batista da Silva Junior faz jus ao título de MESTRE EM MÚSICA, área de concentração Música na Contemporaneidade, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora cumprimentam o candidato e nada mais havendo a tratar, a Senhora Presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada, será assinada pelo Vice-Coordenador do Programa de Pós-graduação *stricto-sensu* - Mestrado em Música – EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora.
Goiânia, 10 de agosto de 2018.


Profa. Dra. Tereza Raquel de Melo Âlcantara Silva
Presidente


Profa. Dra. Nilceia da Silveira Protasio Campos
Membro


Profa. Dra. Noemi Nascimento Ansay
Membro


Prof. Dr. Werner Aguiar
Vice-Coordenador de Pós Graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música - EMAC/UFG

Dedicatória

A Deus meu sustento e fortaleza em todos os momentos. Razão da vida.

Ao meu querido filho Davi, minha maior motivação; à minha amada esposa Hélida Karine por me apoiar e incentivar contínua e incansavelmente.

Aos meus pais Demas Batista (in memoriam) e Déa Villarinho um exemplo de fé, força e perseverança.

Dedico a vocês com carinho!

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus por me sustentar e me direcionar à conclusão de mais uma etapa da minha vida.

À minha orientadora Profa. Dra. Tereza Raquel pelo incentivo, competência, sensibilidade e amizade e por suas orientações presentes nos momentos de dúvidas e inquietações.

Ao meu coorientador, Prof. Dr. Eduardo Lopes (Universidade Évora, Portugal) pelas riquíssimas contribuições durante o período em que integrou o PPG- Música/UFG como professor visitante, com quem tive a oportunidade de aprender e refletir mais sobre a técnica de improvisação rítmica. Pela contribuição como membro da banca de qualificação e por aceitar ao convite prestigiando-nos no momento da defesa deste trabalho.

Aos membros da banca examinadora professoras Dra. Nilcéia da Silveira Protásio Campos e Dra. Noemi Nascimento Ansay por aceitarem ao convite.

Aos professores com os quais convivi e aprendi ao longo deste percurso.

Ao Dr. Carlos H. Costa, que durante o período de sua coordenação nos recebeu e ajudou-nos de forma atenciosa; à musicoterapeuta Ma. Mayara Ribeiro que colaborou na pesquisa no momento oportuno. À Andréia, secretária do PPG EMAC/UFG, por sua gentileza e atenção sempre nos recebendo de forma cordial.

Aos estudantes da graduação em música e musicoterapia que contribuíram como partícipes deste estudo.

Ao meu filhinho Davi C. Batista da Silva e à minha esposa Héliida Karine com quem tenho dividido a minha vida.

Agradeço aos meus familiares (TODOS) por serem presentes em minha vida e em especial aos meus pais Demas Batista (*in memoriam*) e Déa Villarinho.

Aos amigos e àqueles que, assim como eu viveram intensamente esses anos de dedicação e estudo; agradeço pela convivência e experiências compartilhadas.

Obrigado!

*“Nem olhos viram, nem ouvidos ouviram, nem
jamais penetrou em coração humano o que Deus
tem preparado para aqueles que o amam.”*

1 Coríntios 2:9 (Bíblia Sagrada)

RESUMO

O presente trabalho, “Estudo comparativo entre dois modelos de improvisação rítmica em musicoterapia e ansiedade”, teve como principal objetivo identificar os níveis de ansiedade de estudantes do curso de Graduação em Musicoterapia da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG) durante atividades de improvisação e averiguar possível minimização destes sintomas, a partir da comparação entre dois modelos de improvisação rítmica musical – M1(modelo 1) proposto por Lopes (2011) e M2 (modelo 2) adaptado do modelo de improvisação livre descrito por Bruscia (1999). Duas hipóteses foram formuladas: a primeira é que a improvisação rítmica musical eleva o nível de ansiedade dos estudantes do citado curso e para a segunda, o modelo de improvisação rítmica musical (M1) é menos ansiogênico quando comparado ao (M2). A coleta de dados foi realizada durante o primeiro semestre de 2017. Foram incluídos no estudo 26 alunos (7 homens e 19 mulheres), com idade igual ou superior a 18 anos e matriculados nas disciplinas Música em Musicoterapia 1 e Observação de Prática Clínica 1 no ano de 2017. Participaram das intervenções 19 estudantes dos cursos de graduação em Música e Musicoterapia e 7 de outros cursos da UFG não relacionados à música. Os procedimentos metodológicos seguiram as abordagens quantitativa e qualitativa. Para coleta de dados foram utilizados o Inventário de Traço e Estado de Ansiedade (IDATE – T e E) e outros instrumentos elaborados para esta pesquisa tais como: Questionário de Identificação do Conhecimento e Experiência Musical (ICEM) e, Questionário de Avaliação do Nível de Significância da Música, Ritmo e Atividade de Improvisação Musical (ANS). Foram utilizados, também, trechos de relatos de participantes gravados em vídeo. As intervenções foram realizadas durante o período de aula, com intervalo de uma semana entre cada modelo. Os resultados mostraram que a maioria dos estudantes tinha pouco ou quase nenhuma experiência com improvisação rítmica musical, os participantes apresentaram no início do estudo, nível médio em relação ao traço de ansiedade (IDATE-T). A respeito do estado de ansiedade (IDATE-E) pré e pós-intervenção, não houve diferença significativa entre os dois modelos (M1 e M2), considerando a análise intra e intergrupos. Sobre os relatos dos participantes acerca das experiências de improvisação rítmica, considerando os dois modelos, reconheceram a facilitação da autopercepção e da percepção do outro, com maior destaque no M1, a melhora da liberdade de expressão e criatividade para o M2, segurança para realização da atividade, mais destacado para o M1, também presente no M2. Em conclusão, apesar das duas hipóteses terem sido refutadas, acreditamos que a improvisação rítmica musical é de grande relevância para a formação do musicoterapeuta, pois auxilia no fortalecimento da musicalidade e da musicalidade clínica, desde que o seu significado seja compreendido pelo estudante. Ainda, os dois modelos são valiosos nesse contexto acadêmico. Finalmente, os dados não são conclusivos e há necessidade da realização de novas pesquisas sobre esta temática, que possui expressiva importância para a prática clínica musicoterapêutica.

Palavras-chave: Música. Improvisação Rítmica Musical. Ansiedade. Musicoterapia.

ABSTRACT

"Comparative study between two models of rhythmic improvisation in music therapy and anxiety". The main objective of this study was to investigate the anxiety level of students of the undergraduate program in Music Therapy from the School of Music and Performing Arts of the Federal University of Goiás during the performance of the musical rhythmic improvisation activity using two models of musical improvisation: M1 (model 1) based on technique of musical improvisation proposed by Lopes (2011) and M2 that was adapted from the model of free improvisation described by Bruscia (1999). Therefore, two hypotheses were formulated: The first is that musical rhythmic improvisation raises level anxiety of students and the second is that musical rhythm improvisation model (M1) is less anxiogenic when compared to model (M2). They were included students of both sexes, with age equal or superior to 18 years and regularly enrolled in the subjects Music in Music Therapy 1 and Observation of Clinical Practice 1. For data collection and analysis, in addition to questionnaire of knowledge and musical experience (ICEM) and questionnaire evaluation of the Level of Significance of Music, Rhythm and Activity of Musical Improvisation (ANS) developed by the researchers for the collection of the data of the research, the Inventory of Anxiety Traits and State (IDATE) and the excerpts from reports of participants were recorded on video. The interventions were performed during the class period, with a one-week interval between each model. The results obtained through the application of IDATE - E indicated non-significant in relation to the trait and anxiety state of the participants of the interventions (M1 and M2). According to the reports of the participants about the rhythmic improvisation experiences, considering the two models, they recognized the facilitation of self-perception and the other, with greater emphasis on M1, improved freedom of expression and creativity for the M2, confidence to perform the activity, most outstanding for M1, also present in M2. In summary, although both hypotheses have been refuted, it was believed that musical improvisation is important for the formation of music therapists, since it is not a strengthening of musicality and clinical musicianship, provided it is in any way understood by the student. Still, the two models are valuable in the academic context. The data not predictive and there of the new predictive the potential of this evaluation of this state, has not expressively importance for the practice clinical music-therapy.

Keywords: Music. Musical Rhythmic Improvisation. Anxiety. Music Therapy.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Exemplo do posicionamento de um grupo composto por 5 alunos.	45
Figura 2. Exemplo de células rítmicas de pulso isócrono, (exercício 1 ao 5)	46
Figura 3. Exercícios 5 e 6 da sequência do modelo 1 de improvisação rítmica musical	47
Figura 4. Procedimentos metodológicos adotados nas intervenções M1 e M2.....	49

LISTA DE TABELA

Tabela 1. Tabela demonstrativa dos TCCs depositados no acervo de monografias.....	35
Tabela 2. Comparação entre o Modelo 1 e Modelo 2 em relação aos resultados obtidos no IDATE - T.	51
Tabela 3. Comparação intragrupos dos Modelos 1 e 2 em relação aos resultados obtidos no IDATE – pré e pós- intervenção.....	52
Tabela 4. Comparação intergrupos dos Modelos 1 e 2 em relação aos resultados obtidos no IDATE – pré e pós- intervenção.....	52

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Resumo dos principais resultados oriundos das pesquisas realizadas sobre registro sonoro-musical e experiências musicais em musicoterapia	36
Quadro 2. Descrição das etapas da avaliação, momento em que ocorreram e os instrumentos avaliativos utilizados:	43
Quadro 3. Sequência dos exercícios realizados durante a improvisação rítmica musical do Modelo 1.....	46
Quadro 4. Sequência dos exercícios realizados durante a improvisação rítmica musical do Modelo 2.....	48
Quadro 5. Resumo de relatos dos participantes decorrentes da participação nas atividades de improvisação referentes aos dois modelos M1 e M2	54

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

UFG – Universidade Federal de Goiás

EMAC – Escola de Música e Artes Cênicas

PPG – Programa de Pós-graduação

IDATE – Inventário de Traço de ansiedade e Estado de ansiedade

TCC – Trabalho de conclusão de curso

TCCs – Trabalhos de conclusão de curso

OPC – Observação de Práticas Clínicas

PPC – Projeto pedagógico de curso

CONEP – Comissão Nacional de Ética em Pesquisa

CEPEC – Conselho de Ensino, Pesquisa, Extensão e Cultura

CEP - Comitê de Ética e Pesquisa

IES – Instituição de ensino superior

ICEM – Questionário de identificação e de conhecimento musical

ANS – Avaliação do nível de significância

WFMT – *World Federation of Music Therapy* – Federação Mundial de Musicoterapia

M1 – “Modelo 1”

M2 – “Modelo 2”

BPM – “Batidas por minuto”

NL – Núcleo Livre

APM – Ansiedade na *performance* musical

SUMÁRIO

Resumo.....	ix
Abstract.....	x
Lista de figuras.....	xi
Lista de tabelas.....	xii
Lista de quadros.....	xiii
Lista de siglas e abreviaturas.....	xiv
1 INTRODUÇÃO	17
2 REVISÃO DE LITERATURA.....	20
2.2 CRIATIVIDADE E IMPROVISACÃO.....	20
2.3 IMPROVISACÃO MUSICAL EM MUSICOTERAPIA	27
2.4 ANSIEDADE E IMPROVISACÃO MUSICAL.....	31
3 A MÚSICA NA CLÍNICA MUSICOTERAPÊUTICA: REGISTRO E EXPERIÊNCIAS MUSICAIS.....	34
4 METODOLOGIA.....	40
4.2 DESENHO DO ESTUDO	40
4.3 ASPECTOS ÉTICOS	40
4.3.1 Tipos de riscos e eventos adversos.....	41
4.3.2 Tipos de benefícios	41
4.4 CRITÉRIOS DE INCLUSÃO E EXCLUSÃO	41
4.5 LOCAL DO ESTUDO	42
4.6 AVALIAÇÃO	42
4.6.1 Questionário de Identificação do Conhecimento e Experiência Musical (ICEM).....	42
4.6.2 Inventário de Inventário de Ansiedade Traço-Estado – IDATE-T e IDATE- E.....	42
4.6.3 Questionário de Avaliação do Nível de Significância da Música, Ritmo e Atividade de Improvisação Musical (ANS).....	43
4.7 ETAPAS DA AVALIAÇÃO.....	43

4.8	TREINAMENTO PARA APLICAÇÃO DOS MODELOS M1(MODELO 1) E M2 (MODELO 2)	44
4.9	MODELOS DE IMPROVISACÃO RÍTMICA MUSICAL	44
4.9.1	Modelo 1	44
4.9.2	Modelo 2	47
4.10	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	49
4.11	PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE DE DADOS	50
5	RESULTADOS	50
6	DISCUSSÃO	55
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
8	CONCLUSÃO	65
	REFERÊNCIAS	66
	APÊNDICES	73
	APÊNDICE A - INSTRUMENTO DE COLETA DE DADOS DOS TCCS (UTILIZADO NA PRIMEIRA FASE DA PESQUISA ANTERIOR)	74
	APÊNDICE B - QUESTIONÁRIO <i>ONLINE</i> -22 PERGUNTAS (UTILIZADO NA PESQUISA ANTERIOR).....	76
	APÊNDICE C - QUESTIONÁRIO DE IDENTIFICAÇÃO DO CONHECIMENTO E EXPERIÊNCIA MUSICAL (ICEM)	81
	APÊNDICE D – QUESTIONÁRIO: AVALIAÇÃO DO NÍVEL DE SIGNIFICÂNCIA – ANS (MÚSICA, RITMO, E ATIVIDADE DE IMPROVISACÃO MUSICAL).....	82
	ANEXOS	83
	ANEXO – 1 (TCLE – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO)	84
	ANEXO – 2 (INVENTÁRIO DE TRAÇO DE ANSIEDADE – IDATE –T).....	86
	ANEXO – 3 (INVENTÁRIO DE ESTADO DE ANSIEDADE – IDATE –E).....	87
	ANEXO – 4 (CERTIDÃO DE APROVAÇÃO DA PESQUISA PELA COMISSÃO DE PESQUISA DA EMAC/UFG)	88
	ANEXO – 5 (PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP).....	89

1 INTRODUÇÃO

“Estudo comparativo entre dois modelos de improvisação rítmica musical em musicoterapia e ansiedade”, é uma pesquisa de abordagem qualitativa e quantitativa que teve como objetivo principal, identificar os níveis de ansiedade de estudantes do curso de graduação em musicoterapia da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG) durante atividades de improvisação e averiguar possível minimização destes sintomas, a partir da comparação entre dois modelos de improvisação rítmica musical – M1(modelo 1) proposto por Lopes (2011)¹ e M2 (modelo 2) adaptado do modelo de improvisação livre descrito por Bruscia (1999)².

Duas hipóteses foram formuladas. Para a primeira hipótese, a improvisação rítmica musical eleva o nível de ansiedade dos estudantes do citado curso e para a segunda, o modelo de improvisação rítmica musical (M1) é menos ansiogênico quando comparado ao (M2).

A revisão de literatura é um capítulo do presente estudo, que nos ofereceu embasamento teórico acerca dos temas relacionados referenciando-os ao objeto da pesquisa e dando-nos uma visão mais abrangente e esclarecedora sobre os assuntos abordados.

Como um dos temas centrais, presente no estudo, está a Improvisação. Compreendida a partir de uma concepção geral indo até suas várias aplicações no âmbito musical, musicoterapêutico e educacional.

A improvisação é considerada uma das expressões mais articuladas do comportamento e desenvolvimento criativo, pois vai além da aplicação de uma técnica preexistente (BIASUTTI, 2017). No contexto musical, ela serve de referencial para o desenvolvimento da criatividade humana em tempo real envolvendo tomada de decisão, monitoramento e, utilização dos estímulos externos para criar, espontaneamente, novas possibilidades musicais (ADHIKARI et al., 2016). Nessa direção, a improvisação pode, também, ser compreendida a

¹ Essa técnica de improvisação rítmica musical foi publicada no artigo: “*The individual and the group: a practical lesson from musical rhythm*” da revista DEDiCA, Revista de Educação e Humanidades 1, em março de 2011.

² Modelo de improvisação rítmica livre, baseado na improvisação livre descrita por Bruscia (1999) como uma técnica da musicoterapia que proporciona habilidades e aplicações diferentes da execução de uma composição, por exemplo. Tem como objetivo promover a liberdade de expressão.

partir do encontro entre o ‘desconhecido’ como algo que não podemos prever e o ‘conhecido’ que inclui o que já aconteceu anteriormente na ação de improvisar (FOSTER, 2017).

A improvisação musical, também, é uma ação interpessoal desenvolvida entre pessoas que cooperam para criar um musical (WILSON; MACDONALD, 2017), desenvolvendo habilidades complexas de comunicação não verbal e, a colaboração é característica determinante (SAWYER, 2012).

Muitos são os benefícios provenientes da prática de improvisação musical. Segundo Allen (2013), a improvisação musical livre, por exemplo, é utilizada como recurso de tratamento para reduzir o estresse, nervosismo e outros sintomas que são manifestações de ansiedade, substituindo as intervenções farmacológicas, psicológicas e outros tratamentos experimentais a partir da exploração de diferentes aspectos da criatividade musical. No âmbito educacional, ela oferece a possibilidade de vincular a aprendizagem informal e formal e a aquisição de uma educação musical holística, unindo o treinamento auditivo, a teoria musical e a performance em um ambiente de aprendizado repleto de estímulos (BIASUTTI, 2017), podendo, ainda, ser utilizada para educar os alunos em qualquer nível, desenvolvendo uma aprendizagem mais consciente do que as técnicas didáticas tradicionais, por meio de uma prática voltada para a reflexão e à produção criativa.

Outros temas e conceitos relacionados ao estudo também foram abordados na revisão de literatura tais como: criatividade; improvisação musical; a improvisação na perspectiva da formação musical; a improvisação na perspectiva da musicoterapia e, a ansiedade citando autores, que muito bem descrevem sobre a temática servindo de referenciais para o estudo.

Cita ainda, pesquisas atuais que nos oferece um panorama geral sobre os estudos realizados que englobam temas semelhantes como, improvisação musical, improvisação rítmica musical; improvisação em musicoterapia perpassando por uma visão panorâmica sobre ritmo e cognição musical.

Foram apresentados, ainda, na revisão de literatura, os resultados de duas pesquisas anteriores, realizadas no ano de 2014 pelos pesquisadores do presente estudo mostrando, em um deles, que a improvisação musical foi uma experiência pouco utilizada nas pesquisas descritas nos Trabalhos de Conclusão de Curso dos graduandos do Curso de Musicoterapia da Universidade Federal de Goiás entre os anos de 2002 e 2013. Estes resultados foram

importantes para demonstrar a relevância do tema no contexto musicoterapêutico e também para justificar a propositura do presente trabalho.

Após a revisão de literatura, verificou-se também os objetivos que nortearam a pesquisa. Foram eles: Identificar o nível de conhecimento e experiência musical dos participantes utilizando o ³Questionário de Identificação do Conhecimento e Experiência Musical; Identificar o nível do Traço de Ansiedade dos participantes por meio do IDATE – T; Comparar o nível do Estado de Ansiedade pré e pós intervenções dos participantes por meio do IDATE-E; Comparar a percepção dos participantes sobre os dois modelos M1 e M2 a partir de relatos sobre as experiências improvisacionais; Identificar os níveis de significância da música, do ritmo e da participação nas atividades de improvisação.

A descrição dos procedimentos metodológicos dá sequência ao trabalho, apresentando inicialmente a abordagem do estudo, os critérios de inclusão e exclusão, aspectos éticos, instrumentos utilizados para a avaliação quantitativa e qualitativa, critérios para análise dos resultados. A metodologia utilizada para o desenvolvimento desta pesquisa foi apresentada, descrevendo minuciosamente todos os procedimentos adotados para alcançar os objetivos propostos.

A coleta de dados foi realizada durante o primeiro semestre de 2017. Foram incluídos no estudo 26 alunos (7 homens e 19 mulheres), com idade igual ou superior a 18 anos e matriculados nas disciplinas Música em Musicoterapia 1 e Observação de Prática Clínica 1 no ano de 2017.

Em seguida os resultados são apresentados e discutidos com apoio de estudos realizados por outros autores, que nos permitiram caminhar para as considerações finais e conclusão.

³ Instrumento de coleta de dados elaborado pelos pesquisadores em 2017 para a pesquisa.

2 REVISÃO DE LITERATURA

O homem: um ser criativo e improvisador na sua maneira de viver
(Nachmanovitch, 1993)

Neste capítulo apresentaremos uma breve contextualização da temática deste trabalho iniciando com dois temas centrais: Criatividade, elemento intrínseco à improvisação e imanente ao ser humano e, a Improvisação compreendida a partir de uma concepção geral, perpassando por suas aplicações no âmbito musical, educacional e musicoterapêutico.

2.2 CRIATIVIDADE E IMPROVISACÃO

Segundo Camargo (2014), Criatividade é um processo mental, essencial ao ser humano que se apresenta materialmente quando o homem produz ideias, comportamentos e conceitos inovadores e diferentes. É também definida como um comportamento que combina funcionalidade e novidade (STERNBERG et al., 1996). Kneller (1979) descreve que a criatividade é compreendida com base na personalidade, nos valores e nos hábitos da pessoa que cria; e, a partir dos seus processos mentais, cognitivos, pensamento e comunicação; das influências ambientais e culturais e em função dos seus produtos, como teorias, invenções, esculturas e poemas.

Sabe-se que o potencial criativo é próprio do ser humano de maneira geral e, para reforçar este conceito, Leite (1994) afirma que a manifestação da criatividade é individual, faz parte da formação da identidade e, a experiência da criatividade pode potencializar a autopercepção, a capacidade de interação e comunicação, isto é, melhora as habilidades sociais.

Nesta direção está o Pensamento Criativo, definido como um processo de geração de algo novo e útil e envolve, pelo menos, três componentes distintos: a) *fluência*: produção de muitas ideias; b) *flexibilidade*: produção de ideias diferenciadas e; c) *originalidade*: produção de novas ideias (NIJSTAD, DE DREU, RIETZSCHEL, & BASS, 2010). Dessa maneira, pode-se dizer que a capacidade criativa do homem envolve aspectos cognitivos, afetividade e contexto (CAMARGO, 2014), pois a mente, em forma de sistema integrado, não está

desvinculada nem do corpo e nem do meio ambiente, dentro da perspectiva da cognição incorporada ou “*embodied cognition*” (CASASANTO, 2011; LEMAN et al., 2017; LEVITIN; GRAHN; LONDON, 2018).

Apesar de a criatividade ser imanente ao ser humano, as teorias da criatividade tradicional, acreditavam que os sujeitos criativos eram apenas os inventores, matemáticos, músicos, cientistas, *designers* e artistas (WELLING, 2007). Ainda, nos dias de hoje, de acordo com Siqueira (2012), quando se pensa em criatividade, a maioria das pessoas acredita que ela envolve talentos extraordinários, vinculados a indivíduos especiais e, normalmente a associa às realizações científicas e/ou artísticas e aos nomes de destaque como Leonardo da Vinci, Mozart, Einstein, Picasso, Santos Dumont, Henry Ford e Steve Jobs. Conclui o autor dizendo que a criatividade pode ter significados distintos para diferentes pessoas e ser definida segundo a perspectiva limitada de diferentes disciplinas como negócios, ciências, música, artes plásticas, teatro, dança e arquitetura.

Os que defendem uma “educação criativa” (ênfase dos autores), por exemplo, acreditam que essa vertente traz benefícios emocionais como a elevação da autoestima, comportamentais, como ser mais autônomo e aberto a novas experiências e intelectuais, como a capacidade de elaborar ideias originais e inusitadas (WECHSLER, 1998; ALENCAR, 2003). Segundo Wechsler & Nakano (2011), a formação e o desenvolvimento de indivíduos criativos e inovadores são funções essenciais da universidade, por exemplo, na medida em que visam o preparo de cidadãos capazes de realizar transformações de impacto na sociedade.

Para Siqueira (2012), a criatividade deve ser valorizada, pois ela pode auxiliar o indivíduo na resolução de problemas do dia a dia, como servir de veículo para expressão, interação, comunicação, encorajamento, fortalecimento para o enfrentamento das surpresas que acompanham a vida. Nesse contexto, é importante saber que a criatividade pode ser desenvolvida e uma das maneiras é por meio da improvisação. Para tanto, é necessário praticar até que a técnica se torne inconsciente, pois a chave-mestra da criatividade é a improvisação, isto é, deve-se exercitar a técnica de libertar-se da técnica (NACHIMANOVICH, 1993). Enfim, a criatividade, é em parte, uma forma de improvisação e improvisação é em parte uma forma de criatividade (GORDON, 2000).

De acordo com Tonieto e Fávero (2014), o conceito de improvisação tem uma natureza polissêmica, uma vez que o próprio verbo “improvisar” se presta a diversas

definições e aplicações, significando tanto uma ação positiva de alguém que é capaz de falar, escrever ou compor um discurso, por exemplo; como significar uma ação condenável moralmente, de “citar falsamente” ou de “falsear” aquilo que não existe, portanto, é um verbo ambíguo que pode ser compreendido sob diversos aspectos. Da mesma forma, o substantivo Improvisação pode se prestar a muitos usos, significados e aplicações, isto é, ele é usado como um atributo criativo ou, desqualificador do modo como algo é realizado, ou seja, sem habilidades e conhecimentos suficientes para desenvolver alguma atividade (TONIETO E FÁVERO, 2014). Em contraponto à visão equivocada sobre a relação entre improvisação e criatividade aplicadas a um contexto de “ações despreparadas”, os autores anteriormente citados defendem uma prática de improvisação de caráter positivo e criativo resultante de um longo processo de preparo e formação, ou seja, uma improvisação criativa, inovadora e versátil, não limitadora, mas, potencializadora da criatividade.

Etimologicamente, o termo “improviso” deriva do latim *improvisus*, denotando um produto intelectual inspirado na própria ocasião e realizado repentinamente (CUNHA, 1982). A improvisação é a livre expressão que emerge do inconsciente. Ela nasce do nosso ser mais profundo e já está originalmente em nós, isto é, o que temos de expressar já existe em nós, antes que ela ocorra efetiva (NACHMANOVITCH, 1993). A improvisação é uma atividade multidimensional articulada baseada em um desempenho criativo extemporâneo e sua prática permite a expansão de habilidades e processos cognitivos complexos como codificação sensorial e perceptiva, armazenamento e recuperação da memória, controle motor, antecipação, comunicação afetiva, atenção, dentre outros e pode servir de base para reflexões, raciocínio e meta-cognição (BIASUTTI, 2017).

Biasutti (2015) descreve a improvisação como um conceito complexo e multidimensional que requer habilidades diversas, ações criativas e performáticas inseridas, ao mesmo tempo, em um contexto social (envolvendo a vida cotidiana) e musical. No contexto cotidiano a improvisação está ligada ao inesperado, a algo que deve ser contornado e comumente é vista como algo desagradável. No contexto musical ela tem um significado mais positivo, relacionada a uma habilidade de criatividade musical instantânea. Para Camargo (2014), a diferença existente entre os dois contextos (social e musical), consiste na intenção de se improvisar.

A improvisação musical é uma atividade complexa em que o improvisador, de maneira espontânea, seleciona e executa ações novas, para tanto, várias regiões cerebrais

estão envolvidas tais como planejamento motor, áreas cognitivas e afetivas (ANDREW & LIMB, 2017). Trata-se de um veículo de aprendizado por meio da manipulação dos elementos musicais em tempo real, sem tempo para revisão (NORGAARD, 2017); uma produção instantânea de feitos musicais (GAINZA, 2009). A improvisação musical pode ser entendida, ainda, como um processo e não como um produto acabado e, a noção de liberdade sobre improvisação pode ser incluída em uma ideia que concebe a improvisação como um conjunto de possibilidades de escolhas (HARO, 2006).

Sob o ponto de vista da estética, a improvisação musical é de fundamental importância, pois a apropriação do produto musical durante a improvisação, como uma experiência estética, pelo improvisador pode estreitar o seu vínculo com a música e promover sensação de prazer, de bem-estar diante da sua capacidade de improvisar (NACHMANOVITCH, 1993). Além do mais, a improvisação musical pode promover aprimoramento das capacidades musicais, dentre elas a percepção musical, as habilidades interpessoais, sociais e a interação com o ambiente (ALBINO, 2009). O indivíduo que exercita a improvisação fortalece a sua relação pessoal com a música, exercita sua percepção musical, sua sensibilidade, seu sentido estético, sua memória. Ela constitui uma forma de aprendizagem através da internalização de conhecimentos, experiências e pode ser um meio de se manifestar a imaginação e a criatividade (GAINZA, 1983).

A prática da improvisação pode desenvolver valores como aprendizagem em sociedade, comunicação e interação, pensamento crítico e partilha de experiências individuais com o grupo (LOPES, 2015). Nessa direção, o autor segue afirmando que o improvisador, de maneira geral, se expressa livre e individualmente, mas não deixa de manter uma relação direta com grupo que o apoia, de maneira sustentada, enquanto o ouvem e o ajudam em seu discurso musical. Esta ação é realizada de forma “circular” em que o grupo e o improvisador desenvolvem uma relação de respeito e apoio mútuo para o avanço e progresso eficiente da *performance* musical.

Ainda sobre a improvisação musical há duas questões importantes a serem pensadas: a) como improvisar; b) o que impede que ela ocorra espontaneamente. De antemão, pode-se afirmar que o entrave não está em fazer surgir o material, mas como desbloquear os obstáculos que impendem o seu fluxo natural (NACHMANOVITCH, 1993).

Para responder a primeira pergunta recorreremos a Wigram (2004), para quem aprender a improvisar, provavelmente, pode ser uma das tarefas mais desafiadoras, porém, a experiência criativa é emocionante, pois ao criar espontaneamente, o improvisador está criando uma música que é essencialmente extraída dos seus próprios recursos técnicos e musicais, bem como dos seus impulsos criativos. Existem modelos de improvisação e alguns deles seguem certos critérios. Todavia, esses critérios devem ser contextualizados e observados cuidadosamente para que a improvisação seja criativa e significativa. A improvisação significativa e a criatividade muito têm a ver com o indivíduo em seu dia-a-dia, pois contribui no desenvolvimento da capacidade de resolver situações da vida (AZZARA, 2016). Ainda, a improvisação se torna mais eficaz e criativa quando uma idéia simples é repetida, variada, estendida e criativamente expandida e que a simplicidade criativa deve ser o ponto de partida para tudo (WIGRAM, 2004).

Concernente à espontaneidade, objeto da segunda questão, Albino (2009) preconiza que o pensamento criativo pode ser influenciado negativamente pela ausência de um esforço sistemático para o treino de habilidades criativas, significativas e do pensamento crítico, podendo levar a uma tendente repetição sistemática de um conhecimento memorizado mecanicamente. Para minimizar estes efeitos, este autor defende a ideia de estimulação do indivíduo em ambientes propícios ao desenvolvimento da criatividade e as práticas improvisatórias. Em consonância com este autor, Wigram (2004) relata a existência de argumentos favoráveis de que a improvisação realizada por músico “não treinado” é mais fácil, por não se sentir “aprisionado” por uma necessidade de execução pré-determinada e por não ter que deparar com técnicas e expectativas que bloqueia e limitam a sua espontaneidade e criatividade.

Apesar desses argumentos, o autor preserva a ideia de que a improvisação expressiva e fluida depende da construção de um conjunto de habilidades e que estas são adquiridas por meio de árdua dedicação e prática. Caso contrário, aqueles que acreditam que a improvisação parece ser uma habilidade inata e não se dedica à prática, experimentará limitações. Nesse mesmo sentido, Guerzoni (2014) afirma que a improvisação deve-se ancorar na informação, organização do conhecimento e nos treinos constantes e sistematizados, para que o receio de ‘errar’, durante a improvisação, não se ponha como entrave para a improvisação.

No entanto, segundo Wigram (2004), a busca pela habilidade não pode superar a criatividade e o processo de desenvolver habilidades de improvisação e aplicá-las deve ser um

equilíbrio entre o cognitivo e o criativo, unindo os recursos da estrutura e organização com flexibilidade e inspiração. O autor segue afirmando que todo indivíduo que cria música improvisada, traz consigo suas próprias técnicas musicais e seu estilo para a música criada. Assim, pode-se dizer que a música criada é influenciada pela habilidade técnica, formação cultural e preferências musicais e que por meio da improvisação, conforme Azzara e Snell (2016), um indivíduo internaliza um vocabulário musical, compreende e expressa ideias de forma espontânea, no momento da *performance*.

A expressão de ideias por meio da improvisação pode acontecer de maneiras variadas, incluindo improvisação instrumental, vocal, melódica, harmônica, rítmica. Sobre esta, especificamente, traremos algumas informações, por ser tema desta pesquisa.

A improvisação rítmica musical tem como elemento primordial o ritmo, que está enraizado profundamente em todos os organismos vivos e permeia todos os parâmetros musicais como o tempo, a melodia, a harmonia e a forma, razão pela qual é considerado o elemento mais vital da música (LOPES, 2015). Ele não representa uma mera questão de divisão do tempo e do acento, mas também, uma relação entre tensões e resoluções de expectativas, um sentimento de movimento orgânico, essência de toda a expressão musical (NORMAN, 1953 apud LOPES, 2015)

O ritmo, aspecto mais natural da música, está fundamentado nas pulsações do nosso corpo (SEKEFF, 2007; LEVITIN; GRAHN; LONDON, 2018) e, do ponto de vista social, como um dos parâmetros da música, o ritmo constitui uma forma fundamental de se expressar o valor do ser humano, pois ele se insere como linguagem universal e interacional entre diferentes contextos sociais e a prática da improvisação e do ritmo, as diferenças sociais e culturais, de gêneros e idade se diluem e tornam-se secundárias frente aos objetivos de agregação e funcionalidade (LOPES, 2015; CIRELLI; TREHUB; TRAINOR, 2018). Diante desta complexidade, o ritmo, tem sido objeto de estudo não apenas na música, mas em diversos outros campos de pesquisa que reconhecem as suas propriedades, qualidades e relação com o ser humano (HONING, 2002; BISPHAM, 2006; EFFENBERG et al., 2016; NOZARADAN et al., 2018).

A partir desta breve exposição acerca da improvisação musical e, dada a relevância e complexidade, incluído o contexto do ensino-aprendizagem, Azzara (2016), afirma que se faz necessária uma maior compreensão sobre a importância da inserção e reforço deste conteúdo nos currículos de música e de cursos afins com definição clara dos objetivos, métodos,

técnicas de ensino e avaliação, porquanto ela é um meio primordial para criar música de forma fluente e espontânea. A improvisação é um dos alicerces da música ocidental e, saber improvisar é entendido como condição *sine qua non* para um bom músico (OLIVEIRA, 2015). O referido autor chama a atenção para um possível distanciamento desta prática na formação acadêmica do músico e que do ponto de vista teórico, grande parte dos livros abordam o tema de forma sucinta, limitada e tecnicista e, em consequência disso, verifica-se que muitos estudantes e professores de música não compreendem a improvisação como possível nos processos de formação musical e prática natural da música. Além do mais, percebe-se que alguns professores, mostram certa inibição para coordenar uma improvisação musical e isso pode ser decorrente da falta destes mestres, passarem pela mesma experiência anteriormente, pois esta é uma prática que o capacitará a compreender e desempenhar bem o seu papel de coordenador de uma improvisação musical (GAINZA, 2009).

Finalmente, a aprendizagem experiencial da improvisação musical, de acordo com Dewey (1997), é essencial no processo de ensino e aprendizagem e, compete aos professores oferecer aos estudantes, oportunidades fluidas para aprenderem por meio da vivência, prática e reflexão. Em complementação, Nachmanovitch (1990) afirma que do ponto de vista filosófico, a improvisação desempenha um papel importante na vida do indivíduo e Azzara (2016), advoga sobre a importância da inserção do tema nos currículos acadêmicos, haja vista que ela oportuniza aos estudantes desenvolverem seu potencial criativo, aprendendo a improvisar de forma significativa e sistematizada em graus variados.

Seguindo este mesmo raciocínio, sabendo que a improvisação musical constitui uma das quatro experiências musicais proposta por Bruscia (2000) no exercício da musicoterapia, passaremos a descrever, de maneira sucinta sobre esta prática na formação do musicoterapeuta.

2.3 IMPROVISACÃO MUSICAL EM MUSICOTERAPIA

Para uma maior compreensão sobre a improvisação musical em musicoterapia, antes, serão apresentadas, algumas definições do que venha a ser a Musicoterapia, de forma a embasar e direcionar a utilização da experiência de improvisação musical neste contexto terapêutico.

Partindo da definição proposta pela “*World Federation of Music Therapy*” – (WFMT, 2011)⁴:

A musicoterapia é o uso profissional da música e seus elementos como uma intervenção em ambientes médicos, educacionais e cotidianos com indivíduos, grupos, famílias ou comunidades que buscam otimizar sua qualidade de vida e melhorar seus aspectos físicos, sociais, comunicativos, emocionais, saúde intelectual e espiritual e bem-estar. Pesquisa, prática, educação e treinamento clínico em musicoterapia são baseados em padrões profissionais de acordo com contextos culturais, sociais e políticos. (FEDERAÇÃO MUNDIAL DE MUSICOTERAPIA, 2011, tradução livre)⁵.

Primeiramente destacamos que a utilização profissional da música, requer um profissional habilitado. No Brasil ocorre por meio de um curso de Graduação ou de Pós-Graduação que habilita o indivíduo a exercer a musicoterapia clínica. A Universidade Federal de Goiás foi a primeira Instituição Federal de Ensino do País, a partir de 1999, a oferecer o curso de Musicoterapia na modalidade Bacharelado, que é sediado na Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC/UFG).

A graduação em Musicoterapia da EMAC/UFG tem duração de quatro anos e um dos requisitos para ingressar no curso, além do processo seletivo é ter conhecimento musical prévio. Durante o período acadêmico, os estudantes são preparados para trabalharem com os recursos sonoro-musicais a serem aplicados na prática clínica musicoterapêutica. Nesse

⁴ Federação Mundial de Musicoterapia.

⁵ *Music therapy is the professional use of music and its elements as an intervention in medical, educational, and everyday environments with individuals, groups, families, or communities who seek to optimize their quality of life and improve their physical, social, communicative, emotional, intellectual, and spiritual health and wellbeing. Research, practice, education, and clinical training in music therapy are based on professional standards according to cultural, social, and political contexts (WFMT, 2011).*

sentido, o objetivo geral do Projeto Pedagógico do Curso de Musicoterapia UFG - Resolução CEPEC 1377 que mantém coerência com a definição da WFMT (2011):

Capacitar o acadêmico para o exercício profissional em Musicoterapia, tendo a Música e/ou seus elementos como sustentação de sua prática, norteada por ações interdisciplinares, através de conhecimento musical específico, conhecimentos da área da saúde e das ciências humanas, além de vivências na área de sensibilização, relacionados aos efeitos do som e da Música no indivíduo (RESOLUÇÃO CEPEC 1377).

A citada resolução no item “Habilidades do Egresso” espera que o musicoterapeuta seja ‘um profissional que apresente habilidades e aptidões para: aplicar intervenções sonoro-musicais, efetuar leitura musicoterapêutica, analisar condições de pacientes/clientes/usuários e estabelecer diagnóstico musicoterapêutico, orientar pacientes/clientes/usuários’... (Item 4.3 p. 17). Desta forma, fica evidenciado nestas citações, que é primordial o preparo musical do musicoterapeuta. Assim, compõe a matriz curricular do curso de graduação em Musicoterapia/EMAC/UFG, e com muita ênfase, o desenvolvimento musical e a “musicalidade clínica” do estudante, que é definida por Barcellos (2004) como a capacidade do musicoterapeuta de perceber os elementos musicais tais como altura, intensidade, timbre, compasso e os demais aspectos que compõe o tecido musical da produção ou reprodução sonora do paciente e ao mesmo tempo, ser hábil em responder, mobilizar ou intervir musicalmente na produção do paciente, de forma adequada. Portanto, a formação musical do musicoterapeuta é imprescindível para o exercício da musicalidade clínica.

Para reforçar este entendimento, Porto (2007) afirma que para fazer música com seu paciente, o musicoterapeuta necessita de conhecimentos musicais que o tornem hábil a criar, a improvisar, a acompanhar e a interagir com ele no fazer musical. A improvisação é uma técnica da prática clínica musicoterapêutica e, portanto, faz parte da formação acadêmica do musicoterapeuta (PORTO, 2007). Para Piazzetta (2006) o musicoterapeuta não deve ser visto como apenas um bom músico, mas um ser musical-clínico, um profissional terapeuta que coloca sua musicalidade a serviço das relações de ajuda.

Como parte desta formação acadêmica do musicoterapeuta, além das disciplinas teóricas, existem as disciplinas que englobam conteúdos de práticas e vivências musicais em musicoterapia, para que, no exercício da profissão, possam coordenar as atividades no

“*setting*”⁶ musicoterapêutico com segurança e espontaneidade, ensina Wigram (2004), dentre as quais, citamos a improvisação que se refere ao fazer musical do cliente, criando uma melodia, um ritmo, uma canção ou uma peça musical, utilizando qualquer meio musical dentro de sua capacidade - voz, sons corporais, percussão, instrumentos de corda, ou sopro, teclado, entre outros - (BRUSICIA, 2000). Segue o citado autor ensinando que esta experiência musical estimula a espontaneidade, liberdade de expressão, criatividade, senso de identidade, ou habilidades interpessoais, isto é, auxilia o musicoterapeuta a estabelecer uma forma de comunicação como paciente além de facilitar ao mesmo a expressão de sentimentos, muitas vezes difíceis de serem expressos verbalmente. Desta forma, uma definição que também caracteriza muito bem a musicoterapia é que esta não deve ser considerada como simplesmente uso da música, mas que ocorre por meio de experiências musicais, conforme denomina Bruscia (2000), isto é, experiências que o cliente vivencia com a música por meio da composição, re-criação, experiência receptiva/audição e improvisação.

Os próximos parágrafos farão uma descrição mais detalhada sobre cada uma das experiências com base no autor acima citado.

Nas Experiências de Composição, o terapeuta auxilia o cliente a escrever canções, letras ou peças instrumentais, ou criar qualquer tipo de produto musical como gravações de vídeos com músicas ou fitas de áudio. O terapeuta geralmente se responsabiliza pelos aspectos técnicos deste processo.

Nas Experiências Re-criativas se incluem atividades musicais estruturadas e jogos que tornam visíveis aspectos específicos do cliente, proporcionando um espaço no qual ele desempenha papéis que foram especificamente definidos. Este termo “re-criação” não se remete apenas apresentar a um público, ele tem um papel mais amplo o que inclui executar, reproduzir, transformar e interpretar qualquer parte ou todo de um modelo musical existente, ou sem uma audiência.

Nas Experiências Receptivas/Audição, continua o autor afirmando que é a experiência em que o cliente ouve música e responde à experiência de forma silenciosa, verbalmente ou através de outra modalidade. A música utilizada pode ser tanto ao vivo, como música de gravações de improvisações, execuções, ou composições do próprio paciente. A experiência

⁶ O *setting* tem sido remetido, por alguns autores, para o ambiente físico e para as condições operativas e de contratualidades entre terapeuta e paciente (ETCHEGOYEN et al., 1987).

de ouvir pode enfocar os aspectos físicos, emocionais, intelectuais, estéticos ou espirituais da música. Este é provavelmente o método mais conhecido em outros âmbitos terapêuticos que não sejam a musicoterapia.

E, por fim, a experiência de Improvisação conforme descrita anteriormente, se refere ao fazer musical do cliente, criando uma melodia, um ritmo, uma canção ou uma peça musical.

A improvisação em musicoterapia é reconhecida como uma experiência musical (BRUSCIA, 2000); como uma técnica (BARCELLOS, 1992). De qualquer forma a improvisação, conforme Woituski et al., (2017), é um tipo particular de experiência musical, onde o cliente se engaja com propósitos terapêuticos, podendo ainda usar diferentes técnicas: oferecer base, oferecer sustentação rítmica, utilizar o espelhamento entre outros.

Independente da nomenclatura, vários autores reconhecem a importante função da improvisação musical em musicoterapia. Para Bruscia (1999), a improvisação é um método de musicoterapia e improvisar proporciona habilidades e aplicações diferentes da execução de uma composição. Continua o autor em outra obra (BRUSCIA, 2000) afirmando que a improvisação musical estimula a espontaneidade, liberdade de expressão, criatividade, senso de identidade, ou habilidades interpessoais, isto é, auxilia o musicoterapeuta a estabelecer uma forma de comunicação com o paciente além de facilitar ao mesmo a expressão de sentimentos, muitas vezes difíceis de serem expressos verbalmente. Na perspectiva, do “aqui-e-agora”, processo instantâneo, o autor segue afirmando que a improvisação é utilizada para integrar os diversos aspectos do indivíduo. Bizarria (2011) confirma que o emprego da improvisação musical em musicoterapia, além de outros benefícios, possibilita o desenvolvimento da comunicação. Roth (2014), por sua vez, afirma que o uso da improvisação no contexto clínico musicoterapêutico é importante tanto para avaliação como para o tratamento de pacientes com sequelas neurológicas. Para Davis e Magee (2001 et al., *apud* Roth 2014), a improvisação é, muitas vezes, utilizada como um meio de expressão, desenvolvimento ou reabilitação de funcionamento sócio emocional. Oliveira (2015) descreve a improvisação como um precioso instrumento de entendimento sobre a música, recurso primordial da musicoterapia, favorecendo a aquisição de conhecimentos e desenvolvendo habilidades musicais. Ainda, sobre o papel da improvisação em música e em musicoterapia Woituski (2017) afirma que a improvisação em música é um meio de proporcionar experiências espontâneas no “aqui-e-agora” tendo como foco o ensino ou a vivência de algum

componente musical. Na musicoterapia a improvisação é utilizada para criar experiências ou pontes de afeto e de comunicação com pacientes descreve Woituski et al. (2017).

Pôde-se observar que é inegável o valor da improvisação em musicoterapia. Todavia, para ser aplicada neste contexto reforçamos que é imprescindível a capacitação do musicoterapeuta para utilizar com liberdade e espontaneidade esta abordagem.

Considerando, ainda, a relevância do tema, não apenas do ponto de vista dos aspectos benéficos, mas também com relação aos prejuízos que podem causar na vida pessoal e profissional do músico e do musicoterapeuta, dedicaremos, portanto, o próximo item deste trabalho para trazer algumas informações pertinentes.

2.4 ANSIEDADE E IMPROVISACÃO MUSICAL

De acordo com Nachmanovitch (2012) improvisar musicalmente é uma ação que possibilita aplicar a musicalidade com o objetivo de comunicar algo. Segundo Lopes e Alcântara-Silva (2017), esta prática não traz somente benefícios tais como o exercício da autoconfiança, da autonomia, fortalecimento da comunicação e das relações interpessoais, dentre outros; os autores afirmam que improvisar constitui também um desafio, tanto para o coordenador como para o improvisador, pois ambos têm que lidar, no momento da improvisação, com situações novas, imprevistos, além do que, nesta experiência há um nível considerável de exposição do indivíduo. Essas situações podem, de acordo com Lopes e Alcântara-Silva (2017), de certa maneira, gerar desconfortos físicos e emocionais, aumentar o nível de ansiedade e, conseqüentemente interferir negativamente na realização da tarefa improvisacional.

A palavra Ansiedade tem origem no grego *anshein*, com o significado de “estrangular, sufocar, oprimir”. A angústia, termo correlato, origina-se do latim *angor*, que significa “opressão” ou “falta de ar” derivando-se em “*anxietate*”. A ansiedade tem várias definições nos dicionários não-técnicos: aflição, angústia, perturbação do espírito causada pela incerteza e perigo. Levando-se em conta o aspecto técnico, deve-se entender ansiedade como um fenômeno animal que ora nos beneficia ora nos prejudica, dependendo das circunstâncias ou

intensidade, podendo tornar-se patológica, isto é; prejudicial ao nosso funcionamento psíquico e somático (KAIPPER, 2008).

Ansiedade pode ser um sinal de alerta para indicar um perigo iminente e capacita a pessoa a tomar medidas para lidar com a ameaça, desconhecida, interna, vaga ou conflituosa. Se difere do medo, que apesar de ser um sinal de alerta semelhante a resposta é para uma ameaça conhecida, externa, definida (SADOCK, SADOCK E RUIZ, 2017). Ela se torna disfuncional quando traz prejuízos funcionais e sociais ao indivíduo (MARTINS, CARRILHO, et al., 2016), bem como prejuízos no desempenho de determinada tarefa (MEDANHA, 2014). As manifestações somáticas e fisiológicas são: dispneia, taquicardia, tensão muscular, tremores, sudorese, tontura, dentre outras e manifestações psíquicas percebidas como inquietação interna, apreensão, desconforto mental dentre outras (DALGALARONDO, 2008).

De acordo com Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos mentais (DSM-5, 2014), os transtornos de ansiedade incluem todos aqueles que apresentam características semelhantes de medo e ansiedade excessivos e perturbações comportamentais relacionados, sendo que o medo é a resposta emocional a alguma ameaça iminente real ou percebida, enquanto que a ansiedade é antecipação de ameaça futura. A diferença entre os vários transtornos de ansiedade está no tipo de objeto ou situação que induzem medo ou ansiedade.

A ansiedade, de maneira geral é um sintoma adaptativo frente a situações estressoras e se difere em “ansiedade estado” e “ansiedade traço” (SPIELBERGER, 1983). Tanto o estado quanto o traço de ansiedade podem ser quantificados por meio de instrumentos específicos, dos quais citamos o Inventário de Ansiedade Traço-Estado – IDATE que foi desenvolvido por Spielberger, Gorsuch e Lushene (1970) e traduzido para o Brasil por Biaggio e Natalício (1979). A seguir, no próximo parágrafo, serão descritas objetivamente as características de cada um deles.

O Estado de Ansiedade, conhecido como Ansiedade-E, consiste em um estado emocional transitório, condição do organismo, caracterizada por sentimentos de tensão e apreensão conscientemente percebidos, que variam em intensidade no decorrer do tempo. O Traço de Ansiedade, conhecido como Ansiedade-T refere-se às diferenças individuais estáveis de propensão a ansiedade; é a forma como a pessoa tende a reagir em situações percebidas como ameaçadoras. Pessoas com elevados níveis de Ansiedade-T tendem a apresentar

também elevados níveis de Ansiedade-E, por reagirem com maior frequência às situações como se elas fossem ameaçadoras ou perigosas (ANASTASI & URBINA, 2000; SPIELBERGER, GORSUCH & LUSHENE, 1979). Cada uma dessas escalas possui 20 questões com possibilidade de respostas que variam de 1 a 4, sendo: 1 = quase nunca; 2 = às vezes; 3 = frequentemente; e 4 = quase sempre. A somatória dos valores obtidos em cada resposta (escore final) varia de 20 a 80 pontos e corresponde ao nível de ansiedade, sendo que de 20 a 40 pontos equivalem a baixo nível de ansiedade; 41 a 60 pontos, a médio nível de ansiedade; e 60 a 80 pontos, a alto nível de ansiedade (BIAGGIO E NATALÍCIO, 1979).

Um dos transtornos de ansiedade comum entre os músicos é a ansiedade de *performance*, um subtipo da ansiedade social. É definida como uma experiência persistente e angustiante de apreensão, relacionada à *performance*, diante uma apresentação pública e os sintomas podem se manifestar antes, durante e/ou depois de uma apresentação e pode afetar diretamente a qualidade da interpretação musical (BARBAR, CRIPPA, & OSORIO, 2014; (HEBLE; LAVER, 2016; CASANOVA; ZARZA; OREJUDO, 2018; COHEN; BODNER, 2018a; ZARZA-ALZUGARAY et al., 2018).

Dada a relevância da improvisação musical no contexto ensino-aprendizagem e musicoterapêutico, justificando, ainda, a propositura do presente trabalho, foram incorporados a ele, recortes dos resultados de duas pesquisas anteriores, realizadas no ano de 2014 pelos pesquisadores deste estudo revelando que a improvisação musical foi uma experiência pouco utilizada nas pesquisas descritas nos Trabalhos de Conclusão de Curso dos graduandos do Curso de Musicoterapia da Universidade Federal de Goiás entre os anos de 2002 e 2013, e uma entrevista em forma de questionário *online* elaborado no ano de 2014 pelos pesquisadores para servir como plataforma de coleta dos dados. Este questionário destinado a profissionais e estudantes de musicoterapia, cujos objetivos, metodologia e resultados serão apresentados sucintamente a seguir.

3 A MÚSICA NA CLÍNICA MUSICOTERAPÊUTICA: REGISTRO E EXPERIÊNCIAS MUSICAIS

Este capítulo está destinado a mostrar o resultado de duas pesquisas, realizadas por este grupo de investigadores, sobre a frequência do registro sonoro-musical em sessões de musicoterapia e as experiências musicais (BRUSCIA, 2000), mais utilizadas na prática clínica musicoterapêutica, vez que a música na clínica musicoterapêutica representa o principal recurso utilizado pelo musicoterapeuta.

O produto sonoro dessas experiências é relevante na compreensão do processo musicoterapêutico e os objetivos do registro sonoro musical das sessões é facilitar a percepção e compreensão dos pontos obscuros, clarificar e elaborar dúvidas e situações confusas e auxiliar a acompanhar o desenvolvimento do processo terapêutico (BARCELLOS, 1999). Também, possibilita a correlação dos conteúdos expressos e as interações dos pacientes (COSTA, 2005). No entanto, esta autora afirma que realizar notação musical das sessões musicoterapêuticas, muitas vezes se torna difícil, devido ao dinamismo que nelas ocorre.

Partindo de uma observação informal, durante a minha formação acadêmica em musicoterapia, de relatos realizados por colegas e do que está descrito na literatura, resolvemos aprofundar o tema, quando foi proposto um levantamento de dados do acervo de monografias do curso de graduação em Musicoterapia da EMAC/UFG, do qual eu fazia parte, entre os anos de 2002 (data de conclusão da primeira turma) a 2013 (data da turma anterior à minha). O estudo intitulado: “Avaliação do Registro Sonoro-Musical em Musicoterapia, Seus Recursos e Benefícios” de abordagem quali-quantitativa teve como objetivo averiguar como ocorria o registro do sonoro-musical da prática clínica musicoterapêutica dos estudantes de musicoterapia. Para tanto, foi elaborado um instrumento (APÊNDICE A) que investigasse, principalmente, a proporcionalidade entre menção do musical no texto e seus respectivos registros, e a forma como foram apresentados no trabalho. Foram incluídos, nesta fase, apenas os trabalhos que apresentassem alguma forma de intervenção clínica musicoterapêutica. Desta forma, foram excluídos os trabalhos de revisão bibliográfica ou modalidade de investigação apenas teórica. Estes e outros dados podem ser conferidos na Tabela 1 a seguir:

Tabela 1. Tabela demonstrativa dos TCCs depositados no acervo de monografias do curso de musicoterapia da EMAC/UFG 2002 – 2013.

ANO DE DEFESA	TOTAL DEPOSITADO NO ACERVO		MONOGRAFIAS INCLUIDAS		MONOGRAFIAS EXCLUIDAS	
2002	15	11,19%	11	17,19%	4	5,71%
2003	13	9,70%	8	12,50%	5	7,14%
2004	15	11,19%	10	15,63%	5	7,14%
2005	11	8,21%	6	9,38%	5	7,14%
2006	5	3,73%	4	6,25%	1	1,43%
2007	13	9,70%	6	9,38%	7	10,00%
2008	5	3,73%	5	7,81%	0	0,00%
2009	19	14,18%	6	9,38%	13	18,57%
2010	10	7,46%	3	4,69%	7	10,00%
2011	10	7,46%	2	3,13%	8	11,43%
2012	11	8,21%	0	0,00%	11	15,71%
2013	7	5,22%	3	4,69%	4	5,71%
Total	134	100,00%	64	47,77%	70	52,23%
Média/ Ano	11	8,33%	5,33	8%	5,83	8,33%

Fonte: “Avaliação do registro Sonoro-musical em Musicoterapia, Seus Recursos e Benefícios” TCC - Trabalho de Conclusão de Curso; EMAC: Escola de música e artes cênicas; UFG: Universidade Federal de Goiás. Autor: Demas B. da Silva Junior, ano 2014.

Os resultados mostraram que entre os anos de 2002 a 2013 foram depositados 134 exemplares de Trabalhos de Conclusão de Curso (TCCs) no acervo do Curso de Musicoterapia da EMAC/UFG. Destes, foram incluídos 64 (47,77%) do total do acervo. Isto é, mais da metade dos trabalhos (52,23%) foram revisões e não envolveram pesquisa de campo. Quanto à área escolhida para a pesquisa, foi possível identificar que 25% dos trabalhos relacionavam-se à área social, 20% à hospitalar e 8% às áreas neurológica e organizacional. Em relação à modalidade de atendimentos, a maioria dos trabalhos indicou que as sessões foram realizadas em grupo. Seguindo o referencial teórico de Bruscia (2000) quanto às experiências musicais, foi possível observar que a receptiva/audição musical foi a mais utilizada, representando 40% quando comparada com as demais modalidades. Finalmente, os resultados apresentados apontaram que 86% dos trabalhos monográficos não faziam menção a nenhuma forma de registro do sonoro-musical (SILVA JUNIOR, 2014). A partir destes resultados passamos a questionar se havia algum fator dificultador que impedia os estudantes de realizarem os registros e qual a razão de usarem com maior frequência a experiência de audição musical.

Para fins de reflexão, Barcellos (1999) chama a atenção sobre a importância de se identificar as dificuldades encontradas no processo terapêutico no que diz respeito à prática de se registrar o sonoro-musical através de partitura convencional ou não convencional nesta

direção e retoma-se a discussão sobre as vantagens e desvantagens; necessidade ou não do registro das sessões de musicoterapia.

Depois dos desdobramentos oriundos desta pesquisa, resolvemos avançar um pouco mais e propusemos uma pesquisa⁷ online, aos musicoterapeutas e estudantes de musicoterapia em nível de estágio, composto por 22 questões, relacionadas, principalmente à prática do registro sonoro-musical (APÊNDICE B). Realizamos contato com as Associações de Musicoterapia solicitando ajuda para encaminhar os questionários aos associados. Ao final de 30 dias (prazo estipulado na metodologia da pesquisa) obtivemos o seguinte resultado: 73 acessos ao questionário online e 69 participantes que registraram suas respostas. Destes, 51 (74%) eram musicoterapeutas atuantes e 18 (26%) estudantes de musicoterapia em nível de estágio. Dos participantes a maioria (48%) tinha mais de cinco anos de prática musicoterapêutica. Sobre a modalidade de atendimento 68% eram atendimentos individuais, enquanto que 32% ocorriam em grupo. Acerca da área de atuação a maior frequência foi para a neurológica. Sobre o registro sonoro-musical das sessões, grande parte tinha esta rotina (53,77%). Finalmente, sobre a experiência musical utilizada com maior frequência, ficou demonstrado, que 48% dos participantes usava a improvisação musical, seguida pela recriação (36%), composição (14%) e audição musical (1%).

Concluída a análise dos dados foi possível observar alguns aspectos que mereciam maiores reflexões, os quais destacamos no Quadro 1.

Quadro 1. Resumo dos principais resultados oriundos das pesquisas realizadas sobre registro sonoro-musical e experiências musicais em musicoterapia

	Pesquisa 1	Pesquisa 2
Fonte de coleta de dados	Acervo de TCC do curso de musicoterapia EMAC/UFG entre 2002 - 2013	Questionário online para Musicoterapeutas estudantes de musicoterapia em nível de estágio de várias regiões do Brasil. Julho/2014
Registro sonoro-musical	14% realizaram registro do sonoro-musical das sessões de musicoterapia	53,7% realizaram registro
Experiência musical mais utilizada	40% (audição musical) 60% (demais experiências)	48% (improvisação musical) 52% (demais experiências)

Fonte: “Avaliação do registro Sonoro-musical em Musicoterapia, Seus Recursos e Benefícios” TCC - Trabalho de Conclusão de Curso; EMAC: Escola de música e artes cênicas; UFG: Universidade Federal de Goiás. Autor: Demas B. da Silva Junior, ano 2014.

⁷ Dados desta pesquisa (mesmo autor da pesquisa anterior), ainda não foram publicados.

Apesar dos dados acima não serem conclusivos, por razões que não cabem aqui serem discutidas, eles nos levam às seguintes reflexões: a) sobre o futuro da pesquisa qualitativa na área da musicoterapia e em relação à práxis na pesquisa que segundo Konder, (1992, in Santos, 2004), é a atividade concreta pela qual os sujeitos humanos se afirmam no mundo, modificando a realidade objetiva; b) sobre a necessidade de se pesquisar os fatos e como eles ocorrem de forma a perceber como se dão as relações estabelecidas entre eles.

A relação entre teoria e prática tem sido, também, colocada sob nova luz. Aqui é necessário afirmar que a polarização entre teoria e prática pode ser considerada como uma separação de elementos que deveriam ser vistos como ligados dialeticamente. Neste sentido, o conceito de *práxis* pode nos ajudar a pensar esta ligação indissolúvel. (SANTOS, 2004, p.3)

Na direção de se conhecer o mundo sob duas óticas distintas Bruscia (2000) apresenta a pesquisa quantitativa e a qualitativa, onde os pesquisadores quantitativos que adotam uma visão “positivista” (ênfase do autor), acreditam que a realidade e a verdade absoluta existem sob forma de leis e mecanismos que não mudam. As coisas como elas realmente são. Enquanto os não-positivistas, segundo o autor citado, acreditam que a verdade e a realidade existem sob a forma de múltiplas e intangíveis construções mentais que são influenciadas pelas experiências sociais e individuais. O autor segue afirmando que na visão qualitativa, neste tipo de pesquisa, coloca-se o foco no fenômeno completo sem reduzi-lo a variáveis enquanto que na visão quantitativa o fenômeno é reduzido a variáveis que podem ser observadas e medidas.

A pesquisa de campo é justamente uma fase em que, segundo afirmam Marconi e Lakatos (1996), se realiza após o estudo bibliográfico de forma que o pesquisador tenha um conhecimento mais aprofundado sobre o assunto e que a partir desse conhecimento ele possa definir os objetivos da pesquisa, as hipóteses, definindo qual será o meio de coleta de dados, tamanho da amostra e como os dados serão tabulados e analisados. Na visão quantitativa segue o autor afirmando que neste tipo de pesquisa o fenômeno é reduzido a variáveis que podem ser observadas e medidas enquanto na visão qualitativa se coloca o foco no fenômeno completo sem reduzi-lo a variáveis.

Ainda, tomando como base os dados expostos no Quadro 1, percebemos que seria importante compreender, de maneira sistematizada, a relação dos estudantes de musicoterapia com as experiências musicais, principalmente sobre a improvisação musical, tão pouco utilizada, de acordo com os dados mostrados pelos TCCs de Musicoterapia. Além do mais,

por algum tempo, de convivência com meus colegas de turma e de outros anos, pude ouvir, por várias vezes, queixas, sobre suas dificuldades de improvisar, incluindo “ansiedade” durante as improvisações realizadas nas aulas de musicoterapia. Estas dificuldades foram também observadas, pela pesquisadora orientadora deste trabalho, ao longo de sua prática docente no curso de musicoterapia. Então, adiamos a pesquisa sobre o registro sonoro-musical para tentarmos identificar possíveis dificultadores, não musicais, sobre as improvisações musicais. Para tanto, propusemos este estudo, pois o registro sonoro-musical depende de, de certa forma, de segurança para realizar as experiências musicais. Para ancorar nosso pensamento, citamos Costa (2005) que diz que não saber lidar com a improvisação, dificulta o registro desviando a atenção do produto musical, para os obstáculos inerentes a realização ou coordenação da atividade por falta da habilidade ou domínio, haja vista, o dinamismo das sessões de musicoterapia (COSTA, 2005).

Neste ínterim, tivemos a oportunidade de conhecer o trabalho do Prof. Eduardo Lopes (coorientador desta pesquisa), sobre improvisação rítmica cujo modelo pode ser encontrado em Lopes (2011) que será resumidamente descrito oportunamente. Desta forma, resolvemos redirecionar este estudo para primeiro compreender os possíveis entraves de uma improvisação durante a formação dos estudantes do curso de graduação em musicoterapia da EMAC/UFG, pois experiências musicais fazem parte da formação e que todas elas são de suma importância nessa trajetória acadêmica e na vida profissional do musicoterapeuta. Desta forma, tínhamos as justificativas necessárias para realizar esta pesquisa. Para tanto, duas hipóteses foram formuladas para este estudo:

Hipótese 1: A improvisação rítmica musical eleva o nível de ansiedade dos estudantes do curso de graduação em musicoterapia da EMAC/UFG

Hipótese 2: O modelo de improvisação rítmica musical proposto por Lopes (2011) é menos ansiogênico quando comparado ao modelo de improvisação rítmica musical livre (BRUSCIA, 2000).

Para testar estas hipóteses foram propostos os objetivos a seguir apresentados.

OBJETIVOS

Objetivo Geral

Identificar os níveis de ansiedade de estudantes do curso de graduação em musicoterapia da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG) durante atividades de improvisação e averiguar possível minimização destes sintomas, a partir da comparação entre dois modelos de improvisação rítmica musical – M1 proposto por Lopes (2011) e M2 (modelo 2) adaptado do modelo de improvisação livre descrito por Bruscia (1999)

Objetivos Específicos

- a) Identificar o nível de conhecimento e experiência musical dos participantes utilizando o Questionário de Identificação do Conhecimento e Experiência Musical;
- b) Identificar o nível do Traço de Ansiedade dos participantes por meio do IDATE – T;
- c) Comparar o nível do Estado de Ansiedade pré e pós intervenções dos participantes por meio do IDATE-E;
- d) Comparar a percepção dos participantes sobre os dois modelos M1 e M2 a partir de relatos sobre as experiências improvisacionais;
- e) Identificar os níveis de significância da música, do ritmo e da participação nas atividades de improvisação.

4 METODOLOGIA

4.2 DESENHO DO ESTUDO

Trata-se de um estudo de abordagem quanti-qualitativa. Ao relacionar as abordagens qualitativas e quantitativas Minayo (1994) descreve que as duas metodologias não são incompatíveis e podem ser integradas num mesmo estudo. A abordagem quantitativa foi adotada a fim de quantificar os dados obtidos mediante a pesquisa, observando relação entre as variáveis, e sendo necessário o uso recursos e técnicas estatísticas. A pesquisa quantitativa em Musicoterapia, na visão de Prickett (2005) tenta responder aos importantes questionamentos sobre a prática musicoterapêutica, quantifica as respostas da musicoterapia atribuindo importância ao número ou tamanho das reações ou resultados obtidos. Ainda sobre a abordagem quantitativa Gil (2002) afirma que nos levantamentos de dados a preocupação do pesquisador é a de descrever, com a maior precisão possível, as características da experiência, utilizando instrumentos padronizados de coleta de dados, tais como questionários e formulários, que conduzem a resultados de natureza quantitativa. Neste estudo foram utilizados escalas e questionários com respostas objetivas para obtenção de dados quantitativos. A abordagem qualitativa, conforme Minayo (1994) se preocupa com os significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes que não se reduzem à operacionalização de variáveis. Esta modalidade, de acordo Wheeler & Murphy (2016) tem como princípio básico, auxiliar o pesquisador no desenvolvimento de tais entendimentos. Os dados qualitativos para esta pesquisa foram obtidos a partir de relatos dos estudantes sobre a realização das atividades improvisacionais.

4.3 ASPECTOS ÉTICOS

O projeto do presente estudo foi submetido à Comissão de Pesquisa da EMAC obedecendo aos preceitos da Resolução 466/2012, CONEP e, mediante aprovação, cadastrado na Plataforma Brasil e submetido ao Comitê de Ética e Pesquisa CEP/UFG que foi aprovado e recebeu parecer consubstanciado de nº 68619617.4.0000.5083. A participação dos estudantes

foi voluntária, os convidados somente foram inseridos no estudo após o aceite expresso via TCLE - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (ANEXO 1), tão logo aprovado pelo Comitê de Ética e Pesquisa da UFG.

4.3.1 Tipos de riscos e eventos adversos

A atividade de improvisação rítmica musical não constitui um procedimento invasivo e nem os instrumentos musicais utilizados durante a pesquisa ofereceram riscos de danos físicos aos participantes. Todavia, foram esclarecidos verbalmente, antes do início de cada intervenção que poderia surgir incômodos de ordem física, fisiológica ou emocional como choro, taquicardia, sudorese, fraqueza, dentre outras. Foi esclarecido, também, caso houvesse alguma destas intercorrências, o coordenador da atividade, no caso o musicoterapeuta, estava habilitado a lidar com estas questões ou, se necessário, seria encaminhado e acompanhado ao atendimento ambulatorial no posto médico da UFG.

4.3.2 Tipos de benefícios

Os benefícios decorrentes da participação nas atividades de improvisação foram vinculados à aprendizagem e experiência sobre a improvisação rítmica, interação, autopercepção, percepção do outro, compartilhamento de experiências, treino de aspectos cognitivos, principalmente a atenção e memória.

4.4 CRITÉRIOS DE INCLUSÃO E EXCLUSÃO

Poderiam participar do estudo estudantes do curso de graduação em musicoterapia da EMAC/UFG, ou de outros cursos em nível de graduação ou Pós-Graduação da mesma IES, matriculados (2017), em uma das disciplinas ministradas pela pesquisadora orientadora desta pesquisa: Música em Musicoterapia aberta para Núcleo Livre para estudantes de outros cursos da UFG). Observação de Prática Clínica e Musicoterapia Neurológica, de ambos os sexos, com idade igual ou superior a 18 anos. Seriam excluídos os indivíduos que não participassem das atividades ou desistissem da pesquisa.

4.5 LOCAL DO ESTUDO

As intervenções foram realizadas em salas de aula da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, Brasil.

4.6 AVALIAÇÃO

Para avaliar os grupos foram utilizados os seguintes instrumentos:

4.6.1 Questionário de Identificação do Conhecimento e Experiência Musical (ICEM)

Questionário ICEM (APÊNDICE C) foi desenvolvido pelos pesquisadores no ano de 2017 para o presente estudo constando seis questões do tipo: “Experiência musical, Gosto por música, Já participei de atividades rítmicas/musicais, Tenho leitura rítmica, Toco algum instrumento musical, Já participei de atividades como esta” para que o participante pudesse assinalar alternativas que variavam de 1 a 4 onde 1= Quase nunca/nenhum(a), 2= Às vezes/pouco(a), 3= Frequentemente/razoável e, 4= Quase sempre/muito(a);

4.6.2 Inventário de Inventário de Ansiedade Traço-Estado – IDATE-T e IDATE- E

O IDATE que foi desenvolvido por Spielberger, Gorsuch e Lushene (1970) e traduzido para o Brasil por Biaggio e Natalício (1979) (ANEXOS 2 e 3). Cada uma dessas escalas possui 20 questões com possibilidade de respostas que variam de 1 a 4, sendo: 1 = quase nunca; 2 = às vezes; 3 = frequentemente; e 4 = quase sempre. A somatória dos valores obtidos em cada resposta (score final) varia de 20 a 80 pontos e corresponde ao nível de ansiedade, sendo que de 20 a 40 pontos equivalem a baixo nível de ansiedade; 41 a 60 pontos, a médio nível de ansiedade; e 60 a 80 pontos, a alto nível de ansiedade (BIAGGIO E NATALÍCIO, 1979);

4.6.3 Questionário de Avaliação do Nível de Significância da Música, Ritmo e Atividade de Improvisação Musical (ANS)

Questionário ANS – Avaliação de Nível de Significância – (APÊNDICE D) foi desenvolvido pelos pesquisadores no ano de 2017 para o presente estudo para o presente estudo. O participante deveria marcar com um “X” no local que correspondesse a avaliação dele em relação ao nível de significância em que 0 correspondesse a nenhuma significância e 10 a muito significativa. As alternativas eram as seguintes: “a) Nível de significância da música na minha vida, b) Nível de significância do ritmo, c) Nível de significância da atividade de hoje”, no primeiro encontro todas as alternativas eram marcadas e somente ao item “c” no segundo encontro.

4.7 ETAPAS DA AVALIAÇÃO

As avaliações deste estudo ocorreram em quatro etapas, nos dois encontros realizados para cada grupo, conforme apresentadas no Quadro 2. Todos os questionários foram aplicados pelo pesquisador principal.

Quadro 2. Descrição das etapas da avaliação, momento em que ocorreram e os instrumentos avaliativos utilizados:

ETAPAS DA AVALIAÇÃO	MOMENTO DA AVALIAÇÃO	INSTRUMENTO UTILIZADO
Avaliação 1	Início do primeiro encontro	ICEM, IDATE-T, IDAT-E,
Avaliação 2	Final do primeiro encontro	IDATE – E, ANS
Avaliação 3	Início do segundo encontro	IDATE-E
Avaliação 4	Final do segundo encontro	IDATE – E, ANS

ICEM: Questionário de Identificação do Conhecimento e Experiência Musical; IDATE – T e E: Inventário de Traço e Estado de Ansiedade; ANS: Questionário de Avaliação do Nível de Significância da Música, Ritmo e Atividade de Improvisação Musical.

4.8 TREINAMENTO PARA APLICAÇÃO DOS MODELOS M1(MODELO 1) E M2 (MODELO 2)

M1: Antes de iniciar a coleta de dados deste estudo, o pesquisador principal participou de workshops ministrados pelo Prof. Eduardo Lopes, autor do M1 (LOPES, 2011), como treinamento para capacitá-lo a replicar o modelo.

M2: Este modelo é um dos utilizados pela pesquisadora orientadora em disciplinas sob sua responsabilidade no curso de graduação em musicoterapia, adaptado do modelo de improvisação livre proposto por Bruscia (1999) e experienciado durante a formação acadêmica do pesquisador principal.

4.9 MODELOS DE IMPROVISACÃO RÍTMICA MUSICAL

4.9.1 Modelo 1

O M1, modelo desenvolvido e sistematizado por Lopes (2011) é constituído, basicamente por sequências de exercícios, bem definidas, que partem de um nível de complexidade mais simples para um de maior complexidade conforme descrição proposta por (LOPES & ALCÂNTARA-SILVA, 2017):

1. **Ambientação:** se dá através da apresentação da atividade, informando que se trata de uma improvisação rítmica, da mesma forma como ocorre no dia-a-dia. Este momento é uma preparação inicial com a contextualização da proposta e a generalização dos conceitos de ritmo e improvisação;

2. **O acolhimento do grupo:** os participantes organizam-se em círculo, sentados (carteiras ou no chão) ou em torno de uma mesa para facilitar o contato visual com o coordenador e com os colegas. O círculo é necessário também, pois os exercícios são realizados por cada participante obedecendo a sequência da formação do círculo conforme Figura 1.

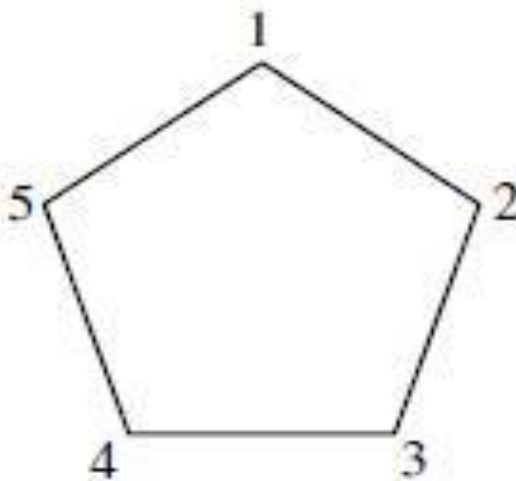


Figura 1. Exemplo do posicionamento de um grupo composto por 5 alunos.

Fonte: Lopes (2011).

3. **Recursos utilizados:** instrumentos musicais percussivos ou objetos comuns como caneta, lápis ou qualquer outro que possa produzir som ao percutir sobre uma superfície sólida.

4. **Execução da proposta M1 intercaladas com processamento:** exercício 1 da improvisação: inicia-se com a apresentação de um modelo isócrono⁸, mantido em pulsação regular de aproximadamente 60 BPM, por um tempo, considerado suficiente para que ocorra a internalização da pulsação, conforme Figura 2. Após o primeiro exercício realiza-se um processamento que inclui percepções individuais, do grupo e do coordenador. Segue com o exercício 2 e ao término outro processamento conforme realizado no exercício 1 e assim sucessivamente até o final da experiência do modelo 1 de improvisação.

⁸ Isócrono (do grego *iso*, igual + *cronos*, tempo), significa literalmente ocorrer ao mesmo tempo ou em intervalos de tempo iguais. Disponível em:< <https://pt.wikipedia.org/wiki/Is%C3%B3crono>> Acesso em: 19 maio, 2018



Figura 2. Exemplo de células rítmicas de pulso isócrono, (exercício 1 ao 5)

Fonte: Lopes (2011).

O Quadro 3 apresenta, de maneira resumida a sequência de exercícios realizados durante a atividades do M1 Lopes (2011).

Quadro 3. Sequência dos exercícios realizados durante a improvisação rítmica musical do Modelo 1

Exercício 1 O coordenador do grupo configura um ritmo como modelo a ser seguido pelo grupo conjuntamente por um tempo necessário para que os participantes percepcionem e internalizem o pulso e o modelo proposto. O grupo toca em uníssono, criando assim um contexto comum. Consiste em um exercício voltado para a ajuda mútua e unidade.
Exercício 2: Neste exercício usa as sequências de ritmo anteriores com uma pequena variação cuja sequência é pré-determinada e tem como objetivo a conscientização e integração do grupo.
Exercício 3 Cada participante, em sequência, toca o ritmo de modo diferente. Este exercício eleva o nível de individualidade dos participantes dentro do grupo.
Exercício 4 Nesta etapa os participantes desenvolverão dois tipos de improvisação: improvisação controlada; e improvisação livre com improvisação controlada. O presente exercício é baseado no exercício 1
Exercício 5 O participante 1, na ordem do grupo, é quem deve novamente iniciar este exercício. O tempo/ritmo deve, como nos exercícios anteriores, ser lento e como uma caminhada relaxada. A principal dificuldade com este exercício é que ele progride através das sequências, os participantes têm que responder mais rápido devido à menor quantidade de notas em cada sequência. Figura 3.
Exercício 6 O exercício 6 é semelhante ao exercício 5, apenas neste momento as sequências progridem de acordo com o ciclo de progressão dos participantes.



Figura 3. Exercícios 5 e 6 da sequência do modelo 1 de improvisação rítmica musical

Fonte: Lopes (2011).

4.9.2 Modelo 2

O M2 é um modelo de improvisação rítmica livre, baseado na improvisação livre descrita por Bruscia (1999) como uma técnica da musicoterapia que proporciona habilidades e aplicações diferentes da execução de uma composição, por exemplo. Tem como objetivo promover a liberdade de expressão.

Para esta pesquisa foi estabelecido um protocolo para padronizar a aplicação deste modelo. O objetivo é fazer com que o grupo desenvolva a capacidade criativa e a liberdade de expressão. Neste modelo não ocorre uma ambientação de maneira sistematizada. As ações vão ocorrendo durante a própria experiência. Ela pode ser vocal ou instrumental, rítmica ou melódica. Nesta pesquisa, foi definida a improvisação rítmica com uso de instrumentos de percussão ou objetos percussivos. Segue uma breve descrição das características gerais.

1. **O acolhimento do grupo:** o grupo é acolhido com boas-vindas pelo coordenador e em seguida, passa-se às consignas para iniciar a improvisação livre. Os participantes em círculo, sentados (carteiras ou no chão) para facilitar o contato visual com o coordenador e com os colegas. O círculo é necessário, pois os exercícios são realizados por

cada participante obedecendo a sequência da formação do círculo. A ação de quem lidera é fazer com que os participantes improvisem de forma “livre”, sem direcionamento e a sequência de ações não é pré-definida. Acontece no “aqui e agora”.

2. **Recursos utilizados:** instrumentos musicais percussivos ou objetos comuns como caneta, lápis ou qualquer outro que possa produzir som ao percutir sobre uma superfície sólida.

O M2 foi sistematizado para utilização nesta pesquisa, a fim de padronizar o procedimento da intervenção. O Quadro 4 segue apresentando, de maneira sucinta a sequência dos exercícios realizados.

Quadro 4. Sequência dos exercícios realizados durante a improvisação rítmica musical do Modelo 2

Exercício 1 - Após a escolha dos instrumentos musicais, pelos participantes, durante a improvisação, o coordenador apresenta uma consigna para iniciar a produção sonora livremente. Um ou vários participantes podem começar a improvisação e é neste momento que pode surgir o líder do grupo. - Caso ninguém se manifeste, após alguns minutos, o coordenador pode apresentar um modelo rítmico aleatório. - Normalmente o grupo vai criando o seu próprio ritmo e configurando a sua identidade. - Esta etapa propicia a apresentação e troca de experiências entre os participantes.
Exercício 2: - Momento de pausa que muitas vezes ocorre espontaneamente. - Em seguida retorna-se com exercício anterior. Nesta etapa, normalmente os participantes já se sentem mais encorajados e, ao iniciarem, logo surge um novo líder da improvisação, que pode ser identificado facilmente. Esta liderança pode-se alternar entre os participantes ou permanecer apenas um líder durante toda a atividade. Isso depende do perfil do grupo. - Com o passar do tempo (não há tempo pré-definido), pode-se observar por parte de algumas pessoas, certo distanciamento do grupo (expressão mais individualizada, independente do grupo), dispersão, ou apresentação de novas propostas. A improvisação pode se consolidar ou diluir. Cabe ao coordenador ficar atento e intervir quando necessário.
Exercício 3 - Finalizada a primeira fase da improvisação, que pode ser sinalizada pelo próprio grupo ou pelo coordenador, passa-se à fase de processamento da atividade onde ocorrem reflexões sobre a atividade. Neste momento, todos têm a oportunidade de se expressar verbalmente. - Encerrado o processamento verbal, o grupo pode ou não reiniciar a improvisação. No primeiro caso, é comum se apresentarem mais fortalecidos, com maior nível de engajamento e interação. Normalmente é nesta etapa que ocorre a unidade grupal.
Exercício 4 - Esta etapa somente ocorre se houver a continuidade da improvisação na fase anterior. Nesse caso, encerrada a improvisação, que pode ser sinalizada pelo próprio grupo ou pelo coordenador, passa-se à fase de processamento da atividade onde ocorrem reflexões sobre a atividade. Neste momento, todos têm a oportunidade de se expressar verbalmente sobre a improvisação como um todo.

Vale deixar registrado que o critério adotado para a utilização de instrumentos musicais no M2 ao invés dos objetos adotados no M1 deve-se, primeiramente, ao fato de serem

modelos de natureza distintas, e para que fossem utilizados os objetos/instrumentos habituais de cada proposta.

4.10 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

No horário de aula das disciplinas Música em Musicoterapia 1 e Observação de Prática Clínica 1(OPC1), os estudantes foram esclarecidos sobre os procedimentos da pesquisa e após o aceite, via TCLE a atividade tinha início. Participaram das intervenções 19 estudantes dos cursos de graduação em Música e Musicoterapia e 7 de outros cursos da UFG não relacionados à música. Após o aceite e assinatura do TCLE, os estudantes, matriculados nas disciplinas ora mencionadas foram informados sobre os procedimentos da improvisação. Cada turma recebeu, em dois momentos distintos, com intervalo de uma semana, os dois modelos de improvisação propostos que denominados: Modelos 1 e 2 (M1 e M2), descritos no Item “Modelos de Improvisação rítmica”. Cada encontro teve duração aproximada de 50 minutos. As avaliações foram realizadas pré e pós cada intervenção, conforme apresentado na figura 1.

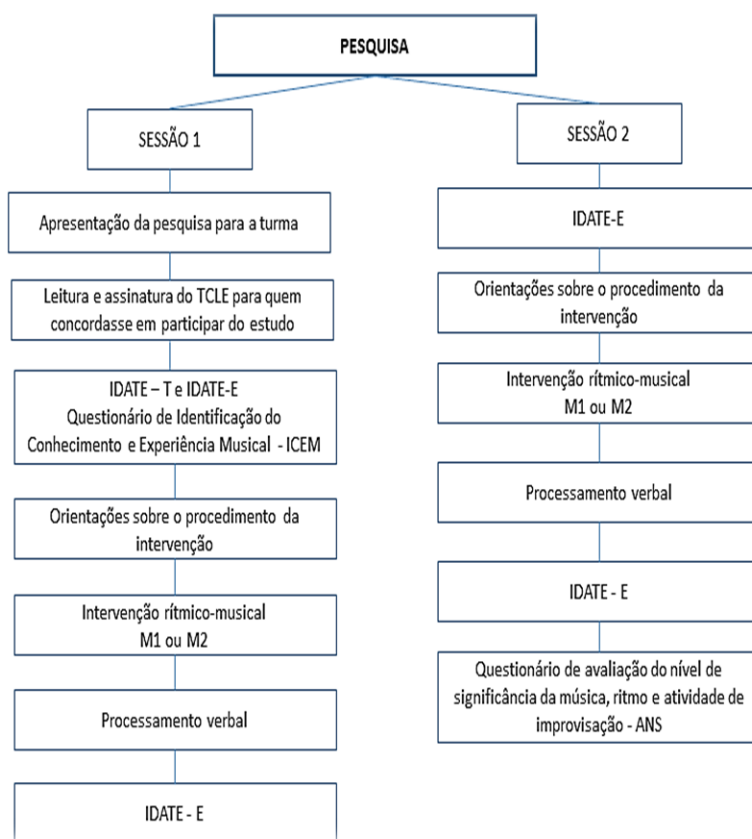


Figura 4. Procedimentos metodológicos adotados nas intervenções M1 e M2

4.11 PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE DE DADOS

Para fins de contagem e classificação, utilizaram-se planilhas e tabelas da plataforma *Excel* e do *Word* elaboradas especificamente para esse estudo. Ao final, para a análise quantitativa, os dados foram categorizados e tratados estatisticamente utilizando o *software Statistical Package for the Social Sciences*, versão 20 (SPSS, Chicago, IL). Para a análise qualitativa foi realizada a análise do conteúdo expresso registrado nos dados. A média e o desvio padrão das variáveis quantitativas e a frequência e porcentagem das variáveis qualitativas foram obtidas. A normalidade dos dados foi avaliada pelo teste de *Kolmogorov-Smirnov*. A análise da comparação das amostras pareadas foi avaliada pelo *Teste-t* para amostras pareadas ou pelo *Teste de Wilcoxon*. A análise da comparação das amostras independentes foi avaliada pelo *test-t* para amostras independentes ou pelo *Teste de Mann-Whitney*. Foram considerados significativos valores de $p < 0,05$.

5 RESULTADOS

Participaram deste estudo uma turma de estudantes do curso de musicoterapia da EMAC/UFG da disciplina (Observação de Prática Clínica) e uma turma partilhada entre estudantes de musicoterapia e de outros cursos da UFG da disciplina (Música em Musicoterapia 1) aberta para Núcleo Livre⁹. As duas disciplinas estão sob a responsabilidade da Profa. Tereza Raquel, orientadora deste trabalho. Para cada turma foram realizadas duas intervenções utilizando os modelos 1 e 2, totalizando quatro encontros. Importante salientar que entre a aplicação de um modelo e outro houve intervalo de uma semana para cada turma. A coleta de dados foi realizada durante o primeiro semestre de 2017.

⁹ O Núcleo Livre (NL) constitui o conjunto de conteúdos que objetiva garantir liberdade ao aluno para ampliar sua formação, sendo composto por disciplinas eletivas, por ele escolhidas, dentre todas as oferecidas nessa categoria no âmbito da Universidade, respeitados os pré-requisitos. Art. 11 da Resolucao_CEPEC_2006_0806 da UFG. Disponível em: <https://evz.ufg.br/up/66/o/Resolucao_CEPEC_2006_0806.pdf> Acesso em 20 julho 2018

Foram incluídos 26 indivíduos (7 homens e 19 mulheres) com média de idade (24,1) e desvio padrão $\pm 6,9$ anos. 19 estudantes do curso de graduação em música ou musicoterapia e 7 de outros cursos da UFG não relacionados à música. O total de participantes para o M1 foi de 24 e para o M2 foram 26.

A seguir, os resultados obtidos através das análises dos dados coletados pelos instrumentos utilizados para o presente estudo e, a partir das observações informais – dos pesquisadores e depoimentos dos estudantes durante o processamento verbal.

Sobre o perfil de conhecimento musical dos participantes, obtidos por meio do questionário ICEM (APÊNDICE C), os resultados mostraram que 40% dos participantes quase sempre participaram de alguma forma de experiência musical, 92% declararam gostar muito de música. Especificamente sobre atividades rítmicas musicais 44% afirmaram que realizam quase sempre e 32% de maneira criativa. Acerca de leitura rítmica, 60% relataram ser razoável, 16% não toca nenhum tipo de instrumento musical e 52% tocam frequentemente. Finalmente, sobre a experiência de improvisação rítmico-musical 33% afirmaram nunca terem participado.

Na avaliação Ansiedade-Traço, os dados observados a partir da análise comparativa do IDATE-T, utilizando o Teste-*t* entre os Modelos 1 (47,0 pontos) e 2 (48,8 pontos). Para considerar o nível de ansiedade no IDATE – T e E, a literatura descreve que o *score* final varia de 20 a 80 pontos, sendo que de 20 a 40 pontos equivalem a baixo nível de ansiedade; 41 a 60 pontos, a médio nível de ansiedade; e 60 a 80 pontos, a alto nível de ansiedade (SPIELBERGER, 1970; BIAGGIO E NATALÍCIO, 1979). Desta maneira, apesar de não apresentarem resultados com significância estatística, os dados mostram, de forma geral, que os participantes obtiveram nos dois modelos, pontuação para nível médio de ansiedade - Traço.

Tabela 2. Comparação entre o Modelo 1 e Modelo 2 em relação aos resultados obtidos no IDATE - T.

Modelo 1	N	Modelo 2	N	P
$\bar{X} \pm S$		$\bar{X} \pm S$		
47,0 $\pm$ 6,3	22	48,8 $\pm$ 9,3	18	0,467*

$\bar{X}$: média. S: desvio padrão. *Teste-t para amostras independentes.

Os resultados referentes à IDATE – E na análise intragrupo, pré e pós-intervenção, estão expostos na Tabela 2. À semelhança do IDATE – T, não foi constatado nível de significância estatística nos resultados apresentados, em relação aos dois modelos.

Tabela 3. Comparação intragrupos dos Modelos 1 e 2 em relação aos resultados obtidos no IDATE – pré e pós-intervenção.

	Idate E Pré-intervenção	Idate E Pós-intervenção	N	P
	$\bar{X} \pm S$	$\bar{X} \pm S$		
Modelo 1	48,0 $\pm$ 7,3	48,1 $\pm$ 6,2	22	0,949**
Modelo 2	46,2 $\pm$ 8,9	45,1 $\pm$ 6,6	17	0,474*

$\bar{X}$: média. S: desvio padrão. * Teste-t para amostras pareadas. ** Teste de Wilcoxon.

Foi possível observar que, apesar da proximidade dos valores das médias indicarem uma estabilidade do nível de ansiedade dos participantes nos dois momentos, o nível de ansiedade pós-intervenção do M1 foi mais alto quando comparado ao M1 pré-intervenção e menor no pós-intervenção M2 em relação ao pré-intervenção M2.

Na Tabela 3 os resultados da comparação intergrupos pré e pós-intervenção no M1 e M 2 do IDATE- E não apresentaram diferença significativa entre os grupos. No entanto, pôde-se observarmos os dados separadamente, a média de pontuação dos participantes no M2 pré-intervenção foi menor em relação ao M1 e que a pontuação diminuiu no pós-intervenção para este mesmo modelo.

Tabela 4. Comparação intergrupos dos Modelos 1 e 2 em relação aos resultados obtidos no IDATE – pré e pós-intervenção.

	Modelo 1	N	Modelo 2	N	P
	$\bar{X} \pm S$		$\bar{X} \pm S$		
IDATE-E pré-intervenção	48,0 $\pm$ 7,3	22	46,5 $\pm$ 8,8	18	0,430**
IDATE-E pós-intervenção	47,9 $\pm$ 6,0	24	45,1 $\pm$ 6,6	17	0,165*

$\bar{X}$: média. S: desvio padrão. * Teste-t para amostras independentes ** Teste de Mann-Whitney.

Quanto aos resultados obtidos a partir do questionário ANS (APÊNDICE D), mostrou que a música (entendida aqui como canções com predomínio melódico) é bastante significativa na vida dos participantes (média de 9,6 $p = 0,608$) e que o ritmo menos importante em relação à música (média de 8,9 $p = 0,926$) e sobre a improvisação foi apresentada uma média (8,8 $p = 0,827$), isto é, valores idênticos para os dois modelos.

A metodologia qualitativa adotada no presente estudo, de acordo com Pinto (1998), não se expressa através da objetividade, mas, na subjetividade das escolhas discursivas. A abordagem qualitativa utilizada na revisão de literatura também foi utilizada para a análise qualitativa dos dados e das observações informais – dos pesquisadores e depoimentos dos estudantes durante o processamento verbal das intervenções. Minayo (1994) descreve a abordagem qualitativa como uma abordagem que se preocupa com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes que não se reduzem à operacionalização de variáveis.

Sobre a percepção subjetiva dos participantes o Quadro 5 apresenta o resumo dos relatos ao final de cada intervenção, durante o processamento das atividades, registrados em vídeo.

Quadro 5. Resumo de relatos dos participantes decorrentes da participação nas atividades de improvisação referentes aos dois modelos M1 e M2

COMENTÁRIOS QUE SURTIRAM NO MOMENTO DE PROCESSAMENTO DA ATIVIDADE.	MODELO 1	MODELO 2
RELATO SOBRE A AUTOEXPRESSÃO – EU NO GRUPO	NÃO HOUVE COMENTÁRIOS	- ... peguei um instrumento barulhento que não aparece em meio ao caos. ...copiar as pessoas; não ter uma essência, não julgar, não olhar tudo e escolher...
PERCEPÇÃO DE SI, DO OUTRO, SINCRONIZAÇÃO RÍTMICA.	- Tava ouvindo se tava no mesmo ritmo, tava percebendo que algumas pessoas estavam mais ansiosas... tava tentando perceber que os sons de cada caneta tava sendo diferentes...” - Eu procurei fazer uma execução mais no cronometro (pulso) a partir do que você deu (pulso) e percebi que apesar disso tinham toques mais lentos e mais rápidos...mas eu procurei manter o mesmo tempo...porque digamos se eu fosse me ceder a um tempo mais lento....talvez alteraria o todo -Percebi que a tendência natural depois de alguns segundos é tentar acelerar aí fiquei tentando segurar o ritmo... a gente acaba acelerando um pouquinho ...uma tendência natural a gente ou atrasar ou acelerar... ...uma qualidade a ser desenvolvida pra tentar corrigir isso é ... ouvir a todos e encontra o ponto rítmico mais regular...	-... pela estética do grupo, rítmica, ou eu seguia o grupo ou eles seguiam o que estávamos fazendo.
COMENTÁRIO IMPESSOAL – ASPECTOS MAIS FORMAIS – “RACIONALIZAÇÃO”	- Dependendo de onde a gente segura a caneta... faz diferença... percorrer até a gente bater na cadeira... ... acho que dentro deste contexto que estamos chegando... também tem outros contextos acontecendo	NÃO HOUVE COMENTÁRIOS
LIBERDADE DE CRIATIVIDADE E DE EXPRESSÃO E SEGURANÇA	- Senti que quando a liberdade é conduzida ela flui melhor Eu gosto de algo mais seguro	- ...eu senti mais liberdade na turma. Uma coisa legal é que dá pra ser agente e sentir o outro ser dele mesmo. Sinto bastante isso quando há essa liberdade e quando não há essa coisa do quadrado. - Acho que assim tem mais liberdade. Faz o que você quiser. - Dessa forma cada um tem a liberdade de fazer da forma que quiser. - A liberdade você faz do seu jeito ou do jeito do colega ... Liberdade de criar, Oportunidade de aparecer e aceitar o outro como ele é...
COMPARAÇÃO ENTRE M1 e M2	- Precisou que alguém começasse a improvisar pra depois outros entrarem... (M1); A outra fica mais influenciada pelo o que tinha que ser feito (M1); Construção e desconstrução. Primeiro tem que seguir um rumo depois ficar livre. (M1); Eu acho que me envolvi mais. Mais liberdade, você vai colocar um pouquinho do seu estado emocional, eu estava um (M2); Pouco ansiosa, eu não gosto muito de que alguém fale faz isso, faz aquilo”.(M2); A outra era mais concreta.	

6 DISCUSSÃO

Neste capítulo, discutiremos os resultados apresentados em cotejo com a literatura pertinente ao tema.

O principal objetivo deste estudo foi identificar os níveis de ansiedade dos estudantes de musicoterapia da EMAC/UFG durante a prática de improvisação musical e verificar se o Modelo 1, poderia provocar menos ansiedade, quando comparado com o Modelo 2. Antes do início da primeira sessão, algumas informações foram solicitadas, via questionário acerca da relação do indivíduo com a música. Nesses quesitos, os resultados mostraram, apenas confirmando o senso comum, que a maioria dos participantes: a) gostava muito de música; b) predominantemente melódica; c) pouca experiência com improvisação rítmica musical e; d) pouco tempo ou quase nenhum de treinamento musical. Apesar das diferenças, entendemos que o fato de gostarem de música já os colocava em condições semelhantes para participarem e realizarem as atividades de improvisação rítmica musical, pois de acordo com Koelsh (2014) a música faz parte da natureza humana e Harvey (2018) acrescenta que ela ainda permanece como um dos atributos fundamentais do homem. O som é uma força invisível e poderosa, presente no dia-a-dia (KRAUS e WHITE-SCHOWOCH, 2017). Além do mais, a música se revela como elemento motivador e pode alcançar um número ilimitado de pessoas, o que a torna de grande significância para o homem (SEKEFF, 2007), principalmente no que se refere a comportamentos sociais, empáticos e coesão cultural (HARVEY, 2018).

Seguindo este pensamento, Cirelli, Trehub, Trainor (2018) mostraram que a experiências musicais iniciam-se desde cedo, quando bebês já interagem socialmente com os outros por meios de canções e embalos (atividade rítmica) pelos cuidadores. Essas experiências musicais/sociais influenciam no desenvolvimento cognitivo, afetivo e no comportamento social, moldando o relacionamento interpessoal. Esta capacidade de perceber, compreender e aprender música, denominada de habilidade musical é uma capacidade inata do homem, que mesmo sem treinamento musical se desenvolve com a idade (SCHELLENBERG, 2005 ; IRELAND et al., 2018). Na medida em que as crianças passam pelos anos escolares, elas são mais sensíveis a aspectos da música específicos de sua cultura (CORRIGALL; SCHELLENBERG, 2015). Sobre a percepção e produção rítmica, (MATTHEWS et al., 2016) mostraram que não se beneficiam com treinamento de

instrumento musical específico, isto é, basta a experiência musical de maneira geral. Desta forma, o “gostar de música” envolve uma complexidade de fatores externos, internos cujos resultados são, na maior parte das vezes, prazerosos e promovem bem-estar o que contribui para motivar os indivíduos a participarem de atividades musicais, independente de treino musical formal, o que foi verificado na participação integral dos estudantes matriculados nas disciplinas ora mencionadas.

Esta relação do homem com a música é tão marcante que ela o acompanha desde os primórdios da humanidade e nesse processo evolutivo, nos deparamos hoje, século XXI com muitos tipos e variedades diferentes de música, cantadas e tocadas em muitos tipos de instrumentos musicais diferentes. Apesar desta diversidade biológica, cultural e comportamental, alguns elementos musicais parecem ser universais, presentes em todas as culturas e grupos sociais humanos (HARVEY, 2018) e são compartilhados por plataformas especializadas que contribuem e reforçam a proximidade social em relação às preferências musicais do ponto de vista estético e emocional (BONNEVILLE-ROUSSY et al., 2017). A música como elemento imanente ao ser humano apresenta grande potencial de evocar emoções e envolve as estruturas cerebrais responsáveis para tal fenômeno, tais como amígdala, núcleo accumbens, hipotálamo, hipocampo, ínsula, córtex cingulado orbitofrontal (KOELSH, 2014).

Assim, com base nos nossos achados, em consonância com os autores citados, a relação do homem com a música é estreita, complexa ao ponto de envolver aspectos físicos, cognitivos, sociais, culturais, emocionais, dentre outros, e respostas comportamentais diversas o que nos leva a reafirmar que as pessoas, de maneira geral, estão disponíveis a participar de atividades que envolvam música, é o que se pode observar, informalmente, nas nossas experiências cotidianas em ambientes diversos tais como: familiares, sociais, comunitários, acadêmicos, dentre outros e confirmadas em nosso estudo sobre a relação dos indivíduos com a música, mesmo por aqueles que tinham pouca ou quase nenhuma experiência formal com música, bem como a interação ocorrida entre os participantes, sem nenhuma demonstração de resistência para participarem das atividades propostas.

Especificamente no ambiente acadêmico, e com destaque ao que se refere ao curso de musicoterapia, existem práticas constantes de atividades musicais necessárias para a formação profissional do musicoterapeuta. Dentre elas, podemos citar aquelas específicas para a prática clínica que são denominadas por Bruscia (2000) como experiências musicais e suas variações

e a improvisação musical recebeu destaque por ser objeto desta pesquisa, que teve como principal motivação (já descrito anteriormente), avaliar o nível de ansiedade dos estudantes durante a improvisação rítmica musical, comparando dois modelos, também relatados (M1 e M2).

Antes, porém, queremos ressaltar que longe da intenção de repetir aqui a justificativa do trabalho já apresentada anteriormente, vamos retomar alguns pontos importantes que podem facilitar a compressão e continuidade da discussão dos resultados. Então, partindo das observações informais – dos pesquisadores e depoimentos dos estudantes durante o processamento verbal, ao final de cada atividade improvisacional (utilizando o M2), das improvisações realizadas em sala de aula – sobre dificuldades em improvisar, por parte da maioria dos alunos e verificada a baixa frequência da prática de improvisação em musicoterapia nos TCCs dos graduandos em musicoterapia (item 3 da dissertação), resolvemos identificar quais seriam os possíveis elementos dificultadores que, supostamente interferiam negativamente na *performance* dos alunos e a ansiedade foi a nossa primeira hipótese, pois sabe-se, por meio de ampla literatura que a ansiedade do músico, conhecida como “Ansiedade na Performance Musical” (APM) causa desconforto, prejuízo na vida pessoal e profissional do músico (BURIN; OSÓRIO, 2017; COHEN; BODNER, 2018b; NICHOLSON; CODY; BECK, 2015; ZARZA-ALZUGARAY et al., 2018) STEINKOPF et al., 2018), muito embora não tenhamos, em nossas experiências, nos deparado com casos de APM, propriamente dito.

Além disso, nos propusemos a comparar os dois modelos de intervenção (M1 e M2), utilizados nesta pesquisa, para avaliar se haveria diferentes respostas, pois tivemos relatos de estudantes e musicoterapeutas e workshops realizados pelos pesquisadores orientadores, afirmando que a metodologia aplicada no M1 poderia facilitar a improvisação e também, melhorar a espontaneidade (LOPES e ALCÂNTARA-SILVA, 2017). Confirmado por Wigram (2004) segundo o qual quando faltam as instruções corretas para serem aplicadas às técnicas, a improvisação se torna desafiadora ou assustadora, pois de acordo com Lopes e Alcântara-Silva (2017) a improvisação envolve vários domínios cognitivos e ativa os circuitos emocionais e que ao se deparar com situações novas de uma improvisação, com a exposição do seu produto a outrem com possibilidades de julgamentos, pode aumentar o nível de ansiedade, gerar desconforto e insegurança.

Os resultados do presente estudo mostraram que os participantes, de maneira geral, apresentaram escore para o IDATE-T, indicativo de nível médio de ansiedade (SPIELBERGER, 1970). Conforme Anastasi & Urbina et al (2000), a Ansiedade-T refere-se às diferenças individuais estáveis de propensão a ansiedade; é a forma como a pessoa tende a reagir em situações percebidas como ameaçadoras. É importante reiterar que a ansiedade é vital e inerente à condição humana, portanto, não é um fenômeno patológico, desde que funcione para motivar e despertar o organismo, sendo necessário para colocá-lo em alerta quando aparece algo ameaçador para a estabilidade emocional (ANDRADE E GORESTEIN, 1998).

Em relação ao estado de ansiedade (IDATE-E) (SPIELBERGER, 1970), comparando os dois modelos intra e intergrupos, pré e pós-intervenção, do ponto de vista estatístico os dados não mostraram diferença significativa. Num primeiro momento, sob o ponto de vista quantitativo, pode-se dizer que não houve diferença entre os modelos e que a ansiedade não interferiu na *performance* do grupo, pois o escore do IDATE – E, se manteve estável para ambos os modelos tanto pré como pós intervenção.

Apesar da não significância estatística, acreditamos que a mínima diferença mostrada entre os grupos deve ser considerada para reflexões acadêmicas. Para nossa surpresa, os dados mostraram que o nível de ansiedade (intragrupo) pós-intervenção do M1 foi mais alto quando comparado ao M1 pré e menor nos pós M2 em relação ao pré M2 e estes resultados, basicamente são confirmados na avaliação intergrupos. Nessa perspectiva, Kemp (1999), afirma que o estado de ansiedade pode variar de acordo com os tipos de situações em que o indivíduo se encontre.

Primeiramente, o M1 sendo o primeiro modelo apresentado aos grupos, representava uma experiência nova, que a maioria não havia participado, enquanto que no segundo encontro M2, já haviam experimentado o M1. Os participantes, que em sua maioria não havia participado de uma improvisação rítmica (de acordo com resultado apresentado nesta pesquisa) se depararam com uma proposta desconhecida, em que havia um modelo apresentado pelo coordenador e repetições com variações (LOPES, 2011). Consequentemente exigia um maior nível de atenção para realizar a sequência de maneira correta. Desta maneira, pode-se dizer que naquele momento, havia uma situação de ameaça, isto é, o erro de uma pessoa no grupo, poderia prejudicar o andamento da atividade. Nesse sentido, Youngshin, (2008) afirma que improvisação pode ser uma nova experiência para alguns músicos – aqui

acrescentamos que foi para a maioria dos participantes desta pesquisa – o que pode deixá-los desconfortáveis e com medo de experimentar. Pesquisa realizada com o objetivo de avaliar improvisação realizada por crianças sugere que esta tarefa depende da combinação de habilidades e interesses musicais das crianças e da familiaridade com a tarefa (ILARI et al., 2017).

Diferentemente, no encontro do M2, sendo o mesmo grupo, pode-se dizer que já não era uma novidade, o que pode tê-los deixado um pouco mais confortáveis. Além do mais, a proposta do M2, sendo uma improvisação livre, possivelmente foi recebida com menos receio de erro, vez que cada indivíduo estava livre para tocar da maneira como quisesse. Não havia uma sequência a ser seguida, o que diminuía a possibilidade de errar perante os colegas. Corroborando com este pensamento, o musicoterapeuta Tony Wigram (2004), afirma que a improvisação em grupo não é uma atividade que deve favorecer o aumento do nível de ansiedade e paralização dos participantes inexperientes, mas uma atividade divertida e que se alcance o grande benefício de aprender a improvisar compartilhando ideias. Acrescenta o autor dizendo que a ansiedade e a sensação de vulnerabilidades são reduzidas quando elas são incentivadas a tocar como se sentem, ao tocar a música ‘interior’.

Muito embora os resultados quantitativos nos apresentem uma visão geral da pesquisa, considerando a relação causa e efeito entre as variáveis, não são suficientes para compreender o fenômeno como um todo. Desta forma, sob a perspectiva da pesquisa interpretativista que tenta explicar, descrever e compreender o fenômeno dentro de um contexto natural (WHEELER & KENNY, 2005; WHEELER e MURPHY, 2016), foram apresentados trechos dos relatos de alguns dos participantes (Quadro 5).

Foi possível observar que os participantes apresentaram motivação nos dois modelos, se mantiveram engajados e colaborativos durante o transcurso das atividades propostas nos dois modelos. Observamos, ainda que apesar dos dois modelos serem diferentes, eles não são excludentes; ao contrário, podem-se completar. Por um lado o M1 proporcionou aos indivíduos entrarem em contato com o seu próprio pulso e ritmo e ao mesmo tempo, serem capazes de perceber o outro, de se escutarem, escutarem o outro e se escutarem no grupo, a partir de exercícios sistematizados, que obedeciam a uma hierarquia de complexidade – iniciavam com a internalização de uma batida/pulso regular com interstício de tempo para ouvir, aprender, repetir e criar até o momento de se expressarem livre e espontaneamente por meio de variações dos modelos rítmicos propostos inicialmente. Pode-se dizer que o M1 ajuda

os participantes exercitarem o respeito e o limite ao outro, bem como aspectos cognitivos dos quais a percepção, atenção, memória, planejamento de ação, planejamento motor, controle inibitório, auto expressão, auto escuta, tudo isso em nível individual e em grupo.

Para realização da improvisação rítmica do M1 nesta pesquisa, não foram utilizados instrumentos musicais, mas objetos familiares (carteiras percutidas por canetas esferográficas ou lápis). Esse modelo, inicialmente nos leva a tender que a produção sonora do grupo foi parecida, haja vista a afinidade dos objetos sonoros e que havia um modelo a ser seguido. Este contexto poderia nos dar a impressão de que a criatividade e a liberdade de expressão dos participantes tivessem sido inibidas, de maneira geral. No entanto, apesar destas considerações, foi possível observar características sonoras distintas para cada participante do grupo o que nos permite afirmar que, seguir uma proposta sistematizada não coíbe a liberdade, tampouco a espontaneidade. Por outro lado, seguir um modelo, serviu de suporte, base, apoio e segurança, isto é “ajudou a fluir a liberdade” para algumas pessoas, conforme apresentado nos depoimentos (Quadro 5). Na verdade, as percepções foram diferentes, o que demonstra, mais uma vez a individualização presente no grupo.

Diferentemente, no M2 foram utilizados instrumentos musicais variados e de livre escolha para a realização da improvisação rítmica e não havia um modelo pré-determinado, o que foi percebido, por alguns dos participantes, como um modelo que permitiu maior liberdade, espontaneidade e autonomia. Pode-se dizer que o M2 proporcionou o exercício da capacidade de escolha, da aceitação das diferenças (formas, tamanho, timbres, intensidade sonora, dentre outros, dos instrumentos musicais), da identificação e desempenho de papéis diferenciados no grupo, incluindo liderança no contexto do grupo, visualizada a partir da escolha do instrumento musical, volume sonoro, expressão rítmica, postura corporal etc. Todavia, este modelo também representou, para outras pessoas um “caos” e nele, sentiram dificuldade para se expressar. A liberdade de escolha gera responsabilidade, exposição a julgamentos por parte de outrem e muitas vezes, as pessoas ainda não estão preparadas para este contexto.

A escolha dos modelos M1 e M2 de improvisação rítmica musical, adotados neste estudo, se deu devido à proximidade de suas características, especialmente, no que diz respeito à forma espontânea com que o estudante, participante da pesquisa, pode lidar com as improvisações, não sendo necessários recursos complexos ou formação prévia em música, pois os procedimentos em ambos os modelos são de fácil compreensão.

Vale enfatizar que a improvisação rítmica musical, independentemente do modelo tem um importante papel social, cultural tanto em nível individual como em grupo e, sobre esta relevância e significado, Lopes (2015) descreve de maneira clara no artigo “O Jazz como Paradigma da Democracia Contemporânea”.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A improvisação musical é uma rica e valorosa experiência e deve fazer parte da formação acadêmica do musicoterapeuta (GOODMAN, 2011). Ela incentiva a criatividade musical, potencializa a espontaneidade além de trabalhar quase todos os domínios da cognição como atenção, memória, planejamento, execução, tomada de decisão, flexibilidade cognitiva, dentre outras. Illari et al., (2017) afirmam que a improvisação é um processo dinâmico e uma das mais complexas habilidades cognitivas do homem relacionadas às funções executivas, pois envolve geração, avaliação e execução de novas sequências de sons organizados como melodias, padrões rítmicos, timbres e efeitos sonoros em tempo real. O aprendizado e treino da improvisação musical são imprescindíveis para o desenvolvimento da musicalidade e da musicalidade clínica do estudante de musicoterapia, ou seja, ela pode ser ensinada (CHANDLER, 2018) e o estudo e prática de técnicas musicais reais para improvisação é essencial na formação do musicoterapeuta (GARDSTROM, 2001). No entanto, concordamos (KINGSCOTT; DURRANT, 2010) que ela, muitas vezes é pouco valorizada.

Considerando que ela pode ser aprendida e exercitada, o professor tem a responsabilidade de criar uma atmosfera saudável de entusiasmo pelo desenvolvimento do grupo, com uma apreciação genuína do desempenho do outro e uma compreensão genuína das expectativas e potencialidades (Wigram, 2004). Também deve apoiar um ambiente não crítico, ensina Shevock, (2018). Um ambiente ou atitude do professor, não crítico, segue o autor, não significa que a improvisação não deva ser estruturada. Ao contrário, experiências sequenciais bem pensadas são essenciais para ensinar a confiança e a improvisar. Seguindo este pensamento, Lopes e Alcântara-Silva (2017) reforçam a importância de que improvisação seja estruturada e que apresente objetivos claros e específicos.

Em geral, afirma (GARDSTROM, 2001) é importante que os alunos se sintam seguros ao improvisar, compreendam a partir de si mesmos o processo de improvisar e, portanto, comecem a entender como a improvisação clínica se relaciona com o propósito terapêutico. Ainda, o professor deve buscar diversas experiências de improvisação musical para aumentar e melhorar a qualidade da instrução de improvisação (CHANDLER, 2018). A musicalidade do estudante deve ser considerada, assim como o seu

nível de desenvolvimento musical, durante a improvisação. Deve ainda, incentivar a descrição e o processamento da experiência improvisada (GARDSTROM, 2001). Para que o estudante se torne improvisador confiante é necessário que haja disposição e abertura para o aprendizado (SHEVOCK, 2018).

Importante aspecto da improvisação é sua prática em grupo, numa perspectiva de colaboração musical da qual emerge complexa interação entre ambiente e informação e, o ato de tocar junto, desenvolve a troca social da improvisação em relação aos sons da colaboração de maneira geral (WALTON et al., 2018).

Todo o exposto confirma que a improvisação rítmica é valiosa ferramenta para uso acadêmico e profissional no contexto musicoterapêutico. A improvisação rítmica musical, uma modalidade de improvisação deve ser, cada vez mais, valorizada neste contexto acadêmico. Como exemplo podemos citar que a improvisação musical foi pouco utilizada nas pesquisas clínicas do curso de Musicoterapia EMAC/UFG, conforme demonstrado em pesquisa realizada pelo grupo nos TCCs entre 2002 e 2013. Ambos os modelos são ferramentas importantes na vida do estudante e do profissional, pois auxilia na construção e fortalecimento da musicalidade clínica. Os profissionais, de maneira geral, utilizam a improvisação com maior frequência, de acordo com pesquisa anterior realizada por meio de questionário online, realizada pelos pesquisadores. Esses achados carecem de pesquisa com delineamento específico para este tema e com uma amostra mais diversificada, para confirmação e melhor compreensão destes achados.

O presente estudo oportunizou-nos averiguar identificar os níveis de ansiedade de estudantes do curso de Graduação em Musicoterapia da EMAC/UFG durante atividades de improvisação e averiguar possível minimização destes sintomas, a partir da comparação entre dois modelos de improvisação rítmica musical – M1(modelo 1) proposto por Lopes (2011) e M2 (modelo 2) adaptado do modelo de improvisação livre descrito por Bruscia (1999).

A revisão de literatura não apenas serviu como aporte teórico para a construção dos instrumentos de coleta de dados, mas, norteou as tomadas de decisões em relação a alguns objetivos da pesquisa. Serviu, ainda, de base para novas reflexões à respeito da temática deste estudo, oportunizando ainda um olhar atento para o processo evolutivo da formação do musicoterapeuta no que diz respeito ao desenvolvimento de sua prática profissional.

A improvisação como temática central do estudo fez-nos compreender que somos seres criativos e improvisadores na nossa maneira de viver, e que através da sua prática podemos expandir nossas habilidades, processos cognitivos dentre outros e alcançar diversos benefícios.

O presente estudo oportunizou-nos, ainda, a percepção no que diz respeito à prática da improvisação no contexto musical, educacional e musicoterapêutico e sobre a presença da ansiedade na prática de improvisação rítmica musical.

Todavia, destacamos que a identificação de possíveis estressores durante a improvisação poderia ter antecedido este trabalho que teve como objetivo verificar o nível de ansiedade e que este pode ser o tema de uma próxima investigação.

Verificou-se, ainda a necessidade de novas investigações abordando o tema, com um número maior de participantes, isto é, a ampliação tanto para estudantes como para musicoterapeutas de outras regiões do país. O estudo foi realizado com um grupo de estudantes de musicoterapia de apenas uma universidade (EMAC/UFG) fato que leva-nos a afirmar que os achados não são conclusivos e que há, ainda, alguns caminhos a serem percorridos dentro da temática proposta neste estudo de forma que possam trazer outras contribuições para a formação do profissional em Musicoterapia.

8 CONCLUSÃO

Não foi constatado neste estudo que há alteração de nível de ansiedade em nenhuma das propostas. Isso indica, que a nossa Hipótese 1 não foi confirmada. Todavia, foi possível observar alguns aspectos importantes relacionados à improvisação, em especial a improvisação rítmica musical, objeto do presente estudo. A Hipótese 2 também não foi confirmada, isto é, não houve diferença em relação as respostas dos indivíduos acerca da ansiedade, entre os dois modelos propostos.

O presente estudo mostrou que, independentemente do modelo utilizado, a improvisação rítmica musical, requer disponibilidade, motivação, treinamento, objetivos definidos e que o professor tem um papel fundamental neste processo. A improvisação rítmica musical (M1 e M2) é uma rica ferramenta de aprendizado para o estudante de musicoterapia, pois explora vários aspectos, principalmente o musical, incluindo a musicalidade e a musicalidade clínica, o social, o cultural. Estimula a criatividade, a espontaneidade a autonomia bem como as funções cognitivas.

Sugerimos que a improvisação rítmica seja mais valorizada na formação do estudante de musicoterapia. Que no processo de treinamento o M1 anteceda o M2. Que o professor tenha objetivos bem estabelecidos quando propuser improvisação aos estudantes e que a reflexão sobre o significado da improvisação em cada contexto construído seja valorizada, porquanto entendemos que a partir da compreensão da improvisação em nível individual, pode ser generalizada para outros contextos não musicais, que é o resultado que se espera do tratamento musicoterapêutico e da clínica musicoterapêutica.

REFERÊNCIAS

ADHIKARI, B. M. et al. **The Brain Network Underpinning Novel Melody Creation.** *Brain Connectivity*, v. 6, n. 10, p. 772–785, 2016.

ALBINO, Cesar Augusto Coelho. – **A importância do ensino da improvisação musical no desenvolvimento do intérprete.** São Paulo: Universidade Estadual Paulista – UNESP. Dissertação (Mestrado), 2009.

ALENCAR, Eunice Soriano de. **Criatividade: múltiplas perspectivas.** 3º ed. Editora Universidade de Brasília, Brasília, 2003.

ALLEN, R. **Free improvisation and performance anxiety among piano students.** *Psychology of Music*, v. 41, n. 1, p. 75–88, 2013.

ANASTASI, A., & URBINA, S. **Testagem psicológica.** Ed. Artes Médicas. Porto Alegre – Rio Grande do Sul, 2000.

ANDRADE, L. & GORESTEIN, C. **Aspectos gerais das escalas de avaliação de ansiedade.** *Revista de Psiquiatria Clínica*, 1998.

ANDREW, T. Landau; LIMB, Charles J. - **The Neuroscience of Improvisation - Music Educators.** *Journal March* - DOI: 10.1177/0027432116687373 – pp. 27 – 33, 2017.

AZZARA, Christopher D. and Alden H. Snell, II. **Assessment of Improvisation in Music,** 2016. Disponível em:
<<http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935321.001.0001/oxfordhb-9780199935321-e-103>>. Acesso em nov.2017

BARBAR, A. E. M., CRIPPA, J. A., & OSORIO, F. KENNY, L. **Music Performance Anxiety Inventory (KMPAI): Transcultural adaptation for Brazil and study of internal consistency.** *Journal of Depression and Anxiety*, 3(4), 1–3, 2014.

BARCELLOS, Lia Rejane Mendes. - **Cadernos de Musicoterapia 4. Etapas do Processo musicoterápico ou para uma metodologia de musicoterapia/** Lia Rejane Mendes Barcellos. –Rio de Janeiro: Enelivros, 1999.

_____. **Cadernos de Musicoterapia 2** – Rio de janeiro: Enelivros,1992.

_____. **Musicoterapia: alguns escritos.** Rio de Janeiro: Enelivros, 2004.

BIAGGIO, Ângela M. B, NATALÍCIO. Luiz. **Manual do IDATE Desenvolvimento da forma experimental em português do Inventário de Ansiedade Traço-Estado (IDATE) de Charles D. Spielberger** . Rio de Janeiro: CEPA; 1979.

BIASUTTI, M. **Teaching improvisation through processes. applications in music education and implications for general education.** *Frontiers in Psychology*, 2017.

_____. **Pedagogical applications of cognitive research on musical improvisation.** *Frontiers in Psychology*, v. 6, n. MAY, p. 1–12, 2015.

BISPHAM, J. **Rhythm in Music: What is it? Who has it? And Why?** *Music Perception*, 2006.

BIZARRIA, Fábio de Oliveira. **Improvisação musical como ferramenta de comunicação para aluno incluído portador de autismo**, 2011 Artigo disponível em: <
<https://musicaeinclusao.wordpress.com/publicacoes-sobre-musica-e-inclusao/>> Acesso em janeiro, 2017.

BONNEVILLE-ROUSSY, A. et al. **Age trends in musical preferences in adulthood: 1. Conceptualization and empirical investigation.** *Musicae Scientiae*, v. 21, n. 4, p. 369–389, 2017.

BRUSCIA, Kenneth E. – **Definindo Musicoterapia.** Tradução: Mariza Velloso Fernandez Conde. – 2 ed. – Enelivros, Rio de Janeiro, 2000.

_____. **Modelos de Improvisación en Musicoterapia.** Vitoria-Gasteiz: Ed. Agruparte. 1999.

BURIN, A. B.; OSÓRIO, F. L. **Music performance anxiety: A critical review of etiological aspects, perceived causes, coping strategies and treatment.** *Revista de Psiquiatria Clínica*, v. 44, n. 5, p. 127–133, 2017.

CAMARGO, M. G. DE. a **Importância Da Criatividade Como Fator De Inovação** *Pará*. v. 1, p. 1–9, 2014.

CASANOVA, O.; ZARZA, F. J.; OREJUDO, S. **Differences in performance anxiety levels among advanced conservatory students in Spain, according to type of instrument and academic year of enrolment.** *Music Education Research*, v. 20, n. 3, p. 377–389, 2018.

CASASANTO, D. **Different bodies, different minds: The body specificity of language and thought.** *Current Directions in Psychological Science*, v. 20, n. 6, p. 378–383, 2011.

CHANDLER, M. D. **Improvisation in Elementary General Music : A Review of the Literature.** 2018.

CIRELLI, L. K.; TREHUB, S. E.; TRAINOR, L. J. **Rhythm and melody as social signals for infants.** *Annals of the New York Academy of Sciences*, p. 1–7, 2018.

COGNITION, E. et al. **No Title.** n. May, p. 160–165, 2018.

COHEN, S.; BODNER, E. **Music performance skills: A two-pronged approach – facilitating optimal music performance and reducing music performance anxiety.** *Psychology of Music*, p. 030573561876534, 2018a.

_____. **The relationship between flow and music performance anxiety amongst professional classical orchestral musicians.** *Psychology of Music*, p. 1–16, 2018b.

CORRIGALL, K. A.; SCHELLENBERG, E. G. **Predicting who takes music lessons: Parent and child characteristics.** *Frontiers in Psychology*, v. 6, n. MAR, p. 1–8, 2015.

COSTA, Clarice Moura. **Desafios da construção de conhecimento em Musicoterapia-** Palestrante: Musicoterapeuta Clarice Moura Costa; Debatedor: Dr José Assunção e MtMs Sidnei Dantas /Apresentado na V Jornada Científica de Musicoterapia no Conservatório Brasileiro de Música, 2005.

CUNHA, A. G. DA. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa.** Nova Front ed. Rio de Janeiro: 1982.

DAVID, A.P. M; NAKANO, T.C; MORAIS, M.F; PRIMI, R. **Competências criativas no ensino superior.** In: WECHSLER, S.M.; NAKANO, S. **Criatividade no ensino superior: um a perspectiva internacional.** São Paulo: Vetor, 2011, p.14-53.

DEWEY, J. **Experience and Education.** New York: Touchstone Book, Simon & Schuster, 1997.

ETCHEGOYEN, R. H. **Fundamentos da técnica psicanalítica.** Porto Alegre: Artes Médicas.1987.

EFFENBERG, A. O. et al. **Movement sonification: Effects on motor learning beyond rhythmic adjustments.** *Frontiers in Neuroscience*, v. 10, n. MAY, p. 1–18, 2016.

FOSTER, S. L.; FOSTER, L. **Pego de surpresa : Improvisação na dança e na mente** **Taken by surprise : improvisation in dance and mind.** p. 323–332, 2017.

GAINZA, Violeta Hemsy de. **La improvisación musical.** Buenos Aires: Melos de Ricordi Americana, 2009.

_____. **A improvisação musical.** Buenos Aires: RICORDI, 1983.

GARDSTROM, Susan C. **“Practical techniques for the development of complementary skills in musical improvisation.”** *Music Therapy Perspectives.* Dayton – USA, 2001.

GIL, Antonio Carlos. **Como Elaborar Projetos de Pesquisa – 4ª ed.** São Paulo: Atlas, 2002.

GOODMAN, Karen D. - **Music Therapy Education And Training - From Theory to Practice** - CHARLES C THOMAS • PUBLISHER, LTD. Springfield, Illinois -USA - 2011.

GORDON, E. E. **Teoria da aprendizagem musical.** London: Blackie, 2000.

GUERZONI, Felipe Boabaid. **A Arte da Improvisação de Nelson Faria: influências na pedagogia da música popular brasileira –** Minas Gerais: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. Dissertação (Mestrado), 2014

HARO, Diogo. **Improvisação na música contemporânea de concerto: parâmetros para a execução da cadenza da peça “The Days Fly By” de Frederic Rzewski.** Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Dissertação (Mestrado), 2006.

HARVEY, A. R. **Music and the meeting of human minds.** *Frontiers in Psychology*, v. 9, n. MAY, p. 1–6, 2018.

HEBLE, A.; LAVER, M. **Improvisation and music education : beyond the classroom.** v. 12, n. 1, p. 288, 2016.

HONING, Henkjan. **Structure and Interpretation of Rhythm and Timing: Music, Mind, Machine Group - NICI**, University of Nijmegen Music Department, University of Amsterdam, 2002.

IRELAND, K. **Rhythm and Melody tasks for school-aged children with and without musical training: Age-equivalent scores and reliability.** *Frontiers in Psychology*, v. 9, n. APR, p. 1–14, 2018.

KAIPPER, Marcia Balle. **Avaliação do inventário de ansiedade traço-estado (IDATE) através da análise de Rasch** [Dissertação de mestrado]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Medicina. Programa de Pós-Graduação em Medicina: Ciências Médicas, Porto Alegre, BR-RS, 2008.

KEMP, A. E. **Individual differences in musical behaviour.** In *The Social Psychology of Music*, edited by David J. Hargreaves, Adrian C. North, Oxford: Oxford University Press, 1999.

KNELLER, George F. **Arte e Ciência da Criatividade.** Trad. José Reis. 15.ed. Ibrasa: São Paulo, 1978.

KINGSCOTT, J.; DURRANT, C. **Keyboard improvisation: A phenomenological study.** *International Journal of Music Education*, v. 28, n. 2, p. 127–144, 2010.

KOELSH, Stefan. **Brain correlates of music-evoked emotions.** *Nature*, v. 15, 2014.

KRAUS, Nina; WHITE-SCHOWOCH, Travis. **Neurobiology of Everyday Communication: What have We Learned From Music?** *Neuroscientist*, 2017.

KRUMHANS, Carol L. **Ritmo e altura na cognição musical** – Capítulo 2 in ILARI, B. (Organizadora) *Em busca da mente musical: ensaios sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção.* Curitiba: Editora da UFPR, 2017.

LEITE, E. **Dinâmica evolutiva do processo criativo.** In: *Criatividade; expressão e desenvolvimento.* Vozes ed. Petrópolis: 1994.

LEMAN, M. et al. **What is embodied music cognition?** *Springer Handbook of Systematic Musicology*, p. 1–34, 2017.

LEVITIN, D. J.; GRAHN, J. A.; LONDON, J. **The Psychology of Music: Rhythm and Movement.** *Annual Review of Psychology*, v. 69, n. 1, p. 51–75, 2018.

LIMB, A. T. L. AND C. J. **The Neuroscience of Improvisation** - *Music Educators. Journal March*, p. 27 – 33, 2017.

LOPES, Eduardo. ALCÂNTARA-SILVA, Tereza Raquel. **Ritmo musical, improvisação e cognição como elementos importantes na formação do instrumentista** - in LOPES, Eduardo. Tópicos de Pesquisa para a aprendizagem do instrumento musical – Research themes for learning of musical instruments – Editora Kelps, Goiânia – GO, 2017.

LOPES, E. **O Jazz como Paradigma da Democracia Contemporânea**. 2015.

_____. **O Ritmo e a improvisação musical como veículo para a extensão universitária**. Revista UFG – Ano XV nº 16 – junho de 2015.

_____. **The individual and the group: a practical lesson from musical rhythm**. DEDiCA, Revista de Educação e Humanidades 1, v. 1, p. 13, 2011.

M294 **Manual diagnóstico e estatístico de transtorno5 DSM-5** / [American Psychiatric Association, Porto Alegre: Artmed, 2014.

MARTINS, M. D. A. (Eds.). **Clínica Médica**. 2. ed. Barueri: Manole, v. 6, 2016.

MATTHEWS, T. E. **The Impact of Instrument-Specific Musical Training on Rhythm Perception and Production**. Frontiers in Psychology, v. 7, n. February, p. 1–16, 2016.

MEDANHA, Zofia Elzbieta Pajak, **Ansiedade na performance: causas e possíveis curas**. , Lisboa: Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Música de Lisboa – Dissertação (Mestrado em Música), 2014.

MINAYO, M.C.S. **O desafio do conhecimento científico: pesquisa qualitativa em saúde**. 2. ed. São Paulo: Hucitec-Abrasco, 1994

NACHMANOVITCH, Stephen. **Free play. La improvisacion en la vida y en el arte**. Buenos Aires: Paidós, 2012

NACHMANOVITCH, Stephen. - **Ser Criativo, o poder da improvisação na vida e na arte** – 5ª edição, São Paulo; Editora Summus, 1993.

_____. **Free Play: The Power of Improvisation in Life and the Arts**. Los Angeles: Jeremy P. Tarcher, 1990.

NIJSTAD, B. A., DE DREU, C. K. W., RIETZSCHEL, E. F., & BASS, M. **The dual pathway to creativity model: Creative ideation as a function of flexibility and persistence**. European Review of Social Psychology, v. 21, p. 34–77, 2010.

NORGAARD, Martin. - **Developing Musical Creativity through Improvisation in the Large Performance Classroom**. Music Educators Journal March 2017 - DOI: 10.1177/0027432116687025

NOZARADAN, S. et al. **Neural bases of rhythmic entrainment in humans: critical transformation between cortical and lower-level representations of auditory rhythm**. European Journal of Neuroscience, v. 47, n. 4, p. 321–332, 2018.

OLIVEIRA, Marcelo Mateus de. **A improvisação musical como ferramenta pedagógica no ensino do violão** – Curitiba: Editora Prismas, 2015

PIAZZETTA, Clara Márcia de Freitas. **Musicalidade clínica em musicoterapia: um estudo transdisciplinar sobre a constituição do musicoterapeuta como um ‘ser musical-clínico’**. Goiânia: Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Goiás – Dissertação (Mestrado), 2006.

PORTO, Rebeca Fogaça. **A música na formação do musicoterapeuta** - Trabalho apresentado para a Conclusão de Curso sob Faculdades Metropolitanas Unidas FMU 2007.

PRICKETT, Carol - **Principles of Quantitative Research** in WHELLER. L Barbara - Music Therapy Research - Second Edition; Barcelona Publisher, 2005.

ROTH, Edward A. - **Clinical Improvisation in Neurologic Music Therapy**. In: THAUT. Michael H. and HOEMBERG, Volker. - Handbook of Neurologic Music Therapy – Oxford University Press, 2014.

SADOCK, B. J.; SADOCK, V. A.; RUIZ, P. **Compêndio de Psiquiatria: ciência do comportamento e psiquiatria clínica**. 11. ed. Porto Alegre: Artmed, 2017.

SANTOS, Marco Antonio Carvalho. **Para a construção de uma agenda nacional de pesquisa em musicoterapia**. Trabalho apresentado no V Encontro Nacional de Pesquisa em Musicoterapia – Rio de Janeiro, 2004.

SAWYER, K. **Structure and improvisation in creative teaching**. 2012.

SCHELLENBERG, E. G. **Music and cognitive abilities**. v. 14, 2015

SEKEFF, Maria de Lourdes. **Da música, seus usos e seus recursos** – 2. Ed. rev. E ampliada. – São Paulo: editora UNESP, 2007.

SHEVOCK, D. J. **The Experience of Confident Music Improvising. Research Studies in Music Education**, 2018.

SIQUEIRA, J. **Criatividade Aplicada**. 2012.

SILVA JUNIOR, Demas Batista da. **Avaliação do Registro Sonoro-Musical em Musicoterapia, Seus Recursos e Benefícios** [Manuscrito]. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Musicoterapia, Goiânia, 2014.

STERNBERG, R.J.; LUBART, T. I. **Investing in creativity**. Am. Psychol, p. 51, 677–688, 1996.

SPIELBERGER, Charles. D. **Manual for the State-Trait Anxiety Inventory (STAI: Form Y)**. Palo Alto, CA: Consulting Psychologists Press, 1983.

_____. **Manual for the state-trait anxiety inventory**. Palo Alto: Consulting Psychologist Press; 1970.

_____. **Inventário de ansiedade traço-estado.** Rio de Janeiro: CEPA, 1979.

TONIETO, Carina.; FÁVERO, Altair Alberto. **Criatividade não é improvisação: crítica a uma concepção equivocada de docência universitária.** X ANPED SUL, Florianópolis, outubro de 2014.

WALTON, A. E. et al. **Creating Time: Social Collaboration in Music Improvisation.** Topics in Cognitive Science, v. 10, n. 1, p. 95–119, 2018.

WECHSLER, Solange M. **Criatividade: Descobrindo e Encorajando.** Editora Psy, Campinas: 1998.

WELLING, H. **Four mental operations in creative cognition: The importance of abstraction.** Creativity Research Journal, v. 19, n. 2–3, p. 163–177, 2007.

WIGRAM, Tony. **Improvisation –Methods and Techniques for Music Therapy Clinicians Educators and Students.** Jessica Kingsley Publishers London and Philadelphia, UK - 2004

WILSON, G. B.; MACDONALD, R. A. R. **The construction of meaning within free improvising groups: A qualitative psychological investigation.** Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts, v. 11, n. 2, p. 136–146, 2017.

YOUNGSHIN, K. **The effect of improvisation-assisted desensitization, and music-assisted progressive muscle relaxation and imagery on reducing pianist's music performance anxiety.** Journal of Music Therapy, v. 45, n. 2, p. 165–91, 2008.

ZARZA-ALZUGARAY, F. J. et al. **Music Performance Anxiety in adolescence and early adulthood: Its relation with the age of onset in musical training.** Psychology of Music, v. 46, n. 1, p. 18–32, 2018.

APÊNDICES

APÊNDICE A - INSTRUMENTO DE COLETA DE DADOS DOS TCCS (UTILIZADO NA PRIMEIRA FASE DA PESQUISA ANTERIOR)

INSTRUMENTO DE COLETA DE DADOS DOS TCCS (PRIMEIRA FASE DA PESQUISA)

Levantamento sobre os registros sonoro-musicais em trabalhos de conclusão de curso desenvolvidos por acadêmicos do último período do Curso de Graduação em Musicoterapia da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG), a partir do ano de 2002 ao ano de 2013. De acordo com os critérios de inclusão e exclusão foram incluídos, nesta fase, apenas os trabalhos que apresentassem alguma forma de intervenção musicoterapêutica e excluídos os trabalhos de revisão bibliográfica ou modalidade de investigação apenas teórica.

Título:

Autor:

Ano de defesa

2003	2008
2004	2009
2005	2010
2006	2011
2007	2012
2013	

Área da Musicoterapia

Saúde	()
Saúde mental	()
Hospitalar	()
Organizacional	()
Neurológica/Reabilitação motora e cognitiva	()
Educacional	()
Social	()
Outros	()

Aspectos relevantes do processo musicoterápico

Grupo	()
Individual	()
Ambos	()
Não especificado	()

Experiências musicais (BRUSCIA 2000) utilizadas nas intervenções.	
Composição	()
Re-criação	()
Improvisação	()
Receptiva/ audição	()
Anexos contendo exemplos de registro sonoro-musical	
SIM	()
NÃO	()
Não observados	()
Anexos contendo figuras alusivas ao sonoro-musical	
SIM	()
NÃO	()
Não observados	()
Aspectos musicais relevantes durante o processo musicoterápico mencionado	
Houve menção de registro sonoro-musical no texto	()
Não houve menção de registro sonoro-musical no texto	()
Aspectos musicais relevantes durante o processo musicoterápico mencionado	
Registro sonoro-musical partitura convencional	()
Registro sonoro musical partitura não convencional	()
Não especificado	()
Aspectos musicais relevantes durante o processo musicoterápico mencionado	
Registro sonoro-musical durante as intervenções	()
Registro sonoro musical pós-intervenções	()
Não especificado	()
Comentários:	

APÊNDICE B - QUESTIONÁRIO ONLINE-22 PERGUNTAS (UTILIZADO NA PESQUISA ANTERIOR)

Registro Sonoro- musical na Prática Clínica Musicoterapêutica

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

Você está sendo convidado (a) para participar, como voluntário (a), da pesquisa: **AVALIAÇÃO DO REGISTRO SONORO-MUSICAL EM MUSICOTERAPIA, SEUS RECURSOS E BENEFÍCIOS**. Trata-se de um trabalho de conclusão de curso do Curso de Graduação em Musicoterapia (EMAC - UFG) do estudante Demas Batista da Silva Junior sob a orientação e responsabilidade da Profa. Dra. Tereza Raquel Alcântara-Silva.

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

O presente estudo trata-se de um estudo quali-quantitativo e pretende investigar a experiência de profissionais e estudantes de musicoterapia para registrar o sonoro musical na prática clínica musicoterapêutica; Espera-se que com os resultados obtidos possamos contribuir para a propositura de um instrumento que possa ajudar estudantes de musicoterapia a registrar, convencional ou não convencional, em seus relatórios clínicos o sonoro-musical do contexto musicoterapêutico e a partir da divulgação dos trabalhos oriundos dessa pesquisa venhamos a beneficiar não apenas estudantes como, também, profissionais da área de Musicoterapia.



SOBRE SUA PARTICIPAÇÃO NO QUESTIONÁRIO

Sua participação é voluntária e se dará por meio de um questionário eletrônico desenvolvido no sistema do Google DOCS (internet) intitulado: "Registro Sonoro- musical na Prática Clínica Musicoterapêutica. Após ser esclarecido (a) sobre as informações a seguir, no caso de aceitar fazer parte desta pesquisa, você poderá preencher os campos que se seguem neste formulário comprovando, assim, a efetivação da sua participação. Todas as informações contidas neste formulário serão utilizadas para fins exclusivos da pesquisa e atividades científicas (congressos, artigos etc). Garantimos o sigilo da sua identidade e das informações prestadas.

CÓPIA DO TCLE, DÚVIDAS E OUTROS ESCLARECIMENTOS.

Você poderá salvar uma cópia deste TCLE. Em caso de dúvida(s) e outros esclarecimentos sobre esta pesquisa você poderá entrar em contato com o pesquisador principal: Profa. Dra. Tereza Raquel de Alcântara-Silva (62) TELEFONE FIXO. 62 -3521 1125 (Ramal 23)

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO SUJEITO

Concordo em participar da pesquisa intitulada: "Avaliação do Registro Sonoro-Musical em Musicoterapia, Seus Recursos e Benefícios". Como sujeito participante. Fui devidamente informado e esclarecido pelo pesquisador responsável sobre a pesquisa, sobre os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação.

Foi-me garantido o direito de retirar o meu consentimento a qualquer momento, sem prejuízo a minha pessoa e aos meus dados pessoais. Estou ciente que o meu aceite e autorização se darão através do preenchimento e envio do formulário mencionado no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido- TCLE.

* Obrigatório

Nome completo *

Formação *

- ☐ Profissional - Atuante
- ☐ Estudante - Estagiário

Idade *

Maior igual a 18 anos

Tempo de atuação profissional como

musicoterapeuta * 1 a 5 anos

☐ acima de 5 anos

☐ Sou estagiário - responderei a próxima pergunta

Estudante Estagiário de Musicoterapia (Estagio Supervisionado Obrigatório) *

☐ Período correspondente ao tempo de estágio

3º período

4º período

☐ acima de 2 anos☐ Nenhuma das respostas acima: sou profissional☐☐ **Carga horária semanal efetiva de prática clínica****musicoterapêutica** * Para profissionais musicoterapeutas☐ Inferior a 10 horas☐ 10 a 30 horas☐ acima de 30 horas☐ Sou estagiário☐☐ **Tipo de atendimento predominante (acima de 50%)**☐ * Atendimento Individual☐ Atendimento em Grupo☐☐ **Área de atuação predominante (acima de 50%) ***☐ Estagiários ou Profissionais☐ Saúde Mental☐ Social e Organizacional☐ Neurológica (Reabilitação motora, cognitiva e linguagem)☐ Educacional☐ Outro:☐☐ **Habitualidade do registro sonoro-musical das sessões de****musicoterapia** * Não faço registro☐ Raramente☐ Regularmente☐ Frequentemente☐**Formas de registro ***

Sim

Não

Notação tradicional
Notação contemporânea☐☐(técnicas de notação
contemporânea)☐☐

Desenhos com legendas

☐☐**Características acústicas do local de atendimento**☐ * Com interferência sonora externa intensa☐

Recursos auxiliares para o registro sonoro

	SIM	NÃO
Computador		
Gravação de áudio (celular, smart phone etc)	☒	☒
Gravação de vídeo (filmadoras, celular etc)	☒	☒
	☒	☒

Formação musical de maior domínio *

Instrumental ou vocal

Voz

☒ Instrumento musical - discriminar abaixo

☒ Outro:

☒

Você apresenta maior facilidade para perceber o sonoro-musical através do: *

Melódico

☒ Rítmico

☒ Harmônico

☒

Na prática clínica musicoterapêutica utilizamos várias recursos sonoros (instrumentos e voz). É possível observar que alguns deles nos possibilita maior facilidade para reconhecer e transcrever o produto sonoro em partitura (convencional e não- convencional). Marque a opção que você reconhece esta habilidade *

☒ Piano/teclado

☒ Violão

☒ Instrumentos de percussão

☒ Instrumentos de sopro

☒ Voz

Você tem o hábito de registrar a produção sonoro-musical do

☒ paciente/cliente/usuário? * Sim

☒ Não

Em caso de resposta positiva, qual das experiências (Bruscia, 2000) ocorre com maior frequência *

☒ Composição

☒

☒

O preenchimento deste questionário oportunizou-me uma auto-reflexão sobre a importância de se registrar o fenômeno sonoro-musical das sessões de Musicoterapia

Na opção: "outro" você terá a oportunidade, se sentir à vontade, para contribuir com sua opinião à respeito do registro sonoro-musical no contexto musicoterapêutico.

Sim

☒ Não

☒ Outro:

☐



APÊNDICE C - QUESTIONÁRIO DE IDENTIFICAÇÃO DO CONHECIMENTO E EXPERIÊNCIA MUSICAL (ICEM)

Programa de Pós-Graduação *Stricto-Sensu* – Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás EMAC/UFG
ESTUDO SOBRE A IMPROVISAZÃO RÍTMICA MUSICAL NA FORMAÇÃO DO MUSICOTERAPEUTA”

Pesquisadores:

Dra. Tereza Raquel de M. Alcântara-Silva – orientadora da pesquisa PPG/ EMAC-UFG

Dr. Eduardo Lopes – Co-orientador da pesquisa PPG/EMAC-UFG

Demas Batista da Silva Junior – mestrando em música PPG/ EMAC-UFG

[Identificação do participante]

NOME _____ DATA _____
 CURSO _____ PERÍODO _____ DISCIPLINA _____
 IDADE: _____

QUESTIONÁRIO DE IDENTIFICAÇÃO DO CONHECIMENTO E EXPERIÊNCIA MUSICAL (ICEM)

Quase nunca = 1 Nenhuma (a) = 1		Às vezes = 2 Pouco (a) = 2		Frequentemente = 3 Razoável = 3		Quase sempre = 4 Muito(a) = 4	
1	Experiência musical	1	2	3	4		
2	Gosto por música	1	2	3	4		
3	Já participei de atividades rítmicas/musicais	1	2	3	4		
4	Tenho leitura rítmica	1	2	3	4		
5	Toco algum instrumento musical	1	2	3	4		
6	Já participei de atividades como esta	1	2	3	4		

Modelo de improvisação:

Modelo 1	
Modelo 2	

Questionário elaborado e aplicado pelos pesquisadores do estudo

APÊNDICE D – QUESTIONÁRIO: AVALIAÇÃO DO NÍVEL DE SIGNIFICÂNCIA – ANS (MÚSICA, RITMO, E ATIVIDADE DE IMPROVISACÃO MUSICAL)

Programa de Pós-Graduação *Stricto-Sensu* – Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás EMAC/UFG
ESTUDO SOBRE A IMPROVISACÃO RÍTMICA MUSICAL NA FORMAÇÃO DO MUSICOTERAPEUTA”

Pesquisadores: Dra. Tereza Raquel de M. Alcântara-Silva – orientadora da pesquisa PPG/ EMAC-UFG - Dr. Eduardo Lopes – Co-orientador da pesquisa PPG/EMAC-UFG - Demas Batista da Silva Junior – mestrando em música PPG/ EMAC-UFG

[Identificação do participante]

NOME _____ DATA _____
 CURSO _____ PERÍODO _____ DISCIPLINA _____
 DADE: _____

**AVALIAÇÃO DO NÍVEL DE SIGNIFICÂNCIA - ANS
 (MÚSICA, RITMO E ATIVIDADE DE IMPROVISACÃO MUSICAL)**

Leia com atenção cada pergunta e marque com um (x) no quadrante que corresponda a sua avaliação em relação ao nível de significância em que 0 corresponda a nenhuma significância e 10 a muito significativa.

Nível de significância da música na minha vida

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Nível de significância do ritmo

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Nível de significância da atividade de improvisação de hoje

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Modelo de improvisação:

Modelo 1	
Modelo 2	

Questionário elaborado e aplicado pelos pesquisadores do estudo

ANEXOS

ANEXO – 1 (TCLE – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS/UF
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E INOVAÇÃO/PRPI
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA/CEP



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO TCLE

Você/Sr./Sra. está sendo convidado(a) a participar, como voluntário(a), de uma intervenção rítmica e aplicações de questionários avaliativos sobre a atividade proposta para a pesquisa intitulada: “**ESTUDO COMPARATIVO ENTRE DOIS MODELOS DE IMPROVISACÃO RÍTMICA MUSICAL EM MUSICOTERAPIA E ANSIEDADE**” sob a responsabilidade dos pesquisadores: Dra. Tereza Raquel de Melo Alcântara-Silva – orientadora da pesquisa; Dr. Eduardo José Tavares Lopes – Co-orientador da pesquisa; mestrando Demas Batista da Silva Junior, vinculados ao Programa de Pós-Graduação *Stricto-Sensu* – Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás EMAC/UFV. Nenhum conteúdo, gravações ou respostas serão divulgadas, ficando o seu uso restrito às avaliações e levantamento da pesquisa realizados pelos pesquisadores. Você será esclarecido de todos os procedimentos adotados nesta intervenção antes do seu início e assinará livremente este TCLE concordando em participar da atividade proposta. Qualquer dúvida a respeito da pesquisa, você poderá entrar em contato com: Dra. Tereza Raquel de Melo Alcântara-Silva – responsável pela pesquisa ou Demas Batista da Silva Junior – pesquisador, via e-mail (terezaraquel.mas@gmail.com), (demasjunior2014@gmail.com) e, inclusive, sob forma de ligação a cobrar, através do(s) seguinte(s) contato(s) telefônico(s): TELEFONE FIXO. (62) - 3521 1125 (Ramal 23) / (62) 9339-1714 vinculados à Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás – EMAC/UFV - Campus Samambaia - Goiânia/GO, Cep 74690-900 Telefone: Campus II - 62 3521 1125 - fax 62 3521-1175.

Esclarecimentos gerais

I. Objetivo Central e justificativa da pesquisa

Este estudo tem como principal objetivo identificar os níveis de ansiedade de estudantes do curso de graduação em musicoterapia da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFV) durante atividades de improvisação e averiguar possível minimização destes sintomas, a partir da comparação entre dois modelos de improvisação rítmica musical – M1 proposto por Lopes (2011) e M2 (modelo 2) adaptado do modelo de improvisação livre descrito por Bruscia (1999). A questão que buscamos responder é: como o estudante de musicoterapia lida com as atividades de improvisação durante a sua formação acadêmica. Espera-se que através desta pesquisa, possamos identificar qual a maneira mais confortável, no sentido de menor nível de ansiedade, para realização de uma improvisação rítmica musical identificando ainda as possíveis dificuldades e obstáculos que interferem negativamente nas improvisações musicais, conteúdo que integra a formação acadêmica dos futuros profissionais musicoterapeutas.

II. Procedimentos a serem realizados

Os procedimentos adotados serão a livre participação através de convite prévio e assinatura do TCLE dando a anuência sobre os termos descritos, filmagem e da aplicação dos seguintes questionários durante a intervenção: “Questionário de identificação do conhecimento e experiência musical (ICEM); IDATE- traço; IDATE – estado; Avaliação de nível de significância (ANS) da atividade. Os questionários serão utilizados para levantamento de dados da pesquisa. E serão aplicados em etapas distintas de improvisação de acordo com a metodologia expressa.

A atividade é realizada no momento da aula e em grupo.

III. Riscos e eventos adversos

A atividade de improvisação rítmica musical não constitui um procedimento invasivo e nem os instrumentos musicais utilizados durante a pesquisa ofereceram riscos de dano físicos aos participantes. Todavia, foram esclarecidos verbalmente, antes do início de cada intervenção que poderia surgir incômodos de ordem física, fisiológica ou emocional como choro, taquicardia, sudorese, fraqueza, dentre outras. Foi esclarecido, também, caso houvesse alguma destas intercorrências, o coordenador da atividade, no caso o musicoterapeuta, estava habilitado a lidar com estas questões ou, se necessário, seria encaminhado e acompanhado ao atendimento ambulatorial no posto médico da UFG.

IV. Benefícios

Os benefícios decorrentes da participação nas atividades de improvisação foram vinculados à aprendizagem e experiência sobre a improvisação rítmica, interação, autopercepção, percepção do outro, compartilhamento de experiências, treino de aspectos cognitivos, principalmente a atenção e memória.

Consentimento da Participação da Pessoa como Sujeito da Pesquisa:

Eu, ..., inscrito(a) sob o RG/ CPF/ n.º de matrícula, abaixo assinado, concordo em participar do estudo intitulado “ESTUDO COMPARATIVO ENTRE DOIS MODELOS DE IMPROVISACÃO RÍTMICA MUSICAL EM MUSICOTERAPIA E ANSIEDADE”. Destaco que minha participação nesta pesquisa é de caráter voluntário. Fui, ainda, devidamente informado (a) e esclarecido(a), pelos pesquisadores responsáveis, sobre a pesquisa, os procedimentos e métodos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação no estudo. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade. Declaro, portanto, que concordo com a minha participação na pesquisa.

Goiânia, ... de de

Este documento será assinado em 2 vias, ficando uma em poder do participante do estudo

VOLUNTÁRIO (A)

CPF: _____
RG: _____
Fone: () _____

PESQUISADOR RESPONSÁVEL

CPF: _____
RG: _____
Fone: () _____

ANEXO – 2 (INVENTÁRIO DE TRAÇO DE ANSIEDADE – IDATE –T)

Programa de Pós-Graduação *Stricto-Sensu* – Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás EMAC/UFG

ESTUDO SOBRE A IMPROVISACÃO RÍTMICA MUSICAL NA FORMAÇÃO DO MUSICOTERAPEUTA”

Pesquisadores:

Dra. Tereza Raquel de M. Alcântara-Silva – orientadora da pesquisa PPG/ EMAC-UFG

Dr. Eduardo Lopes – Co-orientador da pesquisa PPG/EMAC-UFG

Demas Batista da Silva Junior – mestrando em música PPG/ EMAC-UFG

Identificação do participante

NOME _____ DATA _____
CURSO _____ PERÍODO _____
IDADE: _____

IDATE – ANSIEDADE TRAÇO

Leia com atenção cada pergunta e atribua um valor ao lado de cada afirmação, conforme o gabarito abaixo, que melhor indicar COMO VOCÊ GERALMENTE SE SENTE.

Quase nunca = 1		Às vezes = 2	Frequentemente = 3	Quase sempre = 4	
1	Sinto-me bem	1	2	3	4
2	Canso-me facilmente	1	2	3	4
3	Tenho vontade de chorar	1	2	3	4
4	Gostaria de ser tão feliz quanto os outros parecem ser	1	2	3	4
5	Perco oportunidade porque não consigo tomar decisões rapidamente	1	2	3	4
6	Sinto-me descansado	1	2	3	4
7	Sou calmo(a), ponderado(a) e senhor(a) de mim mesmo(a)	1	2	3	4
8	Sinto-me que as dificuldades estão se acumulando de tal forma que não consigo resolver	1	2	3	4
9	Preocupo demais com coisas sem importância	1	2	3	4
10	Sou feliz	1	2	3	4
11	Deixo-me afetar muito pelas coisas	1	2	3	4
12	Não tenho muita confiança em mim mesmo(a)	1	2	3	4
13	Sinto-me seguro(a)	1	2	3	4
14	Evito ter que enfrentar crises ou problemas	1	2	3	4
15	Sinto-me deprimido(a)	1	2	3	4
16	Estou satisfeito(a)	1	2	3	4
17	Às vezes, ideias sem importância entram na minha cabeça e me preocupam	1	2	3	4
18	Levo os desportamentos tão a sério que não consigo tirá-los da cabeça	1	2	3	4
19	Sou uma pessoa estável	1	2	3	4
20	Fico tenso(a) e perturbado(a) quando penso nos problemas do momento	1	2	3	4

ANEXO – 3 (INVENTÁRIO DE ESTADO DE ANSIEDADE – IDATE –E)

Programa de Pós-Graduação *Stricto-Sensu* – Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás EMAC/UFG

ESTUDO SOBRE A IMPROVISACÃO RÍTMICA MUSICAL NA FORMAÇÃO DO MUSICOTERAPEUTA

Pesquisadores:

Dra. Tereza Raquel de M. Alcântara-Silva – orientadora da pesquisa PPG/ EMAC-UFG

Dr. Eduardo Lopes – Co-orientador da pesquisa PPG/EMAC-UFG

Demas Batista da Silva Junior – mestrando em música PPG/ EMAC-UFG

Identificação do participante

NOME _____ DATA _____
CURSO _____ PERÍODO _____ IDADE _____

IDATE – ANSIEDADE ESTADO

Leia com atenção cada pergunta e atribua um valor ao lado de cada afirmação, conforme o gabarito abaixo, que melhor indicar COMO VOCÊ SE SENTE NESSE MOMENTO,

Quase sempre = 4 Frequentemente = 3 Às vezes = 2 Quase nunca = 1

1	Sinto-me calmo(a)	1	2	3	4
2	Sinto-me seguro(a)	1	2	3	4
3	Estou tenso(a)	1	2	3	4
4	Estou arrependido(a)	1	2	3	4
5	Sinto-me à vontade	1	2	3	4
6	Sinto-me perturbado(a)	1	2	3	4
7	Estou preocupado(a) com possíveis infortúnios	1	2	3	4
8	Sinto-me descansado(a)	1	2	3	4
9	Sinto-me ansioso(a)	1	2	3	4
10	Sinto-me “em casa”	1	2	3	4
11	Sinto-me confiante	1	2	3	4
12	Sinto-me nervoso(a)	1	2	3	4
13	Estou agitado(a)	1	2	3	4
14	Sinto-me uma pilha de nervos	1	2	3	4
15	Estou descontraindo(a)	1	2	3	4
16	Sinto-me satisfeito(a)	1	2	3	4
17	Estou preocupado(a)	1	2	3	4
18	Sinto-me excitado(a) e confuso(a)	1	2	3	4
19	Sinto-me alegre	1	2	3	4
20	Sinto-me bem	1	2	3	4

ANEXO – 4 (CERTIDÃO DE APROVAÇÃO DA PESQUISA PELA COMISSÃO DE PESQUISA DA EMAC/UFG)



Serviço Público Federal
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

CERTIDÃO

Certificamos que o projeto de pesquisa intitulado “**ESTUDO SOBRE A IMPROVISACÃO MUSICAL NA FORMAÇÃO DO MUSICOTERAPEUTA**” do mestrando **DEMAS BATISTA DA SILVA JUNIOR** sob orientação do Profa. Dra. Tereza Raquel de M. Alcântara-Silva foi **aprovado** pela Comissão de Pesquisa da Escola de Música e Artes Cênicas da EMAC-UFG.

Goiânia, 15 de janeiro de 2017.

Assinatura manuscrita de Prof. Dr. Antônio Marcos Cardoso.

Prof. Dr. Antônio Marcos Cardoso
Presidente da Comissão de Pesquisa da EMAC
Sub-Coordenador do PPG Música da EMAC-UFG

Assinatura manuscrita de Profa. Dra. Ana Guiomar Régio Souza.

Profa. Dra. Ana Guiomar Régio Souza
Diretora da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG

ANEXO – 5 (PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP)



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: ESTUDO SOBRE A IMPROVISÇÃO RÍTMICA, NA FORMAÇÃO DO MUSICOTERAPEUTA

Pesquisador: TEREZA RAQUEL DE MELO ALCÂNTARA-SILVA

Área Temática:

Versão: 2

CAAE: 68619617.4.0000.5083

Instituição Proponente: Escola de Musica e Artes Cênicas

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 2.244.669

Apresentação do Projeto:

“Estudo sobre a improvisação rítmica musical na formação do musicoterapeuta”, é uma pesquisa de abordagem quali-quantitativa que tem como objetivo comparar o nível de ansiedade resultante de experiências de improvisação rítmica musical a partir da utilização de dois modelos propostos neste estudo. Pressupõe-se, que o modelo proposto por Lopes (2011) diminui o nível de ansiedade no decorrer da experiência em estudantes do curso de musicoterapia. Contudo, será necessária a identificação e a análise das percepções dos participantes da pesquisa acerca da prática das improvisações sugeridas, que nos indicaram qual dos dois modelos de experiência de improvisação rítmica musical propostos no estudo, resulta, de fato, em um menor nível de ansiedade e se, ratifica ou não a hipótese apresentada. A escassez de publicações e bibliografia sobre o tema proposto para esta pesquisa, justifica e assevera a importância do presente estudo e do seu desenvolvimento que, também, será apresentado através da metodologia. Serão incluídos sujeitos de ambos os sexos, com idade igual ou superior a 18 anos. Para levantamento de dados serão utilizados questionários, criados especificamente para esta pesquisa que será desenvolvida em etapas distintas de improvisação musical de acordo com a metodologia expressa e, o IDATE – inventário de traço de ansiedade e estado de ansiedade – para avaliar o nível de ansiedade dos participantes voluntários da pesquisa. Para a análise quantitativa, os dados serão categorizados e

Endereço: Prédio da Reitoria Térreo Cx. Postal 131
Bairro: Campus Samambaia **CEP:** 74.001-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-1163 **E-mail:** cep.prpi.ufg@gmail.com



Continuação do Parecer: 2.244.669

tratados estatisticamente pelo programa SPSS, versão a ser definida. Para a análise qualitativa será realizada a análise do conteúdo expresso registrado nos dados. A partir desta análise serão propostas orientações para auxiliar o uso da improvisação no contexto clínico musicoterapêutico, bem como o registro para leitura e análise musicoterapêutica, imprescindíveis ao acompanhamento, avaliação do processo, na prática clínica. Espera-se que através desta pesquisa, possamos identificar qual a maneira mais confortável, no sentido de menor nível de ansiedade, para realização de uma improvisação rítmica musical identificando ainda as possíveis dificuldades e obstáculos que interferem negativamente nas improvisações musicais, conteúdo que integra a formação acadêmica dos futuros profissionais musicoterapeutas e, que sirva de incentivo para a realização de novas pesquisas com ênfase dada à importância do conhecimento musical em musicoterapia e, à interdisciplinaridade.

Objetivo da Pesquisa:

Objetivo Primário:

Comparar o nível de ansiedade resultante de experiências de improvisação rítmica musical a partir da utilização de dois modelos propostos neste estudo.

Objetivo Secundário:

- a) Identificar o nível de ansiedade, pré e pós improvisação musical por meio do IDATE – inventário de traço de ansiedade e estado de ansiedade;
- b) Compreender as possíveis dificuldades e obstáculos que interferem no resultado das improvisações musicais;
- c) Comparar a experiência de improvisação rítmica entre os de musicoterapia e os estudantes de outros cursos;
- d) Comparar os modelos de improvisação rítmica musical propostas por Lopes (2011) e o utilizado pela orientadora da pesquisa na ministração das disciplinas ora citadas.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Riscos:

Não se trata de procedimento invasivo, mas pode mobilizar emocionalmente, pode haver choro, taquicardia, sudorese, fraqueza, mas terá o suporte do musicoterapeuta que é habilitado a lidar com estas questões emocionais.

Benefícios:

O participante terá a oportunidade de compreender sobre a função do ritmo no dia a dia do ser

Endereço: Prédio da Reitoria Térreo Cx. Postal 131
Bairro: Campus Samambaia **CEP:** 74.001-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-1163 **E-mail:** cep.prpi.ufg@gmail.com



Continuação do Parecer: 2.244.669

humano, a sua influência nos aspectos cognitivos, desenvolver habilidades relacionadas ao dia a dia do ser humano.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

A pesquisa é de baixo risco, apresenta proposta metodológica compatível com a relação entre os riscos e os benefícios. O orçamento previsto é de R\$ 200,00 e fica a cargo da pesquisadora responsável. O cronograma prevê coleta de dados entre 21 e 28/08/2017.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Foram apresentados:

- Informações Básicas do Projeto;
- Declaração de que a coleta não foi iniciada e só será efetivada após a autorização do CEP e de aceite da Resolução 466/12;
- Brochura do Projeto completo;
- Cronograma;
- Folha de Rosto devidamente assinada;
- Termo de anuência da instituição participante;
- Instrumentos de coleta de dados (Avaliação do Nível de Significância, IDATE - Ansiedade Traço, Questionário);
- Certidão de aprovação no conselho diretor da unidade;
- TCLE.

Recomendações:

Os comentários para este protocolo são feitos abaixo.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Todas as solicitações de alterações e documentos foram atendidas. Assim, mesmo havendo no cronograma a previsão de coleta de dados para 21/08/2017, considerando a declaração de que nenhuma coleta foi realizada ou seria desenvolvida antes da autorização do CEP, considero o protocolo aprovado, salvo melhor juízo deste comitê.

Considerações Finais a critério do CEP:

Informamos que o Comitê de Ética em Pesquisa/CEP-UFG considera o presente protocolo APROVADO, o mesmo foi considerado em acordo com os princípios éticos vigentes. Reiteramos a importância deste Parecer Consubstanciado, e lembramos que o(a) pesquisador(a) responsável deverá encaminhar ao CEP-UFG o Relatório Final baseado na conclusão do estudo e na incidência de publicações decorrentes deste, de acordo com o disposto na Resolução CNS n. 466/12. O prazo

Endereço: Prédio da Reitoria Térreo Cx. Postal 131
Bairro: Campus Samambaia **CEP:** 74.001-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-1163 **E-mail:** cep.prpi.ufg@gmail.com



Continuação do Parecer: 2.244.669

para entrega do Relatório é de até 30 dias após o encerramento da pesquisa, prevista para março de 2018.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_908993.pdf	03/08/2017 09:46:03		Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	PROJETO.pdf	03/08/2017 09:44:50	TEREZA RAQUEL DE MELO ALCÂNTARA-SILVA	Aceito
Outros	DECLARACAO.pdf	03/08/2017 09:41:53	TEREZA RAQUEL DE MELO ALCÂNTARA-SILVA	Aceito
Outros	CRONOGRAMA.pdf	03/08/2017 09:40:33	TEREZA RAQUEL DE MELO ALCÂNTARA-SILVA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	T_C_L_E.pdf	03/08/2017 09:39:26	TEREZA RAQUEL DE MELO ALCÂNTARA-SILVA	Aceito
Folha de Rosto	FOLHA_DE_ROSTO.pdf	19/05/2017 23:04:14	TEREZA RAQUEL DE MELO ALCÂNTARA-SILVA	Aceito
Declaração de Instituição e Infraestrutura	ANUENCIA_DA_INSTITUICAO.pdf	19/05/2017 23:01:49	TEREZA RAQUEL DE MELO ALCÂNTARA-SILVA	Aceito
Outros	AVALIACAO.pdf	19/05/2017 23:00:09	TEREZA RAQUEL DE MELO ALCÂNTARA-SILVA	Aceito
Outros	IDATE.pdf	19/05/2017 22:44:45	TEREZA RAQUEL DE MELO ALCÂNTARA-SILVA	Aceito
Outros	QUESTIONARIO.pdf	19/05/2017 22:42:39	TEREZA RAQUEL DE MELO ALCÂNTARA-SILVA	Aceito
Declaração de Instituição e Infraestrutura	CERTIDAO.pdf	06/05/2017 17:42:55	TEREZA RAQUEL DE MELO ALCÂNTARA-SILVA	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

Endereço: Prédio da Reitoria Térreo Cx. Postal 131
Bairro: Campus Samambaia **CEP:** 74.001-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-1163 **E-mail:** cep.prpi.ufg@gmail.com



Continuação do Parecer: 2.244.669

GOIANIA, 29 de Agosto de 2017

Assinado por:
João Batista de Souza
(Coordenador)

Endereço: Prédio da Reitoria Térreo Cx. Postal 131
Bairro: Campus Samambaia **CEP:** 74.001-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-1163 **E-mail:** cep.prpi.ufg@gmail.com