

ANDRESSA DIAS ARNDT

***“Mas, nós vamos compor?”: roda de música como experiência coletiva em um CRAS da região metropolitana de Curitiba.***

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção de grau de Mestre em Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Mestrado, Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Kátia Maheirie.

FLORIANÓPOLIS, SC  
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Arndt, Andressa Dias

Mas, nós vamos compor? : roda de música como experiência coletiva em um CRAS da região metropolitana de Curitiba. / Andressa Dias Arndt ; orientadora, Kátia Maheirie - Florianópolis, SC, 2015.

196 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Psicologia.

Inclui referências

1. Psicologia. 2. Musicoterapia. 3. Roda de Música. I. Maheirie, Kátia . II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. III. Título.

Andressa Dias Arndt

**“MAS, NÓS VAMOS COMPOR?”: RODA DE MÚSICA  
COMO EXPERIÊNCIA COLETIVA EM UM CRAS DA REGIÃO  
METROPOLITANA DE CURITIBA.**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “Mestre”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia.

Florianópolis, 01 de Outubro de 2015.

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Carmen Leontina Ojeda Ocampo More  
Coordenador do Curso

**Banca Examinadora:**

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Kátia Maheirie  
Orientadora  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Juracy Filgueiras Toneli  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Lúcia Mandelli de Marsillac  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Isabel Maria Farias Fernandes de Oliveira  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte



*Dedicado às pessoas que tornaram a Roda de Música possível...*



## **Agradecimentos**

Agradeço a Deus por realizar tantos sonhos em minha vida, por me acompanhar de modo tão pessoal, por ampliar meus caminhos e por fortalecer a minha fé a cada novo aprendizado.

Agradeço ao meu esposo. Amor, obrigada por acreditar em nós, por cuidar de mim, me ajudar em todos os momentos e por fazer do nosso casamento um encontro tão bom. *“Quero a vida sempre assim, com você perto de mim!”*.

Aos meus pais agradeço por terem investido tanto em nós, o esforço de vocês me ensina tanto, vocês são o melhor aprendizado que posso ter, a universidade não me daria as condições de amar que em vocês aprendi.

À minha maninha Lê, que pesquisou comigo, me orientou como uma boa geógrafa, e me acompanhou em cada angústia e a cada conquista.

À minha família, por todo amor que há em nós.

À minha orientadora Katita, por me afetar tanto com seu olhar, por me apoiar em minhas ideias caóticas, por acreditar tanto na potência criativa de existir do humano que me faz ficar tão apaixonada pelo tipo de pesquisa que realizamos. Katita, obrigada por ser parceira e por ser tão sensível.

Aos meus amigos, agradeço por tantas risadas, por tanto acolhimento, por cada mensagem, por todo abraço.

Ao PG, nosso pequeno grupo que nos faz tão bem.

Aos meus professores de ontem e de hoje, por me instigarem possibilitando a novidade que a pesquisa traz.

Agradeço às professoras Jura e Isabel porque em minha banca de qualificação lançaram seus olhares sobre minha pesquisa apontando caminhos potentes para sua concretização

Às meninas da FAP, musicoterapeutas, parceiras e amigas que compreenderam minhas ausências decorrentes do tempo passado em Florianópolis, que me incentivaram, ouviram minhas questões, produziram comigo, riram comigo, comemoraram comigo. Em especial à você, Sheila! Por ter me acompanhado em campo para criação das imagens que compõem esta pesquisa.

Aos alunos por me proporcionar tanto aprendizado.

A todos da Roda de Música, por criarem espaços tão bons de música e laço.

Agradeço os encontros com todos do NUPRA, por me acolherem e me instigarem com tantos olhares.

Ao CRAS e a Secretaria da Assistência Social que me acolheu em meu projeto e acreditou no potencial da proposta.

À CAPES por tornar possível minha formação e esta pesquisa por meio da bolsa concedida durante todo o período de meu mestrado.







*E o que não era visível, a mim se apresentou.  
E a música que sempre pulsou,  
agora é mais potente que qualquer outro.  
E se o sensível me movia,  
hoje ele me escancara.  
E se antes eu escutava um sofrer,  
hoje eu escuto de vozes ilegítimas  
aos ouvidos de alguém.  
E se antes tudo era ruído,  
agora minha escuta se abre  
para o reconhecimento de cada parte.  
E se antes melodias me saltavam  
e diante de mim se antecipavam,  
agora a harmonia é que dá voz.  
E se meu desejo às vezes se via mudo,  
hoje ele se dá no encontro  
com outros possíveis.  
E a angústia que me prendia,  
hoje me solta  
e faz soar o canto até então embrutecido.  
E se a voz embargava,  
hoje ela se emancipa.  
E se algo se perdeu,  
foi a pretensão.  
E se antes era o limite,  
hoje é transposição.  
E se algo me encontra, é devenir.*



## RESUMO

Esta dissertação apresenta reflexões e análises de uma experiência musical coletiva, nomeada Roda de Música, realizada no contexto de um Centro de Referência da Assistência Social – CRAS, situado na região metropolitana de Curitiba. A pesquisa teve caráter participativo e comunitário e se configurou como um tipo de pesquisa-intervenção. Os temas aqui desenvolvidos nascem de inquietações em torno dos espaços criados para o fazer musical dentro do contexto da Proteção Social Básica. Por meio de uma relação dialógica entre a Psicologia Sócio-História e a Musicoterapia de base social e comunitária, buscou-se estabelecer construções teóricas que contribuam para a compreensão do fazer musical quando em processos comunitários. De igual modo, a descrição e a análise da experiência da Roda de Música, pretendeu abrir questões em torno do tipo de atuação dos profissionais em contexto socioassistencial. Este trabalho apresenta a música como mediadora de encontros que podem expandir as possibilidades de ser, sentir, agir e pensar dos sujeitos, sobretudo por meio de um tensionamento na configuração sensível. A partir dos encontros da Roda de Música os participantes puderam construir um cancionário com o repertório do grupo, dedicaram alguns encontros para a re-criação das canções escolhidas e envolveram-se em um processo criativo de composição. Eles utilizaram suas produções musicais para construção de visibilidades coletivas por meio do fortalecimento dos laços comunitários, bem como com a criação de relações outras com o território quando ocuparam o espaço urbano com suas sonoridades.

**Palavras-Chave:** Roda de Música; CRAS; Musicoterapia Social e Comunitária; Psicologia Sócio-Histórica.



## ABSTRACT

This research presents some reflections and analysis from a collective musical experience, named Music groups, held in the context of a Reference Center for Social Welfare - CRAS, located in the metropolitan region of Curitiba. This research realized was participatory and have community character, as well is configured as a kind of intervention research. The themes developed were born in concerns around the spaces created for the music making within the context of Basic Social Protection. Through a satisfactory relationship between the Socio-Historical Psychology and Social and Community Music Therapy, it attempted to establish theoretical constructs that contribute to understand what music does in those community processes. Similarly, the description and analysis of the experience of music groups, intended to open questions about the type of professional activities in social assistance context. This paper presents music as a mediator of meetings that would expand the possibilities of being, feeling, acting and thinking from the subjects, especially through a tension in the sensitive setting. From the Music Groups meetings participants were able to build a songbook with the repertoire of the group; some meetings were devoted to the re-creation of songs chosen and engaged in a creative process of composition. They used their musical production for construction of collective visibility through the strengthening of community ties and the creation of other relations with the territory when they occupied the urban space with their sounds.

**Keywords:** Music Groups; CRAS; Social and Community Music therapy; Socio-Historical Psychology.





## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

AMT – PR - Associação de Musicoterapia do Paraná

CBO - Classificação Brasileira de Ocupações.

CFP – Conselho Federal de Psicologia

CNAS - Conselho Nacional de Assistência Social

CRAS - Centro de Referência da Assistência Social

MDS – Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome

ONG's - Organizações Não Governamentais

PAIF - Programa de Atenção Integral à Família

PNAS - Política Nacional da Assistência Social

PSB - Proteção Social Básica

PSE – Proteção Social Especial

SUAS - Sistema Único de Assistência Social

UBAM - União Brasileira das Associações de Musicoterapia



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Percussão.....	60
Figura 2 – Pandeirar .....	70
Figura 3 – O tempo.....	77
Figura 4 – Chão sonoro .....	102
Figura 5 – Cancioneiro .....	104
Figura 6 – Cotidiano .....	120
Figura 7 – Encontro .....	124
Figura 8 – Rugosidades .....	128
Figura 9 – “Viola na rua, a cantar” .....	129



## SUMÁRIO

ABERTURA.....	25
NOTAS INTRODUTÓRIAS .....	27
O contexto socioassistencial em pauta .....	28
A Musicoterapia em Pauta.....	34
MÉTODO.....	51
Onde Roda de fez .....	56
A Roda de Música que se fez .....	58
Quem na Roda fez música.....	61
Escutando a Roda .....	62
PRIMEIRO MOVIMENTO: MÚSICA E(M) EXPERIÊNCIA .67	
Música como experiência polissêmica .....	71
Música como experiência sensível .....	72
Música como experiência de afecção .....	89
SEGUNDO MOVIMENTO: PROCESSO CRIATIVO .....	99
Re-criação.....	103
Composição.....	112
Natal de Rua .....	119
TERCEIRO MOVIMENTO: POR QUE MUSICAMOS EM RODA?.....	133
O fazer música em Roda.....	134
O espaço coletivo e comunitário .....	137
A Roda de Música .....	141
CONSIDERAÇÕES E DEVIRES .....	147
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	155

ANEXO I: TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO .....	169
ANEXO II: CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO SUJEITO .....	171
ANEXO III: ROTEIRO NORTEADOR DA RODA DE CONVERSA E ENTREVISTA .....	173
ANEXO IV: REPERTÓRIO DA RODA DE MÚSICA .....	175
ANEXO V - RESOLUÇÃO Nº 17, DE 20 DE JUNHO DE 2011. .....	193







## ABERTURA

A imagem que abre este trabalho tem resquício de chuva, tem violão encostado, tem o repertório da Roda de Música refletido, tem pandeiro, tem urbanidade, mas tem também a marca de que alguém por ali desenhou sua travessia. A foto de abertura também me remete a uma espera, como se os instrumentos estivessem temporariamente em silêncio, esperando apenas a próxima apropriação, a próxima sonoridade. A imagem retrata certa alteração no cenário cotidiano de uma comunidade, na qual a música está localizada na academia ao ar livre de uma das praças do município.

A Roda de Música constituiu-se de encontros abertos a comunidade, dentro de um Centro de Referência da Assistência Social – CRAS, em uma cidade da região metropolitana da capital paranaense, Curitiba.

Semanalmente fazíamos roda no CRAS, uma configuração que pretendeu dar forma aos nossos encontros permitindo que todos encontrassem o olhar de todos; um círculo que dispensou hierarquias em sua formação. Ao centro de nossa roda dispusemos ao chão os instrumentos musicais conforme descritos e ilustrados no Método, marcando assim a possibilidade de acesso comum a todos.

Durante o processo da Roda de Música, havíamos tentado escolher um nome para nosso grupo. As sugestões que apareceram foram: Nova Vida; Vida Nova; Ressurgir/ Ressurgindo; Renovar; Aquarela; Seguindo em frente; Alto Astral. Porém, percebia que as sugestões dos nomes dadas pelos participantes refletiam a construção de sentido que cada um criava para os encontros com a Roda, e o próprio nome “Roda de Música” já caracterizava nosso grupo. Portanto, nenhum dos nomes sugeridos acabou definido porque os participantes chamavam de Roda e esse se tornou mesmo o nome do grupo. Por isso, por designar um nome, ao longo do texto a grafia aparecerá com letras maiúsculas e sem aspas.

Este trabalho é composto de arranjos e fragmentos entre o fazer musical, seus possíveis espaços e suas diferentes apropriações, e com o objetivo de provocar reflexões em torno do que pode a música quando destacada em um contexto comunitário. Durante o texto pretendo convidar o leitor a acompanhar uma relação dialógica que se dá entre o contexto, a pesquisadora, os participantes e os autores com os quais dialogo. Espero que ao decorrer das páginas fiquem cada vez mais perceptíveis as vozes sociais que aqui se evidenciam.

Durante a criação da escrita desta pesquisa, fiz uso da primeira pessoa do plural, pois estive constantemente permeada por um NÓS, que me constitui e me agrega, compondo esta polifonia. Marco meu lugar mais como participante e organizadora de um grande diálogo do que uma autora que tece escritas solitariamente. Utilizei-me da primeira pessoa do singular apenas para descrição das vinhetas de campo ou para referir-me à minha trajetória na pesquisa.

No decorrer do texto, escolho destacar com recuo e em itálico as informações construídas em campo, quer seja por meio da transcrição da roda de conversa, entrevista ou por meio dos diários de campo. As citações acompanhadas de travessão apontam para a participação das falas dos participantes. Trazê-los para dialogar com o texto parte de um desejo por um acabamento dialógico que possa não falar *dos* participantes, mas *com* os participantes, compreendendo-os como criadores desta obra (BAKHTIN, 2010).

Esta proposta foi construída e amadurecida em meus encontros com minha orientadora, Kátia Maheirie, sendo constantemente re-criada cada vez que inserida no contexto social em que atuei.

Pesquisar, vivenciar e escrever sobre a música é para mim uma experiência extremamente intensa e prazerosa. Ter encontrado no caminho, pares sensíveis à potência que na música reside quando dela nos apropriamos e por meio dela construímos relações foi, sem dúvida, o que deixou este processo tão empolgante.

Durante o texto, as fotos que integram o trabalho foram gentilmente concedidas por minha amiga, musicoterapeuta Sheila Volpi. Todas as fotos foram espontâneas, o cenário não foi preparado para captura da imagem, as lentes miraram aspectos do acontecimento tal qual se apresentou. Tomei a liberdade de nomeá-las livremente, buscando um tipo de acabamento poético.

Os participantes da Roda de Música assinalaram para mim o quanto cada um carregava em sua história capítulos que os aproximavam de um gosto por essa arte. Outros timidamente confessavam que sempre foram apreciadores da música, mas que acreditavam não ter “dom” para cantar e/ ou tocar, e mesmo assim, embarcaram na experiência. Todos assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido e permitiram que as informações e as imagens fossem aqui partilhadas.

E então, ali roda de fez, preenchendo de som nossa rotina, inaugurando nova harmonia.

## NOTAS INTRODUTÓRIAS

Este trabalho é construído a partir de inquietações em torno da potência de uma experiência musical coletiva no contexto de um Centro de Referência da Assistência Social – CRAS, situado na região metropolitana de Curitiba. Inicialmente, nossas questões centrais giraram em torno dos possíveis sentidos atribuídos pelos participantes para uma experiência criativa musical coletiva. Interessava-nos investigar quais espaços são criados para o fazer musical em contexto socioassistencial, de que forma tais ações poderiam se articular com os objetivos propostos pela Política Nacional da Assistência Social – PNAS. Nossa problematização girava em torno de questionar qual a potência da Musicoterapia quanto (re)criada nos encontros da Roda de Música.

A parceria com a Psicologia, sobretudo em sua vertente Sócio-Histórica, bem como com os demais autores estudados nas pesquisas desenvolvidas pelo Núcleo de Pesquisa em Práticas Sociais: relações éticas, estéticas e processos de criação – NUPRA, mostrou-se uma potência para que eu pudesse a todo tempo questionar meu lugar, minha formação, minha compreensão de sujeito e, principalmente, desejasse investir em leituras que pudessem me ajudar a construir uma Musicoterapia potente para ações coletivas em processos comunitários.

Encontrar uma teoria sobre sujeito, estética, sensível, deparar-me com todo o olhar crítico presente nas discussões em torno das ações comunitárias que se fazem presentes na linha de pesquisa em que ingressei foi um processo de constante (des)construção, que me bagunçou, colocando-me muitas questões e, por isso, faz-se experiência tão cara.

Durante toda a escrita convidei diferentes vozes para compor este grande diálogo. Compreendo que os diferentes autores utilizados aqui apresentam particularidades em sua ontologia e epistemologia. O tema da estética, por exemplo, guarda em si as especificidades de cada autor. No entanto, escolho tecer discussões partindo de pontos possíveis de serem partilhados.

Em se tratando do tipo de pesquisa realizada, ou, mais especificamente, do tipo de coletivo pretendido, minha proposta inicial, foi abrir o convite para o público maior de 18 anos. Não restringindo a uma parcela mais reduzida ou específica da população, por uma inquietação frente uma história de trabalhos organizados, tanto no contexto socioassistencial quando no setor da saúde, de propostas marcadas por um caráter segregatório, fragmentado por problemática,

categorizados por situações e demandas específicas. Minha intenção era um tipo de proposta que pudesse justamente pensar o trabalho com famílias a partir de lentes mais totalizantes. Durante todo o período da Roda, no entanto, o público que mais aderiu a proposta foram os idosos. Esta dissertação não se demora em discutir as especificidades desse público nas ações socioassistenciais, por isso, suas políticas próprias não serão aqui problematizadas, visto ser o objetivo do trabalho um tema que se concentra muito mais em evidenciar a potência do encontro quando mediado pelo fazer musical coletivo.

Optei por nomear as divisões desta dissertação de *movimentos* e não *capítulos*, pois *movimento* me aproxima mais de uma linguagem musical, artística, performática. Assim, cada movimento pretende dar luz à uma cena, que se transforma no *movimento* seguinte mas que ainda mantém o que lhe é comum, como que o enredo principal: a Roda de Música.

A estrutura do trabalho se utiliza do Método para explicitar o tipo de pesquisa e experiência, mostrando dados sobre o município e o CRAS em que a pesquisa ocorreu, apresentando um pouco dos participantes e apontando para o tipo de análise adotada.

O primeiro movimento se presta a pensar a música e explicitar de que modo ela é compreendida, teorizada e vivenciada durante esta pesquisa. O segundo movimento narra os diferentes momentos vivenciados com os participantes na Roda de Música, de que modo começamos nosso fazer musical, como construímos nosso trabalho e quais projetos foram criados a partir da Roda de Música. O terceiro movimento se dedica a pensar a qualidade coletiva e comunitária do fazer musical aqui analisado, apontando para a potência dessa leitura para ações em contexto socioassistencial. Por fim, são deixadas algumas notas que abrem para questões outras.

### **O contexto socioassistencial em pauta**

Minha opção pelo campo parte de um desejo por um tipo de experiência musical coletiva, bastante instigada pelo desafio de solidificar a prática da Musicoterapia de base social e comunitária. Conforme a Resolução nº 17, de 05 de Junho desde 2011, a Musicoterapia é reconhecida como uma categoria que pode integrar as equipes de referência contribuindo nos atendimentos das especificidades dos serviços que integram o Sistema Único de Assistência Social –

SUAS<sup>1</sup> (Anexo V). Essa Resolução reconhece o musicoterapeuta, o antropólogo, o economista doméstico, o pedagogo e o sociólogo como profissionais de nível superior que possuem formação e habilidades que podem aprimorar e qualificar os serviços. Sendo assim, considere o Centro de Referência da Assistência Social – CRAS um equipamento fértil para a realização da pesquisa.

Com o intuito de contextualizar o campo escolhido, apresentamos um panorama geral de como o serviço do CRAS é constituído.

Em se tratando do campo da Assistência Social, percebemos sua trajetória e consolidação como política pública num processo que atravessa a Constituição Federal de 1988 e a Lei Orgânica da Assistência Social – LOAS (1993), numa tentativa de superação de uma história marcada por décadas de uma prática caritativa, assistencialista e seguidamente filantrópica, assinalando a partir daí seu lugar como política social (COUTO; YAZBECK; RAICHELIS, 2011; CRUZ; GUARESCHI, 2009). Desde a Constituição de 1988, a Assistência Social se desloca de uma prática regida pelo “primeiro-damismo”<sup>2</sup> e da benemerência para assumir um caráter “de política pública de proteção social articulada a outras políticas voltadas à garantia de direitos e de condições dignas de vida. A Assistência Social passa a ter caráter universal ainda que seletivo para quem dela necessita” (CRUZ; GUARESCHI, 2009, p.27).

A aprovação da Política Nacional da Assistência Social - PNAS/2004 (BRASIL, 2005) e do Sistema Único da Assistência Social – SUAS marcam certamente avanços conquistados ao longo desta travessia. A PNAS efetiva a Assistência Social “enquanto direito de cidadania e responsabilidade do Estado” em ações de gestão compartilhadas (COUTO; YAZBECK; RAICHELIS, 2011, p. 38). A posterior aprovação, constituição e normatização do SUAS em julho de 2005, pelo Conselho Nacional de Assistência Social – CNAS, fortalece então os investimentos da consolidação de uma fase que supere o

---

<sup>1</sup> Resolução nº 17, de 05 de Junho de 2011. Disponível em [http://www.coffito.org.br/site/files/noticias/2014/PDFsNoticias/CNAS\\_2011\\_-\\_017\\_-\\_20\\_06\\_2011.pdf](http://www.coffito.org.br/site/files/noticias/2014/PDFsNoticias/CNAS_2011_-_017_-_20_06_2011.pdf). Acesso em 25 de março de 2015

<sup>2</sup> Termo utilizado para demarcar um tipo de atuação inaugurado com Darcy Vargas, esposa de Getúlio Vargas, quando em sua coordenação da Legião Brasileira de Assistência (LBA) na década de 1940 marcando o papel do Estado ora mediado por ações filantrópicas, ora pelas ações da esposa de quem governa (CRUZ e GUARESCHI, 2009).

histórico assistencialista e se defina como “política pública de garantia de direitos” (CRUZ; GUARESCHI, 2009, p. 29).

A Política Pública da Assistência Social visa à proteção social prevendo ações que garantam os direitos sociais básicos para o exercício da cidadania, tais como o acesso a moradia, alimento, vestuário, convívio social e familiar, renda e autonomia. (ANDRADE; ROMAGNOLI, 2010). Com a Constituição de 1988 o “Estado é responsabilizado pela proteção social dos cidadãos” (OLIVEIRA et al. 2011, p. 140). A partir daí, por meio de uma gestão compartilhada, pretende-se a superação de ações assistencialistas com propostas que ampliem o convívio social, invistam nas potencialidades das famílias, fortalecendo a autonomia por meio da garantia dos direitos sociais.

Com a PNAS e o SUAS ocorre também um investimento em torno da superação de uma prática setorizada e fragmentada. Por meio de ações não segmentadas, pretende-se trabalhar com grupos que se encontram em situação de vulnerabilidade. Por vulnerabilidade social, compreende-se o pertencimento social e vínculos fragilizados, pobreza, acesso reduzido a informações e serviços, entre outras situações que interfiram na apropriação dos direitos por parte do(s) sujeito(s) (BRASIL, 2012). As situações de vulnerabilidade e risco social merecem ser problematizadas como complexos processos estruturais, aliados ao campo das produções e reproduções sociais, negando uma concepção naturalizada que remeta diretamente a falta de recursos à vulnerabilidade. A pobreza, por sua vez, é compreendida como descolada de uma culpabilização individual, que a desata de um contexto social, histórico e cultural. Assim, o risco e a pobreza apresentam-se multifacetados e de modo algum aliados estritamente ao campo material, abarcando todo o campo do vivido, na constante relação entre o objetivo e o subjetivo (COUTO; YAZBECK; RAICHELIS, 2011; YAMAMOTO; OLIVEIRA, 2014; TOROSSIAN; RIVERO, 2009).

A PNAS propõe pensar a Assistência Social como Proteção Social “não contributiva, apontando para a realização de ações direcionadas para proteger cidadãos contra riscos sociais inerentes aos ciclos de vida e para o atendimento de necessidades individuais e sociais” (COUTO; YAZBECK; RAICHELIS, 2011, p. 41).

Com a PNAS o perfil do usuário da assistência social é ampliado uma vez que não se restringe mais apenas às pessoas que dependam integralmente e diretamente dos serviços sociais públicos por não conseguirem se inserir no mercado de trabalho. Sendo assim, são incorporados sujeitos em situação de precarização de trabalho,

desempregados ou subempregados (COUTO; YAZBECK; RAICHELIS, 2011) bem como a população em geral que possa ser beneficiada pelas ações propostas nos equipamentos.

O SUAS, coordenado pelo Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome – MDS, pretende investir em programas de gestão participativa e descentralizada, “cujos princípios englobam a matricialidade familiar, a territorialização, a proteção proativa, a integração à seguridade social e às políticas sociais e econômicas” (OLIVEIRA et al., 2011, p. 141). As ações sociais ofertadas pelos equipamentos brasileiros são normatizadas pela Tipificação Nacional dos Serviços Socioassistenciais<sup>3</sup>, constituinte do SUAS. As ações da Assistência Social são organizadas em duas frentes, a Proteção Social Básica e a Proteção Social Especial, esta última sendo dividida em Proteção Social Especial de Média Complexidade e Alta Complexidade.

A *Proteção Social Básica* atua em contexto de fragilização dos vínculos familiares e sociais, em casos de privação ao acesso e apropriação dos direitos humanos, acessos aos serviços públicos precarizados decorrentes da pobreza, pretendendo prevenir situações de risco, por meio de ações que potencializem os sujeitos e fortaleçam seus vínculos afetivos. Sua ação se dá de forma direta dentro dos Centros de Referência da Assistência Social – CRAS.

A *Proteção Social Especial*, por sua vez, concentra suas ações para uma população em situação de alta vulnerabilidade social e pessoal, em que os vínculos familiares e sociais já se encontram violados, e o acesso aos direitos já esteja comprometido. Nesse cenário encontramos situação de violência e abuso em diferentes aspectos, pessoas em cumprimento de medidas socioeducativas, entre outros. No âmbito da *média complexidade*, encontram-se casos de famílias e sujeitos com direitos violados, mas vínculos afetivos mantidos. Em se tratando da *alta complexidade*, os vínculos afetivos podem já se encontrar rompidos ou os sujeitos necessitam ser afastados de seus núcleos comunitários por situação de ameaça, assegurando um tipo de proteção integral que garanta alimentação, habitação, higiene entre outros.

Organizando a oferta de serviços que compõem as ações de Proteção Social Básica, o CRAS investe no fortalecimento dos vínculos familiares e ampliação da rede de laços sociais. O CRAS geralmente

---

<sup>3</sup> BRASIL. Conselho Nacional de Assistência Social. Tipificação Nacional de Serviços Socioassistenciais (Resolução nº 109, de 11 de novembro de 2009). Brasília – MDS, 2009.

localiza-se em uma região que apresenta vulnerabilidade social, tornando-se um recurso e uma referência para os moradores do território de sua abrangência e é a principal ferramenta de acesso e entrada no SUAS.

Intentando trabalhar aliado a outros equipamentos concernentes a outras políticas públicas, tais como Unidades Básicas de Saúde, pretende potencializar sua ação por meio de uma construção de trabalho em rede. Os principais serviços preconizados para o CRAS são o Programa de Atenção Integral à Família – PAIF e o Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos. A proposta dos Serviços de Convivência e Fortalecimento de Vínculos consiste em ações coletivas, organizadas por faixa etária, articuladas em torno do PAIF, podendo ocorrer ou não dentro do CRAS. O CRAS oferece também serviços em domicílio, destinados às pessoas portadoras de necessidades especiais e/ou idosas.

Os objetivos do PAIF englobam oferecer à comunidade serviços de convivência e fortalecimento de vínculos numa intenção totalizante, não fragmentada, de enfrentamento da desigualdade, da fome e da pobreza, por meio de ações preventivas, protetivas e proativas (BRASIL, 2012). Atua com o intuito de fortalecer e potencializar os vínculos familiares pretendendo evitar casos de violação de direitos e situações de risco social. O PAIF é o principal serviço de ações na Proteção Social Básica, ofertados pelos CRAS, e é também a oferta de um espaço para escuta e acolhimento (MEYER et al., 2012).

Em decorrência dos investimentos feitos a partir da publicação da Política Nacional de Assistência Social – PNAS/ 2004 (BRASIL, 2005), o Serviço de Proteção e Atendimento Integral à Família – PAIF, a partir de 2004 (BRASIL, 2012), é atualizado e amadurecido, objetivando ser base para concretização da Proteção Básica do SUAS, sendo descrito como:

[...] essencial para a proteção de assistência social, uma vez que assegura espaços de convívio, informa e garante acesso aos direitos socioassistenciais, contribui para a gestão intersetorial local, para o desenvolvimento da autonomia, o empoderamento das famílias e a ampliação de sua capacidade protetiva. Fortalece, ainda, vínculos familiares e comunitários, favorecendo a ampliação de perspectivas de vida das famílias mais vulneráveis e o acesso a oportunidades. (BRASIL, 2012, p. 05).



Vale observar que o trabalho no âmbito da proteção social, por meio de ações que assumam o sujeito como portador de direito, de voz, ampliando as possibilidades para pensar, ser e agir frente ao cenário social, abrindo caminhos para ocupação do espaço urbano e político, visa romper com um estigma de que a população usuária dos serviços socioassistenciais seja despolitizada. (COUTO; YAZBECK; RAICHELIS, 2011; CRUZ; GUARESCHI, 2009).

De mesmo modo, a inserção de ações musicoterápicas, a semelhança da inserção de práticas psicológicas no âmbito da proteção social, merece não apenas estar restrita ao raso objetivo de ser uma oferta menos elitista do trabalho, atingindo populações em condições sociais outras.

Ao refletirmos em torno da chamada “autonomia” atentamos para o fato de que, enquanto os profissionais da rede socioassistencial compreenderem a autonomia de modo individualista e subjetivista, incorremos em um tipo de atuação que pretende que o sujeito busque em si potencialidades para dar conta da própria realidade. Nesse sentido, os espaços coletivos poderiam ser re-criados, questionando se um tipo de prática terapêutica, em que cada membro reconhece a solução para si a partir do compartilhamento de experiências, seria o caminho mais potente para contribuir com os objetivos do serviço. Afinal, os objetivos do CRAS estão mais focados na busca, no acesso e no assumir do sujeito como sujeito de direitos. Investindo em práticas de ações coletivas, marcamos que apostamos em ações que compreendem os sujeitos como participantes dos processos sociais, reconhecendo o papel e o dever do Estado na garantia de possibilidades dignas de existir, superando assim o cenário de desigualdades vigentes e apostando numa

noção de autonomia das famílias [que] não se deve restringir à busca de respostas e soluções dos problemas por si mesmas, em especial, mediante recursos internos; antes, implica o desenvolvimento da capacidade de discernir as mudanças possíveis de serem realizadas no âmbito dos grupos familiares e de suas redes daquelas que exigem o engajamento deles, organizados em coletivos, em processos sociais mais amplos para que ocorram transformações mais gerais e a efetivação de direitos. (TEIXEIRA, 2010, p. 17)

É fato que para tanto, torna-se necessário gradativamente superar os resquícios de uma história que marcou a Assistência Social de um caráter clientelista, individualizante e particularista (OLIVEIRA et al., 2010). A transformação requerida no contexto socioassistencial carece de olhares mais ampliados, mirados em ações coletivas, transformando assim as condições de existir. A potência de nossa ação reside justamente no investimento e aposta da possibilidade criativa que reside o humano para (re)criar e (re)inventar seu contexto por meio de ações coletivas.

### **A Musicoterapia em Pauta**

Por ser musicoterapeuta foi um privilégio ocupar um lugar junto ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Por trazer comigo um olhar e uma prática que se funda a partir de outra formação, dedico algumas linhas para apresentar a Musicoterapia, sobretudo, na vertente que me é mais interessante, uma perspectiva Social e Comunitária.

A história da Musicoterapia encontra seu primeiro capítulo oficial no cenário pós Segunda Guerra Mundial, quando experiências musicais foram sendo utilizadas por músicos, em hospitais de reabilitação, para entreter egressos que sofriam emocionalmente ou mesmo que estavam em processo de reabilitação física (LEINIG, 1977; CHAGAS; PEDRO, 2008). O fato de que as atividades musicais desenvolvidas apresentaram mudanças positivas no quadro emocional e físico dos participantes chamou a atenção dos médicos, despertando interesse e iniciativa em investir em pesquisas e práticas que pudessem solidificar as experiências. Segundo Chagas e Pedro (2008), as atividades musicais foram sistematizadas após a Segunda Guerra Mundial, passando a avaliar-se a necessidade de compor ao perfil do músico outra formação: a de terapeuta.

O primeiro ambiente de atuação é, então, o contexto hospitalar, e os pioneiros a utilizarem a Musicoterapia eram enfermeiros, médicos e colaboradores de centros hospitalares que passaram a atuar como musicoterapeutas. Em sua gênese, a Musicoterapia utilizou a “música como auxiliar no tratamento de afecções de natureza cardíaca, ortopédica e neuropsíquica, com resultados significativos” (LEINIG, 1977, p. 16).

Na primeira metade do século XX, o músico Wilhem Van de Wall realizou estudos sobre os efeitos da música no homem. Sua pesquisa inicialmente concentrou-se na utilização sistemática da música em escolas, hospitais psiquiátricos e hospitais gerais, com crianças

portadoras de necessidades especiais. Na época foi convidado a desenvolver pesquisas sobre a utilização da música no contexto hospitalar, coordenado por médicos, sendo um deles psiquiatra (LEINIG, 1977; CLAIR, 1989). Naquele tempo, médicos, enfermeiros e músicos passaram a se dedicar à Musicoterapia tentando pesquisar quais os resultados da utilização da música em quadros de patologias cardíacas, neurológicas, dentre outras. Com o objetivo maior de colaborar para os avanços da música no campo da medicina, instrumentalizando e formando o profissional para um trabalho atrelado à área médica, em 1950 ocorre a criação da National Association for Music Therapy, e, a partir daí, “muitas universidades americanas instituíram, em seus departamentos musicais, cursos para treinamento de musicoterapeutas, em cooperação com escolas médicas e hospitais” (LEINIG, 1977, p. 16).

Com tais informações já se torna possível observar que há no momento embrionário da Musicoterapia, quando ela pretende se fundar como campo de saber, uma marcante influência de um modelo biomédico, atrelado à utilização da música para o alívio de sintomas quando utilizada no tratamento de alguma patologia. Ou seja, sua construção epistemológica esteve moldada por um tipo de prática inspirada no modelo biomédico, em contexto hospitalar.

Chegando ao Brasil na década de 1970, a Musicoterapia adentra o campo universitário como uma área de formação em nível superior, primeiramente como uma especialização ofertada pela Faculdade de Educação Musical do Paraná<sup>4</sup> e, posteriormente, como curso de graduação reconhecido pelo MEC em 1978, ofertado pelo Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro (OSELAME, 2013). Desde então, sua definição, teorização e inserção em contextos de trabalho têm se expandido permitindo um significativo investimento em pesquisas nos últimos anos (BARCELLOS, 2012).

No Brasil, atualmente, a profissão de musicoterapeuta pode ser exercida mediante graduação ou especialização na área. Assim, um profissional com qualquer graduação, quando especializado em Musicoterapia, pode atuar como tal. Para que isso seja possível, é necessário que o graduado em outra área possua domínio técnico musical, conhecimento verificado por meio de processo seletivo anterior ao seu ingresso na especialização. Atualmente, encontramos no Brasil

---

<sup>4</sup> Atual UNESPAR Universidade Estadual do Paraná Campus de Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná FAP

um constante debate, dividindo opiniões favoráveis e contrárias a essa medida. Dado ao cenário pouco expressivo de musicoterapeutas atuantes, aliado à realidade de que a procura pela graduação em Musicoterapia já esteve bem mais em voga, mantêm-se a titulação por graduação ou especialização. É importante ponderar, no entanto, que, se por um lado a possibilidade de atuar como musicoterapeuta por meio de especialização torna a quantidade de profissionais mais expressiva, por outro, provoca questionamentos acerca do que seria a garantia de uma construção sólida e de qualidade nas formações.

Por ser considerado um “campo de conhecimento que apresenta diversas formas de saberes, conjugando outros campos de saber, elaborando sínteses e construindo um novo conhecimento [...]” (CHAGAS; PEDRO, 2008, p. 47), a Musicoterapia ocupa um lugar híbrido de atuação. Além de levar essa característica em sua composição, também carrega o constante diálogo com outras áreas de conhecimento por acolher comumente pessoas com outra formação e que possuem a titulação de musicoterapeuta por meio de especialização. Além disso, suas pesquisas se inserem em programas de pós-graduações de outras áreas de conhecimento, uma vez que, no Brasil, não há programas de mestrado e doutorado em Musicoterapia. Atualmente, o único programa de pós-graduação que oferece uma linha de pesquisa em Musicoterapia é o programa de mestrado em Música da Universidade Federal de Goiás – UFG. Vale comentar que a inserção de musicoterapeutas em programas de pós-graduação de áreas outras é extremamente potente pela possibilidade de apropriação e desenvolvimento de conhecimento nutrido de campos de saber mais solidificados. Mas, também, configura um grande desafio, dado ao fato da ausência de disciplinas que ofertem temas e literaturas próprias do que seria a área específica da Musicoterapia.

A Musicoterapia em 05 de janeiro de 2010 é incluída na Classificação Brasileira de Ocupações com o código CBO 2239-15. A partir de 31 de janeiro de 2013 ocorre a movimentação e seu código passa a ser 2263-05. A Musicoterapia, no entanto, não tem sua prática regulamentada, à semelhança das profissões de zelador, porteiro, caminhoneiro, analista de sistemas, cozinheiro, diarista, pedagogo, eletricitista, pintor, fotógrafo, dentre tantas outras. Ter uma profissão regulamentada significa conquistar a aprovação de leis específicas que ajudam a proteger o trabalhador e norteiam o exercício da profissão. O Ministério do Trabalho atualmente regulamenta 68 profissões no Brasil, em contrapartida, na Classificação Geral das Ocupações, encontramos

mais de 1200 categorias catalogadas, sem considerar todas as subdivisões presentes<sup>5</sup>.

A despeito de não ter sua categoria regulamentada, desde 2011, como mencionado anteriormente, por meio da publicação da Resolução nº17 de 05 de Junho de 2011, a Musicoterapia marca seu lugar nas políticas públicas da Assistência Social. A presença da Psicologia, por sua vez, no contexto socioassistencial se dá de modo mais sistemático a partir de 2004 com as novas diretrizes da Política Nacional de Assistência Social (PNAS) e, ainda assim, é considerada uma entrada recente (OLIVEIRA; AMORIM, 2012). A Musicoterapia se coloca em tempo bastante posterior, deixando sua história ainda mais incipiente no campo da Assistência Social.

A atuação e inserção do musicoterapeuta no SUAS, portanto, ainda se configura como uma travessia em busca de conquistas. Sendo assim, a representação de musicoterapeutas nas Conferências Municipais, Estaduais e Nacional de Assistência Social tem sido um recurso utilizado pela categoria para participação e inserção na construção e consolidação das políticas públicas. As Conferências são espaços oportunizados para que a política pública seja discutida, construindo constantemente estratégias e intervenções que pretendem potencializar as ações nos serviços socioassistenciais. Uma vez que a participação nas Conferências Municipais é aberta à população, representar a categoria é um meio de fortalecer a proposta de trabalho da Musicoterapia no contexto social e comunitário.

De modo geral, a prática da Musicoterapia se utiliza de alguns caminhos nomeados por Bruscia (2000)<sup>6</sup> como *experiências musicais*, a

---

<sup>5</sup>Dados disponíveis em <http://www.mtecbo.gov.br/cbsite/pages/pesquisas/ResultadoOcupacaoMovimentacao.jsf> e <http://www.mtecbo.gov.br/cbsite/pages/pesquisas/BuscaPorCodigo.jsf> Acesso em 01 de julho de 2015.

<sup>6</sup> Kenneth Bruscia é musicoterapeuta, pesquisador norte-americano. Com suas publicações pretende oferecer bases teóricas gerais para diferentes modos de atuação em Musicoterapia, não se filiando exclusivamente a nenhum dos modelos/ abordagens mundialmente reconhecidas em Musicoterapia. Foi responsável pela criação dos graus de bacharel, mestrado e doutorado em Musicoterapia na Temple University, EUA em 1974. Atuou também como coordenador do Programa de Musicoterapia, Coordenador PhD e Diretor de Pós-Graduação em Música e Dança. Disponível em <http://www.temple.edu/>. Acesso em 18 de setembro de 2015.

saber: a Re-criação, Improvisação, Composição e Experiências Receptivas. Cada tipo de experiência guarda diferentes objetivos e ramificações, envolvendo diferentes técnicas, níveis e estruturas.

Na experiência da **re-criação**, o tema musical produzido não precisa ser inédito, ele serve como material para ser modificado com novas formas de execução, a partir do que o(s) sujeito(s) cria(m). Um tema conhecido, de domínio público, constituinte da história é reelaborado, recebendo um acabamento diferente, por vezes se distanciando do material original, respeitando a novidade que nele se insere pela experiência que ali se dá. A re-criação é o abrir para eleição de novas tonalidades, novos andamentos, inserindo um tema antigo à categoria do novo. Quando em grupo, o participante se engaja em uma produção coletiva, mas preserva sua singularidade (BRUSCIA, 2000).

A **improvisação** é a exploração livre e despreocupada dos elementos musicais. Pode ocorrer por meio da voz, de sons corporais, de execuções de instrumentos musicais. Podendo sofrer variações, como, por exemplo, ser *referencial* quando pretende retratar musicalmente algo não musical, e quando há um elemento base definido *a priori*, seja ele um tema, uma tonalidade, um andamento. Pode ser também *não referencial*, quando se dá livremente, e com investimento da música por ela mesma, sem a necessidade de fazê-la representar algo diretamente. Na improvisação ocorre uma eleição não definida ou delimitada a priori dos elementos que irão compor a música que ali será criada e não há necessidade de que a métrica seja definida para que permitam a reprodução em momento posterior. Nesse caso, o musicoterapeuta pode oferecer as condições técnicas e estruturais para que a improvisação ocorra. (BRUSCIA, 2000).

Na **composição**, a produção musical pode receber uma notação que possibilite sua execução posterior, ou a reprodução é assegurada por registro em áudio e/ou vídeo. Mesmo que os participantes dessa experiência não tenham ferramentas técnicas musicais para compor, o musicoterapeuta buscará subsidiar o grupo ao alcance de uma forma que esteja o mais próximo possível do desejado pelo(s) sujeito(s).

Quando em grupo, a experiência da composição convida a um engajamento coletivo para uma construção mútua (BRUSCIA, 2000). A experiência de composição descrita nesta dissertação, por exemplo, apresenta um cenário em que mesmo que os participantes não tivessem domínio técnico para execução de ritmos, a demonstração das possibilidades pôde permitir a opção do que melhor se aproximava do desejo do grupo.

Por fim, as **experiências receptivas** são aquelas em que o sujeito não precisa necessariamente se envolver com a ação do fazer musical, a relação pode ocorrer quando se adota um papel de espectador, ouvinte, e por meio do contato com a música é provocado a respostas e criações outras.

É fato que, desde a primeira metade do século XX, a Musicoterapia vem se desenvolvendo. Suas bases epistemológicas e ontológicas tem se ramificado, ampliando as possibilidades de teorização e prática. Há na Musicoterapia quatro métodos, reconhecidos mundialmente, a saber: 1. Metodologia Benenzon. 2. Método Nordoff-Robbins. 3. Método de Imagens Guiadas e Música. 4. Métodos de musicoterapia Analítica. (CHAGAS; PEDRO, 2008).

Criado na década de 1960 pelo argentino Rolando Benenzon, médico psiquiatra, músico, com formação em psicanálise e técnicas do psicodrama, a **Metodologia Benenzon** propõe que todo indivíduo possui uma identidade sonora singular e exclusiva, composta de sua herança sonora fetal e construída ao longo da vida, nomeada por Benenzon de ISO.

O ISO pode ser *gestáltico*: constituído de vivências sonoras inconscientes desde a concepção; *universal*: com sonoridades inconscientes herdadas milenarmente, independente da cultura, da história e do contexto social, incluindo sons de batimento cardíaco, respiração, etc; *cultural*: vivências construídas a partir do nascimento; *grupal*: resultante de características étnicas, culturais, nacionais; e *complementar*: vivências momentâneas e temporais, geradas pelas mudanças rotineiras. (BENZON, 1998; CHAGAS; PEDRO, 2008).

Uma das características que destacamos da proposta supracitada é que a teoria pressupõe uma crença de que sonoridades são herdadas inconscientemente ao atravessar dos milênios. Outro aspecto relevante é que o autor admite a Musicoterapia como campo da medicina (BENZON, 1998).

O **Modelo Nordoff-Robbins**, também conhecido como Musicoterapia Criativa, foi criado a partir dos trabalhos do músico compositor Paul Nordoff e do músico educador Clive Robbins. Ambos, nas décadas de 1960 e 1970 se empenharam em realizar e divulgar pesquisas no campo da Musicoterapia dedicando-se a estudos com crianças com diferentes necessidades especiais. Centrada na utilização da improvisação, o modelo propõe uma constante interação entre musicoterapeuta e paciente nos processos criativos musicais. Utilizando-se da música como linguagem, o objetivo clínico de sua prática é

envolver a criança em uma experiência que a invista de ações capazes de transpor os limites de seu quadro patológico.

A improvisação clínica de Nordoff e Robbins é atenta a qualquer manifestação sonora do paciente que possa ser inserida na estrutura e na forma musical criada espontaneamente, desde uma respiração, uma estereotipia, ou seja, qualquer manifestação da criança é passível de ser incorporada na improvisação musical, concedendo à criança o lugar de criadora ativa. Segundo Ruud (1990, p. 72) “Com suas habilidades musicais e sua incomum sensibilidade dirigidas às reações musicais espontâneas da criança, Nordoff conseguia trazer a criança para uma situação musical, possivelmente inesquecível a ela”.

Uma das premissas do modelo Nordoff-Robbins é a compreensão de que todo sujeito, independente de condições históricas ou físicas, possui musicalidade. A musicalidade é compreendida como a sensibilidade natural e inata à música, nomeada por eles de “*music child*”, desenvolvida ao longo da vida pela nomeada “*condition child*”. Com a atuação simultânea de dois musicoterapeutas, um ao piano e outro em interação direta com a criação, o método Nordoff-Robbins tem cursos de formação em diferentes países e não tem sido utilizado exclusivamente com crianças atualmente. (CHAGAS; PEDRO, 2008).

Nesse caso, encontramos uma proposta que admite a existência de aspectos naturalizados, inatos ao ser, apresentando assim uma teoria que não se demora em discutir questões históricas. A proposta de Nordoff-Robbins certamente tem seu valor e consistência para uma prática clínica, pois é para esse cenário configurada e construída. Para nossa pesquisa, porém, um modelo subjetivista não nos é suficiente para pensarmos as ações coletivas em contexto comunitário.

**O Método de Imagens Guiadas e Música**, originalmente nomeado como *Guided Imagery and Music*, abreviado e conhecido como Método GIM foi criado pela musicoterapeuta norte americana Helen Bonny na década de 1970. Na época, Bonny realizava estudos que empregavam o uso da música, LSD e outras drogas psicodélicas<sup>7</sup> para o tratamento de dependências químicas e sofrimento emocional devido quadros de câncer terminal (RUUD, 1990). Após a proibição do uso das drogas para o tratamento, Bonny cria uma proposta terapêutica que investe na audição musical sem o uso de LSD ou outras drogas, inaugurando assim uma nova abordagem para a Musicoterapia. Sua proposta consiste na audição de um programa musical selecionado

---

<sup>7</sup> Tratamento denominado originalmente como *psychodelic peak psychotherapy* (Ruud, 1990).



previamente, sobretudo de repertório erudito, com o intuito de induzir estados alterados de consciência favorecendo a criação de imagens. Helen Bonny inspira-se na Psicologia Humanista e Transpessoal, suas influências teóricas são Carl Rogers, Abraham Maslow e Carl Jung.

A estrutura da sessão se dá com um momento inicial de diálogo em que o foco das sessões é construído e assim, a seleção musical possa ser mais apropriada. Posteriormente a pessoa<sup>8</sup> é convidada a um relaxamento deitado e de olhos fechados; esse momento conta com a condução verbal do musicoterapeuta e a utilização de técnicas de relaxamento específicas para que o estado alterado de consciência seja atingido. Ao iniciar a audição musical, a produção de imagens é estimulada e a pessoa é convidada a falar com o musicoterapeuta sobre a experiência que está tendo. Com questionamentos e intervenções o musicoterapeuta induz a pessoa a permanecer no estado alterado de consciência aprofundando assim a experiência. Após o término da audição da seleção musical, que tem duração média de trinta minutos, ocorre a condução para sair do estado alterado de consciência e por fim, há uma conversa sobre como a experiência imagética se relaciona com os temas pessoais apresentados; comumente ocorre a construção de uma mandala por parte da pessoa que se submeteu a sessão para o fechamento da experiência.

Segundo o método GIM a música exerce papel de co-terapeuta e supostamente afeta corpo, mente e “espírito”, dicotomias adotadas e nomeadas pelo modelo. Para tal orientação teórica, a música é compreendida como sendo em si um meio potente para a chamada *cura*, auxiliando o acesso de “estados alterados de consciência” e estruturando uma experiência atemporal, uma vez que, segundo essa orientação, há um acesso a estados alterados de consciência em que a passagem do tempo não seria necessariamente de ordem cronológica. O método é utilizado com público adulto e infantil e não é indicado para portadores de transtorno mental grave.

Esse método leva o profissional a pressupor a existência de um suposto estado alterado de consciência, de uma dicotômica entre corpo, “mente” e “espírito”, investindo essa teoria de aspectos místico-religiosos. Também encontramos a conotação de “cura interior”, de um suposto poder intrínseco à música, como se ela em si fosse detentora de forças que induzem os sujeitos ao acesso de experiências “atemporais”.

---

<sup>8</sup> Originalmente a pessoa submetida ao método GIM é nomeada *traveler* (viajante) e o musicoterapeuta como *guide* (guia).

Essa proposta também não investe em aspectos coletivos, pois seu foco se concentra em um tipo de prática clínica, individual e subjetivista.

A **Musicoterapia Analítica** criada pela musicoterapeuta britânica Mary Priestly, também na década de 1970, recebe inspiração dos trabalhos de Carl Jung, Sigmund Freud e Melanie Klein. Por meio de improvisações entre paciente e musicoterapeuta, com utilização de voz, silêncio, instrumentos musicais e/ou sons corporais, sua proposta utiliza a música de forma analítica e simbólica. A música é utilizada como ferramenta criativa no acesso a conteúdos inconscientes, possibilitando sua externalização e análise, caracterizando mais uma vez uma proposta clínica individual de atuação. (CHAGAS; PEDRO, 2008).

A estrutura da sessão ocorre com a identificação de uma demanda emocional a ser trabalhada, posteriormente ocorre a estrutura da improvisação musical, com a eleição do que será explorado bem como o papel de cada um na construção criativa. Em seguida, a partir do tema emocional definido inicialmente, ocorre a improvisação. O fechamento da sessão se dá com um momento de verbalização sobre o material produzido na improvisação.

Como apresentado acima, os modelos mundialmente reconhecidos foram criados entre as décadas de 1960 e 1970 e todos são voltados a questões clínicas e individualistas. Não encontramos propostas que pensem a construção coletiva, que considerem o contexto social e cultural, que rompa com limites institucionais. Em todos os modelos, há o pressuposto de que a Musicoterapia se baseia em uma leitura clínica.

Das propostas teóricas oficializadas pela Musicoterapia, quais delas se demoram em problematizar a construção de vínculos e laços comunitários? Quais delas propõem uma epistemologia potente para pensar o trabalho no contexto comunitário? Quais delas olham para os aspectos sociais, culturais, históricos? Quantas delas admitem o sujeito como sujeito de relação e se demoram em pensar o coletivo? Constatamos que, em se tratando dos modelos oficiais de Musicoterapia, a perspectiva social e comunitária é invisibilizada. Sabemos que o social está presente em todos os tipos de prática, uma vez que o sujeito é sujeito de relação, portanto, necessariamente social. Marcamos, porém, que desejamos olhares que tragam as relações, o cotidiano, a cultura como interesse primário e não apenas como pano de fundo.

Vale comentar que em termos práticos, nos discursos e publicações do meio musicoterapêutico, segundo Ruud (2006, p.01) “cruzamos com “musicoterapeutas behavioristas”, “musicoterapeutas analíticos”, “musicoterapeutas criativos”, “musicoterapeutas gestálticos”

[...]”. Fica evidente que, no campo prático, a variedade de aportes teóricos dos quais os musicoterapeutas fazem uso acaba desenhando um leque mais diversificado do que os estabelecidos e reconhecidos mundialmente. Em contexto brasileiro, tal realidade apoia-se no fato de que a formação nos métodos de Musicoterapia reconhecidos mundialmente é escassa, contribuindo para que os profissionais busquem especializações em outras áreas e construam uma prática particular de atuação.

Marcamos que as propostas clínicas têm seu valor e que a busca por caminhos outros não se dá por considerá-las subalternas ou datadas e sim, porque o contexto comunitário apresenta demandas específicas que nos provocam a responder de lugares que problematizem as relações, a realidade social, os laços comunitários, os vínculos, as questões culturais presentes em nossos campos de atuação. Portanto, interessa-nos uma aproximação com autores que adotam uma perspectiva social e comunitária na Musicoterapia.

Em se tratando da **Musicoterapia Social e Comunitária**, Com intuito de construirmos um panorama de produções que se concentrem em aspectos práticos e teóricos dessa perspectiva, foi realizada a seleção, leitura e análise de produções que narram a prática e a teoria da Musicoterapia Social e Comunitária, levando a algumas considerações.

Inicialmente, cabe uma reflexão em torno da suposta premissa de que a *Musicoterapia* é necessariamente uma forma de terapia. Segundo Demkura et al (2007b), ao tentarmos descolar a Musicoterapia do fazer clínico, encontramos, de saída, um paradoxo, uma vez que o nome de nosso campo disciplinar remete a uma prática clínica, uma vez que carrega o termo “terapia”. Para isso, ao longo das reflexões tecidas em relação à prática comunitária, o termo *musicoterapia* necessariamente deverá ocupar lugar polissêmico. Do contrário, corre-se o risco de tentar compreender de que modo se faz um trabalho terapêutico/ clínico em uma perspectiva social, e não é esse o intuito das provocações. Antes, atenta-se para a possibilidade que reside na inauguração de outras formas de se fazer e teorizar a Musicoterapia que não esteja atrelada aos modelos tradicionalmente postos.

Demkura et al (2007a) assinalam diferentes modalidades de atuação da Musicoterapia em âmbito comunitário. O primeiro deles se configura como ato preventivo, buscando reconhecer quais pontos apresentam risco e em contrapartida, investindo nas potencialidades. Outra modalidade possível, segundo os mesmos autores, é quando o musicoterapeuta se insere e torna-se parte da comunidade e a

comunidade, por sua vez, assume concomitantemente o lugar de sujeito e objeto da ação. Por fim, é apresentada uma modalidade em que o musicoterapeuta é externo a comunidade e contribui com seu saber técnico no sentido de desenvolver junto a ela estratégias que ampliem as ações transformativas do contexto. Segundo os autores, de um modo geral, uma atuação comunitária da Musicoterapia reconhece o sujeito como partícipe do processo de concepção, execução e avaliação das intervenções. O saber do musicoterapeuta se dá horizontalizado com os saberes da comunidade e da equipe técnica com quem se atua.

Uma vez que as construções epistemológicas em torno da Musicoterapia Social e Comunitária são ainda incipientes, esta dissertação não se deterá em distingui-las. As análises são construídas a partir de materiais advindos de ambas as propostas e mesmo de literaturas que a compreendam como indistintas.

Desde 1968 (GASTON, 1968) já estão postas discussões em torno da atuação nos centros de musicoterapia comunitários. A utilização do termo Musicoterapia Comunitária, porém, está atrelada à uma abordagem que discute a utilização clínica da música na comunidade.

É a partir da década de 1970 (RUUD, s.d.; PAVLICEVIC; ANSDELL 2004; SICCARDI, 2008) que a utilização de uma proposta nomeada como Musicoterapia Comunitária pretende problematizar a prática dos musicoterapeutas quando em âmbito comunitário, e não necessariamente partindo de uma perspectiva clínica. A adoção desse termo se dá por uma modificação no conceito da práxis, colocando a comunidade como parceira no trabalho, não mais trabalhando *na* comunidade, mas sim trabalhando *com* a comunidade. É fato que em alguns países tais propostas chegam em momento bastante posterior, como no caso da Argentina em que a primeira apresentação pública de uma proposta de conceituação para Musicoterapia Comunitária ocorreu em 2002 (SICCARDI, 2008). Esse fato, dentre outros, move a admitir que esse campo de saber é “um desenvolvimento relativamente novo no campo da Musicoterapia, conseqüentemente, muitas de suas práticas ainda não foram identificadas, contextualizadas ou mesmo desenvolvidas” (BRUSCIA, 2000, p. 239).

Algumas publicações brasileiras foram identificadas ao longo da pesquisa, evidenciando um interesse dos musicoterapeutas pesquisadores pelo tema, sobretudo em sua articulação com o SUAS. Em site oficial, a União Brasileira das Associações de Musicoterapia, por exemplo, divulga quatro documentos que tratam da Musicoterapia e sua entrada no SUAS, a saber: o Manifesto da UBAM junto ao

Conselho Nacional de Assistência Social para inclusão dos musicoterapeutas no Sistema único de Assistência Social – SUAS, em 2010; o texto “A Entrada da Musicoterapia no Sistema Único de Assistência Social (SUAS)”: conquistas e perspectivas, apresentado no XIII Fórum Paranaense de Musicoterapia da Associação de Musicoterapia do Paraná (AMT-PR) em 2011; a Resolução nº 17, de 20 de Junho de 2011, mencionada anteriormente; e o documento “Perfil do musicoterapeuta social” publicado em 2011<sup>9</sup>.

Constata-se que, mesmo em publicações que se prestam a definir formas outras de se fazer Musicoterapia que não a clínica tradicional, sua base epistemológica é construída a partir de diferentes teorias. Para Bruscia (2000), a teoria que embasa uma prática comunitária na Musicoterapia é a Ecológica e a Sistêmica. A área ecológica da Musicoterapia adota uma perspectiva que considera todos os componentes do contexto comunitário na qual se insere. Segundo o autor, essa prática envolve o ambiente cultural, familiar, social e de trabalho, ampliando a noção de sujeito por incluir tais aspectos e também por propor um trabalho coletivo em que as pessoas não são agrupadas por semelhança de queixa, patologia ou demanda. Antes, são grupos compostos por membros da comunidade, atravessados por diferentes perfis. Além de “ultrapassar os limites das salas de tratamento, independentemente do *setting*, ela também se estende para além da relação cliente-terapeuta para incluir diversas camadas de relações entre o cliente e a comunidade [...]” (BRUSCIA, 2000, p. 239).

Tal perspectiva conduz a uma proposta que compreenda a perspectiva comunitária da Musicoterapia como preventiva, ligada à promoção de saúde, atenta para o modo como os indivíduos estabelecem relação com o ambiente físico. Sem intento de invalidar tal proposta, tensiona-se: há outras vertentes que apresentem outros pilares epistemológicos e ontológicos para a Musicoterapia Social e Comunitária?

Tais leituras instigaram a busca de um tipo de Musicoterapia que consiga se emancipar de tal forma de uma prática individualista que consiga compreender o coletivo como uma multiplicidade de singularidades que se constituem em relação. Em algumas produções são identificadas brechas possíveis para a articulação pretendida. Por

---

<sup>9</sup> Os textos e documentos mencionados podem ser encontrados em [http://www.musicoterapia.mus.br/sistemaunicodeassistenciasocial\\_musicoterapia.php](http://www.musicoterapia.mus.br/sistemaunicodeassistenciasocial_musicoterapia.php) Acesso em 13 de maio de 2015.

isso, até o presente momento, a Musicoterapia de base social e comunitária indica tímidos passos na busca de conquista por se fundar como um espaço que anseia lugares legitimados para se assumir como um tipo possível de prática e teoria. Sua proposta não pretende criar técnicas outras de trabalho, mas se insere como questionadora dos valores éticos que balizam a atuação (SICCARDI, 2008). Sua proposta consiste precisamente em uma relação dialógica, que se funda pela horizontalização do saber. Sob essa perspectiva, a Musicoterapia nega a premissa de que, para se fundar enquanto área de conhecimento, precisa necessariamente adotar formas biomédicas de se fazer ciência, que ocorram em laboratórios e apresentem resultados por meio de protocolos clínicos. A Musicoterapia Social e Comunitária escuta a sonoridade de uma comunidade, aposta num fazer coletivo, preocupa-se com o contexto político e cultural.

Este tipo de Musicoterapia trabalha com o cotidiano das pessoas, investe na potência que reside no processo coletivo que (re)cria realidades, transforma contextos (DEMKURA et al., 2007b, p. 04) e tensiona imperativos naturalizados que marcam uma parcela da população como sendo subalterna. É de igual modo, transpor o foco tradicional de paciente-terapeuta para a adoção de uma postura atenta a aspectos culturais e sociais (RUUD, s.d.) e que invista em processos de emancipação de grupos subordinados. Com essa perspectiva, a Musicoterapia é investida de provocações políticas e passa a colocar como foco de trabalho um constante questionamento em torno dos saberes dominantes e de práticas instituídas, para trabalhar com a criação de formas inventivas de tensionamento no sensível (RANCIÈRE, 2009).

A partir dessa perspectiva, a música passa a ser compreendida como mediadora na relação entre sujeitos e comunidades e como uma potência para criação de espaços de partilha de valores artísticos e humanos (RUUD, s.d.). A música deixa, portanto, de receber atenção como produção individual, passando a ser reconhecida como habitando comunidades em suas marcas culturais.

Até o momento, em nossas leituras, identificamos que os princípios de uma prática social e comunitária envolvem a ampliação do contexto de trabalho para além do(s) sujeito(s) com os quais trabalhamos. Abrange toda uma leitura que considera a cultura, a história e reconhece que o vivido é da ordem da experiência e, portanto, sempre processual, passível de transformações.

Fica evidente que a delimitação de um espaço físico não garante o tipo de prática que ali se cria. Portanto, não se trata de importar um

modelo biomédico para dentro de contextos comunitários e categorizar a prática como sendo dessa ordem. Nem tampouco o fato de uma atuação se dar dentro de um ambiente hospitalar impede que uma prática em uma perspectiva social ali ocorra, semelhantemente ao contexto da Psicologia. Vale lembrar que “para uma atuação comprometida socialmente, não basta somente deslocar práticas e modelos teóricos de outros contextos de atuação do psicólogo para espaços comunitários, ou mesmo, restringir a abrangência de sua atuação” (SENRA; GUZZO, 2012, p. 296).

Verifica-se, portanto, diante da aproximação com os autores aqui citados, que a Musicoterapia de base social e comunitária, deve se preocupar com o modo como as relações são construídas, extrapolando os modelos biomédicos tradicionais de atuação. Sendo assim, essa Musicoterapia visa negar o lugar de saber hierarquizado, superiorizado em relação a população com quem se trabalha. Os integrantes da comunidade são sujeitos de uma ação transformadora. A construção do conhecimento e a concepção da prática se dá em uma construção dialógica, participativa, a partir da experiência das pessoas, de suas percepções, suas histórias, suas produções.

Essa Musicoterapia posiciona o fazer musical como experiência estética, colocada historicamente, em constante movimento de (des)construção. Sendo assim, deve investir em ações voltadas para o enfrentamento da vulnerabilidade social, atenta aos aspectos da cidadania, laços sociais e investimento em processos emancipatórios como meio para transformações da realidade (GUAZINA et al., 2011).

Na **Psicologia Sócio-Histórica**, por sua vez, encontramos uma proposta teórica atenta às questões sociais e coletivas, sobretudo voltadas ao contexto latino-americano, que se faz de extrema importância para esta pesquisa. Essa concepção nega uma visão subjetivista e individualista, assumindo a multiplicidade de singularidades presentes em um coletivo. Enquanto algumas teorias da Psicologia enfatizam uma parte do psiquismo (seja o inconsciente, o comportamento, a cognição ou qualquer outro), a Psicologia Sócio-Histórica compreende o sujeito não dicotômico, sem rupturas, sendo concomitantemente razão e emoção, subjetividade e objetividade (SAWAIA, 2009). O sujeito é, portanto, compreendido como inserido em um contexto, em constante relação, em que cada um afeta e é afetado, é determinado e determinante do contexto. Nesta perspectiva de conhecimento, encontramos uma outra lógica possível para o pensar, o sentir e o agir.

Tomando como base o resumo do Grupo de Trabalho (GT) intitulado “A Psicologia Sócio-Histórica e o Contexto Brasileiro de Desigualdade Social” (PSH), da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Psicologia<sup>10</sup>, encontramos o seguinte:

A gênese da proposta do GT/PSOH é a de que a teoria sócio-histórica representa uma possibilidade de a Psicologia analisar a desigualdade social como fenômeno material e social e também subjetivo e singular. Considerando que esse referencial tem produção significativa e diversificada no Brasil, o GT elege o objetivo de unir esforços para ampliar a competência da Psicologia no trato das questões sociais, com destaque à atuação em políticas públicas, ONGs e movimentos sociais. O GT realiza pesquisas em torno de questões que envolvem a opressão/servidão, saúde, assistência social, objetivações artístico/estéticas, transformação social e sobre as principais categorias da teoria sócio-histórica. Com base no materialismo histórico e na dialética, a produção deste GT compreende a importância do diálogo com diferentes autores que possam vir a contribuir com a compreensão de objetos e temáticas que se referem ao contexto da desigualdade social, seus cruzamentos e suas possibilidades de superação.

Por envolver uma concepção histórica e social do sujeito e da sociedade, a Psicologia Social de base sócio-histórica é um conhecimento profícuo, por meio de seus recursos teóricos. A Psicologia Sócio-Histórica, partindo de inspiração Vigotskiana, assume que

As determinações sociais, embora constituintes da condição humana, não destroem a singularidade, a liberdade e a criação e que, portanto, o sujeito da

---

<sup>10</sup> Resumo disponível na proposta do GT de PSH enviada e aprovada pela diretoria da ANPEPP para o XV Simpósio Nacional da ANPEPP, em Bento Gonçalves, 2014. Disponível em <http://www.anpepp.org.br/old/XIISimpósio/XII-GTsRecomendados/A%20Psicologia%20socio-historica%20e%20o%20contexto%20brasileiro%20de%20desigualdade%20social.doc>. Acesso em 09 de Julho de 2015.



necessidade estética, da criação e da liberdade não é subjugado, mas configurado socialmente. (SAWAIA; MAHEIRIE, 2014).

Com isso, essa perspectiva supera um modelo de Psicologia que separa o psiquismo de seu contexto sócio-histórico. A Psicologia Sócio-Histórica tem tornado o encontro potente para a Musicoterapia, no que se refere ao trabalho em contextos comunitários (SAWAIA, 2009; SAWAIA; MAHEIRIE, 2014).

Diante das pesquisas realizadas no campo da Psicologia e sua atuação nos serviços socioassistenciais (ANDRADE; ROMAGNOLI, 2010), evidencia-se que a Psicologia carrega em sua história uma fase de questionamento de seu lugar, um certo deparar-se com um campo novo que exige da profissão uma nova proposta que supere um modelo biomédico tradicional. Em se tratando do contexto de atuação do CRAS, faz-se necessário atentar para o fato de que a escuta e o acolhimento não são sinônimos de uma terapêutica, nem tampouco estão restritas à Psicologia (TEIXEIRA, 2010). O MDS bem como o Conselho Federal de Psicologia - CFP recomendam que práticas outras sejam exercidas pelos psicólogos que não a psicoterapia (OLIVEIRA; AMORIM, 2012).

Para além de uma proposta clínica social, a Psicologia precisou apostar em uma atuação que negasse o modelo moderno disciplinar para se inserir em outra área de atuação, com outros princípios, que situassem o sujeito historicamente e em relação e que considerasse o contexto comunitário. A Psicologia precisou construir uma história de superação de um modelo individualista, subjetivista para se engajar como área comprometida com a transformação social, exercendo uma prática para além da escuta do sofrimento psíquico singular (OLIVEIRA; AMORIM, 2012). Alguns trabalhos, no entanto, apresentam pesquisas que demonstram que a Psicologia mantém uma presença ainda expressiva de trabalhos clínicos por parte dos psicólogos no ambiente socioassistencial, especificamente no CRAS (YAMAMOTO; OLIVEIRA, 2010; OLIVEIRA; AMORIM, 2012). Tal realidade moveu e move à criação de novos caminhos técnicos e teóricos para a Psicologia, e, de igual modo, a Musicoterapia necessariamente precisa investir na abertura de outros caminhos possíveis de atuação, solidificando suas pesquisas e sua teoria. Sendo assim, o modelo clínico tradicional da Musicoterapia não pode ser transposto para o campo comunitário sem se transformar, sem repensar a prática e reorganizar objetivos.



## MÉTODOS

Esta pesquisa se desenha em uma metodologia participativa, pautada em um tipo de trabalho comunitário e social, compreendendo que “a metodologia em trabalho comunitário faz uma ruptura com esse lugar privilegiado de alguém que detém um certo saber, prestígio e poder, e opta por uma ação mais dialógica” (PEREIRA, 2008, p. 151), valorizando o saber a partir da vida comunitária e construindo conhecimento a partir do campo prático. A pesquisa torna-se, portanto, relação: um grande e constante diálogo.

A descrição do método certamente não se torna somente um texto informativo de estratégias, técnicas e instrumentos, antes carrega toda uma proposta ontológica, filosófica e desejante. Durante toda experiência da pesquisa, a proposta inicial balizou a ação, mas não pretendeu ser determinante e protocolar. Com uma postura bastante aberta ao acontecimento e a imprevisibilidade, buscamos re-criar o espaço da pesquisa a cada encontro, dando lugar à arte, à criatividade, ao sensível.

Assumimos uma entrada e uma postura ativa, reconhecendo que, ao entrar em campo, este já se transforma, renunciando a premissa de uma entrada neutra tal qual preconizado pelas ciências positivistas, afinal

a produção de conhecimentos não é neutra, o(a) pesquisador(a) é um agente que intervém e transforma os contextos onde atua na medida em que produz discursos e saberes sobre estes contextos e sobre os sujeitos com os quais pesquisa, (GROFF et al., 2010, p.99)

Esta investigação se configura como uma pesquisa qualitativa que dá lugar à subjetividade, e se assinala como uma pesquisa-intervenção em

sua dimensão crítica e implicada no instante da pesquisa, a partir do dispositivo- encontro, em que o pesquisador e o pesquisado, sujeito e “objeto” do conhecimento, se constituem no mesmo tempo (COSTA; COIMBRA, 2008, p. 128).

Marcamos com isso, um tipo de pesquisa que se dá *com* os participantes, e não que pesquisa *os* participantes, em encontros que ambos transformam e são transformados (FREITAS, 2003).

A pesquisa-intervenção extrapola a análise de dados empíricos, concretos e absolutos e “[...] consiste em uma tendência das pesquisas participativas que buscam investigar a vida de coletividades na sua diversidade qualitativa” (ROCHA; AGUIAR, 2003, p. 66). Busca, portanto, dar lugar à qualidade dos modos de subjetivação e à construção de sentidos a partir da multiplicidade de possíveis.

A proposta de pesquisa-intervenção guarda caráter ético, estético e político (ROCHA; AGUIAR, 2003), rompe com enunciados cristalizados e naturalizados, (des)construindo verdades e vislumbrando possibilidades de transformação coletiva. Pode-se afirmar que “a pesquisa-intervenção, por sua ação crítica e implicativa, amplia as condições de um trabalho compartilhado” (ibidem, p. 71).

Reconhecendo também, que o próprio pesquisador tem o desejo de, de alguma forma, contribuir com a construção de saberes envoltos no campo-tema (SPINK, 2003), procuramos ampliar diálogos, sobretudo por entrelaçar diferentes olhares e dar forma ao encontro de diferentes vozes por meio da construção desta escrita.

O campo-tema é compreendido como todo espaço no qual a pesquisa se faça sem estar limitado ao lugar geograficamente posto, “Campo, entendido como campo-tema, não é um universo “distante”, “separado”, “não relacionado”, “um universo empírico” ou um “lugar para fazer observações”” (SPINK, 2003, p. 28), envolve, portanto múltiplos espaços e debates, sem limites fronteiriços. Sendo assim,

O campo para a Psicologia Social [...] começa quando nós nos vinculamos à temática... O resto é a trajetória que segue esta opção inicial; os argumentos que a tornam disciplinarmente válida e os acontecimentos que podem alterar a trajetória e re-posicionar o campo-tema. (SPINK, 2003, p. 30)

Um dos maiores desafios é, no entanto, negar uma descrição higienizada da experiência e apresentar também as faltas, falhas e entraves, em busca de uma “apreensão da realidade visando chegar à esfera crítica do conhecimento, quando as pessoas assumem uma verdadeira produção epistemológica” (PEREIRA, 2008, p. 181) contribuindo também para projetos futuros.

Considerando que este projeto de pesquisa da Roda de Música previa uma intervenção na comunidade, tivemos o cuidado de investir em alguns encontros para conhecer a realidade do equipamento escolhido para realização da investigação. Por isso, foi dedicado tempo conversando com os profissionais, participando de alguns grupos, acompanhando um pouco da rotina de trabalho e criando, junto com a coordenadora do local, estratégias para iniciar a pesquisa.

A equipe técnica do CRAS fez uma triagem dos usuários do serviço que apresentavam disponibilidade de tempo para participar da Roda de Música, ou seja, que tivessem suas vidas laborais em turnos que permitissem a frequência na proposta. Os profissionais do CRAS também se concentraram em convidar pessoas maiores de 18 anos e, sobretudo, fizeram uso dos grupos já existentes no serviço (terceira idade e gestantes) como meio de divulgação e convite para adesão à Roda. Além disso, a equipe da Assistência Social esteve atenta, durante os atendimentos individuais que realizou no período da Roda de Música, distribuindo convites, sugerindo participar da Roda. Segundo a coordenação local, vigente na época da pesquisa, o público trabalhador da região pesquisada é uma parcela da população que acessa bem menos o serviço do CRAS, segundo a coordenadora, os trabalhadores frequentam mais o espaço do Conselho Tutelar<sup>11</sup>.

Todos os participantes foram informados sobre o teor da pesquisa, sendo convidados a participar livremente, caso apresentassem interesse, assinando o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (ver Anexo I). Cabe mencionar que esta pesquisa recebeu aprovação do Comitê de Ética em Pesquisa<sup>12</sup>.

O uso de alguns recursos metodológicos pretendeu dar forma à constante construção de informações criadas em campo, adotando “múltiplas maneiras de conversar com socialidades e materialidades em que buscamos entrecruzá-las, juntando os fragmentos para ampliar as vozes, argumentos e possibilidades presentes” (SPINK, 2003, p. 37).

Esta pesquisa pretendeu não uma busca por compreender a veracidade de um objeto acabado, antes, desejou estar atenta ao caráter

---

<sup>11</sup> O Conselho Tutelar é um órgão que visa assegurar a proteção, ou seja, a garantia de direitos de crianças e adolescentes, por meio de ações protetivas conforme previsto no Estatuto da Criança e do Adolescente.

<sup>12</sup> Certificado de apresentação para Apreciação Ética número 38886614.4.0000.5368.

processual da experiência, tal qual proposto por Vigotski, numa intenção desnaturalizada, em

uma busca pela emergência daquilo que só pode ser compreendido enquanto processo, não como algo que é, mas que está sendo a partir do que foi, inaugurando na psicologia um modo de investigar pautado numa noção dinâmica e histórica do psiquismo e do sujeito (ZANELLA, 2007, p. 29).

Um dos instrumentos utilizados para registro foi o diário de campo, escrito por mim, compreendendo-o como “recurso metodológico revelador da nossa condição de pesquisador e que traduz o universo intenso e denso dos vários caminhos percorridos pela pesquisa” (COSTA; COIMBRA, 2008, p.128). Após cada encontro, dedicava uma parcela de tempo para escrever os aspectos que mais haviam chamada a atenção em cada encontro. Não segui um roteiro procurando observar ou detalhar aspectos específicos do encontro. Permiti-me uma escrita desprendida de formalidade, bastante implicada e, na ausência de tempo para escrever o diário, por conta do horário de fechamento do CRAS, utilizei o recurso da gravação, narrando o diário de campo do dia, transcrevendo-o em seguida. Após a escrita de todos os diários, elegemos os temas que eram recorrentes e eles inspiraram o momento de organização das categorias, apresentadas na sequência desta seção.

O diário de campo também possibilita a criação de uma escrita “fora do texto” (ibidem, p.129) permitindo ao pesquisador um desprendimento da formalidade da escrita para outra observação da experiência, desatando a pesquisa de perguntas que intencionem respostas prontas, antes abrindo caminho para as incertezas.

A roda de conversa, de igual modo foi um recurso escolhido. *Roda de conversa*, inicialmente me convoca a ideia de um encontro próximo, familiar. Quando o projeto desta pesquisa foi construído, o termo “roda de música” foi escolhido e ficou evidente que o nome denotaria uma informalidade, um encontro em que as pessoas poderiam se sentir livres para puxar a cadeira, sentar e “batucar”. A roda de conversa nos remete a mesma ideia e vem ao encontro com a pretensão desta pesquisa de escutar as diferentes vozes, uma vez que, “o discurso narrativo, no caso da roda de conversa, é uma construção coletiva” (MOURA; LIMA, 2014, p. 100). Ainda que o diálogo em uma roda de conversa aconteça mais livremente, criamos um eixo norteador para que os aspectos de interesse da pesquisa pudessem ser explorados (ver

Anexo III). A roda de conversa tornou-se momento de partilha e de escuta, de reflexão e de fala, criando assim uma “ressonância coletiva” (ibidem, p. 104).

Foi realizada também uma entrevista aberta com eixo norteador com uma das participantes que não pôde estar no dia da roda de conversa.

Fizemos uso de gravações em áudio de momentos pontuais do processo de composição musical da Roda de Música. Tal registro oportunizou a escuta, por parte dos participantes, do encontro de suas vozes em canção. Possibilitou também uma reprodução posterior das execuções musicais criadas, ainda que esteja claro que a experiência é da ordem do acontecimento, e, portanto, não repetível em sua integridade (AMORIM, 2002). Foi observado que o registro em vídeo, dos momentos de execução musical da Roda, intimidava os participantes e alterava expressivamente a dinâmica do encontro, deixando a produção musical menos fluída, por isso, optou-se por registro de imagem por meio da fotografia, em momentos pontuais, pois esse recurso pareceu interferir menos na qualidade da produção sonora.

A fotografia foi utilizada compreendendo-a como também discursiva, pretendendo que o leitor seja convidado a olhar para os encontros, podendo revisitar os ângulos quando queira e assim (re)criar novos olhares para a pesquisa (MULLER, 2013). Cabe mencionar que a fotografia é um *olhar sobre*, por parte de quem a fotografou, e que tal particularidade não se insere como objetivo de análise desta pesquisa. Para além de uma ilustração, a exposição das fotos pretende ser um convite para lê-las, a partir do que elas podem provocar, mas de modo algum este trabalho se presta a análise das imagens em toda potência que a reside.

Dessa forma, a composição da escrita ganha forma, cor, imagem e de certa forma, som. A exposição das letras das canções do repertório da Roda de Música (conforme Anexo IV), bem como a transcrição da partitura da composição do grupo pretende aproximar o leitor do clima sonoro que permeou os encontros, possibilitando assim, uma escuta para além das palavras aqui grafadas.

Portanto, entende-se a pesquisa como uma constante experiência de

[...] produção histórica e social. Sendo histórica, há o envolvimento de diferentes saberes, olhares, opiniões, crenças. Há uma produção de conhecimento que se processa no movimento da

vida, no encontro da vida que se produz em seu imediato, pela surpresa, pelos afetos, na reinvenção de nós mesmos, como nos diria Paulo Freire (1998). (COSTA; COIMBRA, 2008, p.127).

As falas da roda de conversa e entrevista foram registradas em áudio e posteriormente transcritas para análise. Os textos dos diários de campos, contendo as impressões da pesquisadora e algumas transcrições de falas dos participantes que foram as mais fiéis possíveis, são também material de análise.

### **Onde Roda de fez**

Ao entrar em contato com a Secretaria da Assistência Social do município em que a pesquisa ocorreu, os primeiros encontros foram marcados com muita receptividade por parte da pessoa responsável, especificamente pelo Departamento de Proteção Social Básica. Em momento posterior, busquei contato com a coordenação de um dos CRAS, nos reunimos algumas vezes para estudar a viabilidade da proposta, e definimos o modo como iríamos iniciar.

O CRAS que acolheu o projeto da Roda de Música está localizado na região metropolitana de Curitiba. Essa região compreende 29 municípios e ultrapassa a marca de 3,2 milhões de pessoas, acolhendo boa parte da população urbana do Paraná. O município em que se situa o CRAS desta pesquisa foi criado na década de 1990 e tem população aproximada de 117 mil habitantes.

Em sua história encontramos a construção da Ferrovia em 1885, época que marca a vinda de moradores para o entorno da estação de trem. Concomitantemente, com a inauguração de uma indústria cerâmica outras pessoas foram estimuladas a residirem na região, anteriormente já habitada por população indígena. Atualmente, o município conta com atividades industriais que envolvem a metalúrgica, mecânica, produtos e matérias plásticas, a prestação de serviços, dentre outros.

Em território plano de suaves inclinações e montes, seu clima é temperado e úmido com chuvas em todos os meses do ano, interferindo de modo relevante na adesão dos participantes à atividade, uma vez que as constantes chuvas dificultavam o acesso dos participantes ao CRAS.



Segundo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE e Censo Demográfico 2000<sup>13</sup>, o município apresenta 40,83% de incidência de pobreza. A Rede de Proteção Básica do município conta com quatro CRAS. A pesquisa ocorreu em um CRAS que abrange dois bairros e duas vilas do município, com uma população aproximada de 32 mil pessoas, sendo inaugurado na atual sede em 2011.

O total de famílias em sua área de abrangência é de aproximadamente 4.800, sendo que o número de famílias cadastradas no Cadastro Único<sup>14</sup> do serviço é ainda bastante inferior.

A equipe técnica do CRAS conta com três assistentes sociais (uma delas conjuga a função de coordenadora técnica do serviço), uma psicóloga, um estagiário de psicologia, três profissionais de nível médio que exercem funções administrativas com dois estagiários e um profissional de serviços gerais.

As principais parcerias realizadas pelo serviço são com as Unidades Básicas de Saúde, as Escolas da região e o Conselho Tutelar.

As atividades oferecidas pelas ações do Centro de Convivência e Fortalecimento de Vínculos ocorrem no CRAS e são distribuídas da seguinte maneira:

- Crianças (entre 3 e 6 anos): Brinquedoteca;
- Pré-jovem (entre 7 e 12 anos): Oficina de capoeira;
- Pró-jovem (entre 13 e 17 anos): Oficina de Teatro e palestras sobre inserção no mercado de trabalho;
- Terceira Idade (Maiores de 60 anos): Um encontro mensal coordenado pelo Serviço Social.

Aliados às ações do PAIF, ocorrem: grupo para gestantes uma vez por mês; atendimentos individuais; visitas domiciliares; e um grupo sobre Direitos Sociais, aberto à população em vulnerabilidades social, estava sendo iniciado na época do trabalho de campo desta pesquisa.

---

<sup>13</sup> Dados podem ser encontrados por meio do endereço: <http://www.cidades.ibge.gov.br/> Acesso em 19 de agosto de 2015.

<sup>14</sup> Segundo o MDS, o Cadastro Único pretende identificar e registrar as famílias com baixa renda (que recebem mensalmente até meio salário mínimo por pessoa ou até três salários mínimos mensal no total) e a partir daí consolidar a organização da seleção de beneficiários de Programas Sociais do Governo Federal. Mais informações em <http://www.mds.gov.br/bolsafamilia/cadastrounico>. Acesso em 22 de abril de 2015.

Outro serviço ofertado pela Proteção Básica do CRAS consiste em visitas domiciliares, por parte do Serviço Social, a pessoas com necessidades especiais e/ ou idosos.

Segundo a coordenação do local, a área abrangida pelo serviço é extensa, porém, não configura o local de maior vulnerabilidade social do município, ainda que tenha grande incidência de população em situação de rua.

### **A Roda de Música que se fez**

Movida pelo questionamento em torno da potência do fazer musical coletivo, busquei caminhos técnicos propostos pela Musicoterapia, especificamente nomeados como *experiências* por Bruscia (2000), e em seus desdobramentos: a re-criação e a composição, detalhadas em capítulo de análise posterior.

A proposta inicial da Roda de Música foi a abertura de um espaço possível para convívio, tendo a música como mediadora dos encontros. Recusar o uso do termo *oficina* foi uma estratégia para desprender a proposta de um intento pedagógico *a priori*. Na comunidade em que atuei, as oficinas eram compreendidas em senso comum como um espaço de aprendizado de algum ofício ou técnica. A proposta da Roda de Música, no entanto, esteve aberta para apropriação dos participantes. Ter encontros mediados pelo fazer musical pretendeu justamente a criação constante de diferentes espaços, ampliando as possibilidades de experiências, deixando o processo mais criativo, flexível e dinâmico.

A Roda de Música foi um convite aberto aos moradores da comunidade, maiores de 18 anos, por ser um recorte de público de meu interesse e por avaliar que no serviço pesquisado são ofertadas poucas atividades nas quais essa parcela da população possa se inserir. Outras delimitações não foram adotadas por pretender não restringir a proposta a uma categoria exclusiva. A especificidade de um público maior de 18 anos se deu por compreender que outras faixas etárias demandariam um tipo de trabalho mais focado, trabalhando com um tipo de fazer musical e um repertório mais próximo de sua demanda, como no caso do público infantil ou muito jovem, por exemplo.

No primeiro dia da Roda, as jovens gestantes da comunidade participaram, mas não apresentaram adesão. Provavelmente, pela qualidade daquele encontro. O repertório delas em muito de distinguiu do público essencialmente idoso presente naquele encontro. Um trabalho com as gestantes mereceria uma proposta mais personalizada,

buscando uma identificação detalhada do tipo de demanda por elas apresentada.

A Roda de Música pretendeu acolher quem tivesse interesse, e mesmo que não se configurasse como sendo para crianças, esporadicamente tivemos a presença de netos e netas dos participantes.

Fazer da Roda de Música uma proposta aberta ao tipo de apropriação desejada pelo coletivo intentou avaliar se a música poderia ser mediadora de encontros que aumentassem a potência de existir das pessoas (SPINOZA, 1663/2013<sup>15</sup>), convidando-as a assumirem seus lugares de partícipes na criação do tipo de processo que ali ocorreria.

Junto à coordenação do CRAS, estipulamos que os encontros ocorreriam toda sexta-feira a tarde, e teriam duração de uma hora a uma hora e meia. Fizemos convites impressos que foram entregues pela equipe técnica aos moradores que acessavam o equipamento. Também fixamos cartazes nas dependências do local. Os profissionais realizaram alguns contatos telefônicos para convidar moradores que acreditavam ter interesse na proposta (pela disponibilidade de tempo e/ ou envolvimento com atividades musicais) e eu estive em um grupo da terceira idade, coordenado pela assistente social do CRAS, para convidá-los a fazer parte da Roda.

A Roda de Música teve uma adesão flutuante por parte de alguns e houve a constituição de um “núcleo duro” que se manteve na proposta. Tivemos um total de 15 encontros. A participação oscilou entre 01 a 12 participante(s) por encontro, resultando em uma média de 06 participantes por encontro. 17 pessoas diferentes passaram pela Roda de Música, 04 homens e 13 mulheres. A idade dos participantes que aderiram aos encontros e que participaram da Roda de Conversa e/ou entrevista variou entre 58 e 77 anos. Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística de 2010, a população entre 55 e 79 anos, residente no município, representa um percentual de 11,70% do total de habitantes.

Durante os encontros, fizemos uso dos instrumentos musicais apresentados na imagem abaixo, da esquerda para a direita: Mini xequerê, pandeiro, pandeiro meia lua, 04 maracas eggs, um chocalho de sementes, um mini tambor, 04 caxixis, e ainda dois pandeiros de pele utilizados pelo grupo de capoeira e dois atabaques que estavam

---

<sup>15</sup> A despeito da grafia *Espinosa* ser a mais utilizada em publicações brasileiras, adota-se *Spinoza* por ser a grafia utilizada na edição da obra referenciada, publicada em 2013 pela Editora Autêntica.

disponíveis, mas não foram utilizados por falta de interesse dos participantes.

Figura 1 – Percussão



O primeiro encontro da Roda de Música se tornou um espaço para escuta da expectativa dos participantes; exploração do repertório de preferência do grupo; improvisação livre com instrumentos de percussão e re-criação de canções escolhidas pelos participantes. Nos encontros seguintes, Elias levou alguns de seus materiais didáticos que utilizava para estudar música em casa de modo autônomo. Frequentemente chegavam pessoas novas interessadas na Roda. Após o quarto encontro, iniciamos a construção de um repertório para o grupo, Vera assume o violão, tocando e cantando em dueto com Maria, e, a partir daquele momento, percebo que as produções instrumentais do grupo estão mais coesas e integradas, os participantes mantêm o ritmo, dosando a intensidade das percutidas. A partir do quinto encontro passamos a fazer uso das pastas que contêm o repertório da Roda de Música e, no encontro seguinte, iniciamos os pedidos por inserção de temas natalinos na pasta. No sétimo encontro é discutida a proposta de experiências externas ao espaço físico do CRAS, partindo de ideias sugeridas pelos participantes. Do oitavo ao décimo encontro nos concentramos em nosso processo de composição. A partir daí, realizamos os preparativos para o projeto do Natal de Rua. Finalizamos nosso projeto com a roda de conversa no último encontro. Fiz uso do diário de campo em todos os

encontros, utilizei registro em áudio em quatro deles e registro de imagem por meio da fotografia em três encontros.

### **Quem na Roda fez música**

Das pessoas que passaram pela Roda, algumas apresentaram maior adesão e interesse pela proposta. Apresentamos aqui um pouco sobre alguns desses participantes<sup>16</sup>. Suas histórias são singulares, alguns deles tinham músicos na família, outros não. Alguns cantam em suas igrejas, outros têm um passado e um presente distanciado do fazer musical.

Elias, 58 anos, aposentado, mantém trabalhos informais, reside sozinho, músico autônomo com algumas composições gravadas. Diz ter iniciado o gosto pela música por influência do avô e do pai, em contexto religioso evangélico.

Aurora, 77 anos, aposentada, reside sozinha, ocupa-se dos cuidados com a horta em casa e frequenta a academia ao ar livre do bairro. Refere participar de atividades religiosas católicas. Relata nunca ter tido tempo para experiências musicais por sempre se ocupar na criação dos filhos.

Lia, 61 anos, recém-aposentada por tempo de serviço, refere cantar na igreja evangélica que frequenta e continua trabalhando aos finais de semana com a filha como cozinheira. Irmã de Maria.

Maria, aposentada, 68 anos, reside sozinha, toca violão, participou de uma entrevista individual por não ter participado da roda de conversa. Foi assídua na Roda de Música, faz parte do coral da Terceira Idade do Centro de Convivência do Idoso do município. Irmã de Lia. Quando jovem tinha uma dupla sertaneja com o irmão, cantavam em bailes e na rádio.

Eulália, 66 anos, cuida do esposo com problemas de saúde, relata frequentar somente o CRAS, tem uma vida religiosa evangélica ativa e esporadicamente trabalha como diarista.

Madalena, 68 anos, aposentada por tempo de serviço, nos contou que quando tinha 16 anos trabalhava no circo com trapézio e sua apreciação musical iniciou ali, em meio ao som dos espetáculos. Segundo ela,

---

<sup>16</sup> Os nomes utilizados ao longo da escrita são fictícios, preservando assim as informações dos participantes.

- *Quando eu trabalhava no circo tinha muita música e aquilo me pegou... Sempre gostei.*

Outras duas pessoas, Vera e Germano, apresentaram participação marcante na Roda de Música e tinham certo domínio técnico musical, mas tiveram adesão flutuante. Não participaram da roda de conversa nem da entrevista, por isso, não foi possível obter maiores informações. Vera, toca violão, frequenta o Centro de Atenção Psicossocial – CAPS do bairro. Germano violonista, esposo de Madalena participou apenas duas vezes devido ao seu horário de trabalho. Os demais visitaram a Roda de Música, porém não apresentaram continuidade em suas participações.

### **Escutando a Roda**

O tipo de pesquisa qualitativa que aqui é exposta considera os seus participantes como co-criadores do texto e, portanto, é sobre os discursos que em campo se desencadearam que a análise se debruça. A dissertação torna-se não apenas um texto criado para falar sobre, antes, porém, há aqui a presença de sujeitos que também falam (AMORIM, 2002).

A partir das falas registradas nos diários de campo, da transcrição da roda de conversa e entrevista, destacaram-se alguns temas, que posteriormente, agrupamos em categorias.

Os participantes falaram da alegria, o ânimo, a energia e o alívio de tensão mediado (s) pelo fazer musical. Eles falaram também da Roda de Música na casa e do desejo por continuidade. Falaram do desejo de ampliação do grupo, do convívio, da partilha, de relacionamentos e do coletivo. A especificidade do fazer musical na Roda, a composição e criação musical também foram destacados. Por fim, eles nos falaram da solidão e da vida em geral.

Os eixos temáticos expostos acima foram categorizados e analisados em sua possibilidade de múltiplos sentidos; como uma atividade que pôde mediar o aumento da potência de ação dos participantes; como um fazer musical coletivo; na relação com as tensões geradas no sensível a partir dos encontros; e no processo criativo do fazer musical. As categorias criadas para o desenvolvimento e análise dos temas foram: a experiência, a criação e o fazer coletivo.

Em nosso processo de análise, buscamos inspiração em um tipo de Análise do Discurso, por compreender que esta nos aproxima mais

dos elementos extraverbais presentes nas informações construídas em campo.

A chamada “Análise do Discurso” inicia sua proposta no final da década de 1960, movida por certa inquietação em torno de um tipo de análise de conteúdo que se concentrava exclusivamente no texto, tornando-se prioritariamente conteudista (ROCHA; DEUSDARÁ, 2005). Prática esta, adotada por algumas tendências da Análise de Conteúdo, guardava o objetivo de “alcançar uma pretensa significação profunda, um sentido estável, conferido pelo locutor no próprio ato de produção do texto”. (ibidem, p. 307).

Ainda que tenhamos utilizado dos conteúdos das falas para estruturar os eixos temáticos desta dissertação, buscamos atentar para o modo como se construíram as falas, a quem se endereçavam, em qual contexto se criaram e quais vozes as permearam.

Reconhecemos que a Análise do Discurso pode adotar diferentes perspectivas. Pode guardar pressupostos do método estruturalista, ter uma concepção psicanalítica de sujeito, ser inspirada na ideologia marxista (SOUSA, 2008). Por isso marcamos que nossa análise buscou inspiração em um tipo de Análise do Discurso que parte das propostas de Bakhtin e seu Círculo<sup>17</sup>, buscando “encontrar caminhos teóricos, metodológicos e analíticos para desvendar a articulação constitutiva do que há de interno/externo na linguagem” (BRAIT, 2006. p. 56 e 58), atentando para as particularidades de um contexto ampliado que o constitui.

Para nossa análise buscamos localizar as informações sócio historicamente e, sendo assim, atentou-se às múltiplas vozes sociais presentes no discurso dos interlocutores. Ou seja, os atravessamentos das vozes históricas, das vozes familiares, das vozes da comunidade, estes *outros* que vão caracterizando e construindo a cultura e o contexto.

Na análise da Roda de Música, pretendemos, ainda que palidamente, devido os limites de tempo da construção de uma dissertação, apresentar pequenas observações em torno do andamento das canções, da intensidade das vozes, dos temas percorridos no repertório coletivo e na composição do grupo. Com isto, intentamos aproximar o musical do verbal, reconhecendo que “Não existe sistema

---

<sup>17</sup> Composto por uma equipe multidisciplinar de intelectuais, com formações de várias áreas como biologia, filosofia, música, literatura, entre outros (FARACO, 2009).

musical em que a música esteja separada dos aspectos não-musicais” (LARA FILHO; SILVA; FREIRE, 2011, p. 161).

Segundo GROFF et al. (2010) durante o processo de análise o pesquisador se coloca como fazendo parte do campo, porém guardando em si a capacidade de adotar um olhar outro, distanciado, exotópico, que possibilite a problematização. Sendo assim

pesquisador e sujeito da pesquisa se constituem mutuamente, em relações dialógicas, alteritárias e necessariamente abertas ao outro. Por meio do processo que envolve tais relações, o(a) pesquisador(a) desconstrói significados fossilizados do saber psicológico para (re)construí-los a partir do discurso contextualizado tanto sobre o outro com o qual trabalha, quanto das relações que estabelece com esse outro e suas tensões [...] A análise, nesse sentido, aponta para as relações dialógicas e o processo de constituição dos sujeitos em relação à inteligibilidade daquele que analisamos e, principalmente, em relação a nós mesmos. (GROFF et al., 2010)

Compreende-se, a partir de uma proposta inspirada em Bakhtin, a *exotopia* como sendo o olhar externo do pesquisador, que vê o sujeito de um lugar diferente de como ele próprio se vê. O olhar do pesquisador é sua autoria, sua marca, e assinala sua posição, seus valores e seu contexto (AMORIM, 2003).

De igual modo, o pesquisado torna-se ele mesmo instrumento da pesquisa, pois sua leitura e análise se constroem a partir de sua situação histórica e decorrente das relações intersubjetivas criadas em campo (FREITAS, 2003). Uma vez que “todo e qualquer discurso se constitui como diálogo entre vários enunciados, estes constituídos socialmente” (SOUSA, 2008, p. 41), cremos ser pertinente apresentar, ainda que timidamente, qual a compreensão adotada neste trabalho ao tratarmos do *discurso*, do *enunciado* e das *relações dialógicas*, por meio da seguinte consideração:

Para haver relações dialógicas, é preciso que qualquer material linguístico (ou qualquer outra materialidade semiótica) tenha entrado na esfera do discurso, tenha sido transformado num



enunciado, *tenha fixado a posição de um sujeito social*. (FARACO, 2009, p. 66) Grifo do autor.

As *relações dialógicas* são sempre *relações de sentido* e o *enunciado*, composto de um cenário extraverbal que o acompanha, por sua vez, “é entendido não mais como uma unidade da língua, mas como unidade da interação social. Não como um complexo de relações de palavras, mas como um complexo de relações entre pessoas socialmente organizadas” (FARACO, 2009, p. 66). Sendo assim, na leitura de GROFF (2010, p. 56) encontramos que a análise do discurso

[...] não é apenas a análise da fala dos entrevistados, mas todo o contexto e relações que envolvem os sujeitos que endereçam a fala, como para quem eles a endereçam. Este tipo de análise busca a compreensão dos fios que tecem o sujeito e os sentidos que ele produz na relação com o mundo.

Brait (2006), fundamentando-se em Bakhtin e seu Círculo, sugere que componentes extraverbais sejam considerados. O discurso passa a ser compreendido como objeto multifacetado e complexo, sem certamente, anular o lugar do texto verbal.

Para o processo de análise, também marcamos que as vozes que dialogam, a fizeram dentro de um equipamento vinculado à assistência social, o que demarca de certo modo, uma fala que se constitui em um determinado acontecimento, regido pelo tempo e espaço; a partir de Bakhtin, podemos compreender que “todo discurso produz-se como ato num contexto singular e irrepetível [...] no âmbito do concreto e do histórico” (AMORIM, 2003).

A roda de conversa aconteceu dentro do CRAS, já a entrevista com a participante que não pôde estar na roda de conversa, foi realizada na praça da comunidade, ao ar livre, levando-nos a refletir acerca da (de)limitação concreta do lugar na construção das falas dos sujeitos, autorizando-os ou não a uma fala aberta e fluída. Consideramos com isso, que o contexto extraverbal precisa se fazer presente na análise, por fazer parte das falas que aqui se desenvolvem. Sendo assim, a análise se debruça no acontecimento desse(s) encontro(s) chamado(s) Roda de Música, nos diálogos e na relação entre a pesquisadora e seu(s) outro(s). (AMORIM, 2002).



## PRIMEIRO MOVIMENTO: MÚSICA E(M) EXPERIÊNCIA

*“Quero a delícia de poder sentir as coisas mais simples”  
Manuel Bandeira.*

Música que pulsa, que dá ritmo, que compassa o passo. Música que bagunça, que organiza, que é impulso ou que provoca tensão. Música que é definida e que nos define, música que eu faço e que me faz. Objeto de muitas pesquisas, objetivação escolhida por tantos, processo experimentado, vivido, tocado ou apenas um som que me passa. Música como objeto, como ferramenta, como linguagem, como passatempo, como perda de tempo, enfim, são tantos os lugares e os dizeres sobre ela.

Há tantas teorias que sobre a música se debruçam, cada uma delas delega à música um lugar. As que aqui se apresentam são aquelas que estabelecem uma relação dialógica com o contexto, com a cultura, com o social e com os coletivos que a produzem, com os sujeitos que nela se recriam. Para além de uma definição de lugares teoricamente postos para a música, aqui apresentamos o que pode a música quando experienciada e criada coletivamente, por sujeitos que não são músicos profissionais ou mesmo não possuem conhecimento prévio técnico-teórico.

Oportunizar a vivência musical junto a uma comunidade intentou colocar em diálogo o que construímos academicamente com o que os sujeitos fariam, criariam e definiriam como música. Como afinal cada um seria afetado em uma experiência musical coletiva e quais pistas trariam para novas composições em relação à potência da música quando construída coletivamente?

Reconhecendo ser sua definição problemática (BLACKING, 2007), a música aqui é compreendida como sendo um “produto humano inserido num contexto social, com múltiplas possibilidades de interpretação e compreensão por parte de quem a analisa” (MAHEIRIE, 2001, p.09).

Sendo assim, a compreendemos como multifacetada, atentando para a música como capacidade e produto humano, como processo e ação social situada cultural e historicamente (BLACKING, 2007; MAHEIRIE, 2001), possível a todos pelo princípio de igualdade (RANCIÈRE, 2002), passível de construção de sentidos múltiplos (BLACKING, 2007; WAZLAWICK; CAMARGO; MAHEIRIE, 2007), partilhada socialmente (CUNHA, 2007), sendo uma atividade afetiva do

corpo (BLACKING, 2007) e uma linguagem reflexivo-afetiva (MAHEIRIE, 2001).

A *experiência* toma seu lugar ao lado por ser um termo criteriosamente selecionado para fundar estas considerações. A experiência é neste trabalho compreendida como a possibilidade de (re)criarmos-nos a partir da reflexão em torno do que nos afeta, e, assim, inaugurarmos modos outros de potencializar a vida (SPINOZA, 1663/2013; GROFF, 2015). A experiência é campo vivido e não formatado, assumindo lugar de relação e não de normatividade. A experiência é a possibilidade de suspender a necessidade de explicações; ela expressa o que se encontra no entre corpos. Ela é a relação, e não o que uma relação deveria ou poderia ser. A *experiência* é toda a possibilidade de criação de sentidos (GROFF, 2015). A experiência mira a infinita possibilidade de olhares, volta à escuta para a presença de tantas vozes que permeiam a relação. Não é produto e nem pretende ser, pois recusa um lugar acabado e pré-desenhado. É o afeto dos corpos, o reconhecimento do que pode um corpo, quando em seus encontros.

Ainda que alguns autores apresentem propostas distintas para a compreensão de *experiência* e *vivência*, vale comentar que nas obras de Vigotski, um dos autores base deste trabalho, os dois termos podem aparecer como sinônimos em traduções brasileiras. Segundo Toassa (2009, p. 97), em Vigotski

a ideia que, na edição brasileira, aparece como “vivência” e similares ora é traduzida como *emotion/emotions*, ora como *experience/experiences*, ora como *lived* (vivida) ou suprimida. Na tradução brasileira, os vocábulos *vivência* e *experiência* aparecem com sentido idêntico.

Compreendemos, no entanto, que a opção por um dos termos não pretende se concentrar na distinção entre eles nem tampouco em valorar a experiência em detrimento da vivência. Apontamos para o fato de que a vivência pode se constituir experiência quando mediada por sentido, quando se torna o foco do pensar, constituindo o sujeito como “sujeito da experiência, potência que sente, reage e cria” (SAWAIA, 2006, p. 85). De acordo com Vigotski (1930/2014), quanto maior a experiência do sujeito, mais ampla será sua construção imagética e, por conseguinte suas atividades criadoras.

Bruscia (2000) propõe o termo *experiências musicais* ao invés de *música* na prática da Musicoterapia por defender que a música não está colocada externamente e de modo independente de quem a produz, como um objeto do qual o sujeito faz uso, como se em si carregasse potencial. O autor sugere a utilização do termo *experiências musicais* por colocar a música em interação com o(s) sujeito(s) que a produz(em), dando também um lugar de valor ao processo do fazer musical além de somente ao produto artístico resultante.

Segundo Demkura et al. (2007a), a experiência musical marca o investimento de sujeitos em um processo que leva à ação, o acontecimento musical passa a ser experiência musical quando investido de ato reflexivo. Para os autores, a reflexão envolve a tomada de autonomia sobre o *querer* fazer e a decisão *do que* fazer.

Utilizamos, então, a música como uma categoria da ordem da experiência por compreender, a partir das falas dos sujeitos e das relações que estabelecemos, que o fazer musical para eles pôde expandir suas possibilidades de ação, assinalando “o modo pelo qual o mundo afeta-nos” (TOASSA, 2009, p. 61).

Também convidamos as categorias *sensível* e *estética*, a partir de Rancière (2009a) para aos poucos se aproximarem<sup>18</sup> uma vez que compreendemos a experiência musical também como uma experiência sensível, por envolver formas de visibilidade, audibilidade, pensabilidade e, portanto, necessariamente estética (RANCIÈRE, 2007).

A música é versátil por viabilizar que os sujeitos a produzam, dela se apropriem e criem suas experiências por meios vários, seja criando letras, inspirando melodias, sugerindo ritmos, tocando um instrumento, cantando uma canção conhecida, escutando alguma peça, dentre tantos outros caminhos possíveis.

Por ser uma atividade diretamente criativa em diferentes aspectos, a música pôde remeter a memórias, estimular a ação, convidar para uma constante re-criação de andamento, letras, repertório, ritmo, altura, pôde deslocar os lugares dados para que todos tivessem a oportunidade de se experimentar criadores quando compuseram.

---

<sup>18</sup> Os conceitos serão melhor desenvolvidos em “Música como experiência sensível”.

- *Foi uma experiência que eu nunca tive, nunca tive experiência de música essas coisas. Dentro da igreja mesmo o pessoal me chama e nunca vou e aqui eu vim...* (Aurora).
- *Este pandeiro eu nunca tinha tocado...*(Eloir).

Figura 2 – Pandeirar



No colo de Eulália se acomoda um novo gesto, inaugurado por ela durante a experiência da Roda e desejado a cada encontro. O pandeiro que antes estava encostado em um canto da sala, sendo usado pelos participantes da oficina de capoeira, agora é destinado a ocupar outro lugar. Um pandeiro surrado por seu uso e mãos marcadas pela história dão luz a um novo encontro sonoro.

Interessante notar que a ausência de diretrizes técnicas sobre o manuseio correto para execução dos instrumentos pôde inicialmente abrir para as possibilidades criativas sonoras do coletivo. Ao centro da roda havia alguns instrumentos de percussão que não eram conhecidos dos participantes, e, comumente alguém perguntava para o grupo: “*como toca?*”, ao passo que o grupo se empenhava em descobrir, inventar, experimentar. Nesse contexto, tiveram que experimentar os

instrumentos que ali estavam e, por meio da memória que emergia do encontro, eles inventavam novas sonoridades e reinauguraram fazeres musicais “caseiros” que haviam sido deixados de lado. Maria e Elias, por exemplo, tinham instrumentos musicais em casa que foram sendo redescobertos ao longo do processo.

Considerar a música como experiência é possibilitar a visibilidade de um lugar de valor à imaginação e seu papel nas relações e significações de mundo que os sujeitos criam. Afinal, quando a experiência do homem é ampliada, ele concomitantemente aumenta suas possibilidades de existir, ser, pensar e agir.

### **Música como experiência polissêmica**

Há no fazer musical um disparador capaz de unir pessoas, (re)criar laços, invadir rotinas e instigar a construção de sentidos outros, “a música, enquanto atividade que localiza os indivíduos em um cenário cultural e político, também pode apontar discussões sobre a mudança das estruturas sociais” (MAHEIRIE, et al., 2008 p. 190).

Uma vez que a concepção de sujeito que adotamos considera-o como processual, inacabado, produto e produtor de suas experiências, constituído histórico e culturalmente (MAHEIRIE, 2002), abordamos o lugar da música na intersubjetividade, no entremeio da relação social, como mediadora na potência de existir, reconhecendo que a “Música tem uma importância tremenda como força social” (LIPSITZ, 2012, p. 09).

Impulsionando a criação de novos sentidos e novas configurações da realidade, a música envolve toda a gama de significados cultural e historicamente construídos para além de somente aspectos da estrutura musical em si (WAZLAWICK; CAMARGO, 2006).

A experiência da Roda colocou a objetivação artística musical em um lugar possível de construção de sentidos múltiplos, reveladora de um contexto, uma cultura, e um determinado tempo. Sendo a música uma construção social e particular concomitantemente,

devemos também levar em conta as diferentes maneiras pelas quais os indivíduos e os grupos sociais produzem sentido daquilo que eles ou qualquer outro considera como “música” (BLACKING, 2007, p. 203).

Por ser a música uma linguagem, “por meio do significado que ela carrega e da relação com o contexto social no qual está inserida, ela possibilita aos sujeitos a construção de múltiplos sentidos singulares e coletivos” (MAHEIRIE, 2003, p. 148).

Sendo assim, trabalhamos com o *significado* como sendo uma das zonas do *sentido* (VIGOTSKI, 1934/1992), sendo que o *significado* pode ser pensado como um sentido compartilhado, generalizado, dicionarizado, estabilizado, mas ainda assim possível de ser transformado. O *sentido*, aparece como sendo o processo de criação de significações individuais, a partir de experiências singulares, porém produzidas e transformadas em diferentes contextos sociais, atravessado pela afetividade (VIGOTSKI, 1934/1992; MAHEIRIE, 2003; WAZLAWICK, et al., 2007).

Em se tratando de uma experiência que se utiliza de uma linguagem musical e verbal, vale comentar que há muitos elementos que a constitui. Não são aleatórias as combinações e arranjos que se elegem, o modo como um ritmo é escolhido ao invés de outro, um andamento é preferido e não outro. A forma do acabamento estético da experiência também é gerador de sentidos, uma vez que é também construído a partir do modo como o que é escutado, visto e sentido é instituído, ou seja, de uma configuração do sensível que ali se faz presente. Segundo Rancière (2009b, p. 10) “existe sentido no que parece não ter, algo de enigmático no que parece evidente, uma carga de pensamento no que parece ser um detalhe anódino”. Assim, a linguagem musical não estaria também fundada em um tipo de dizível, movido pelo modo como se escuta, se pensa e (re)age?

A experiência musical, portanto, é uma potência aberta a respostas múltiplas. Dada à complexidade de sua qualidade, uma vez que envolve forma, tessitura, timbre, andamento, altura, ritmo, harmonia, melodia, palavra e voz (quando canção), modulações, entre tantos outros elementos, os sujeitos que a criam são motivados a emocionarem-se e reagirem de modo particular, conforme suas condições históricas, remetendo a experiências anteriores e projetando-se para algo novo (MAHEIRIE, 2003; WAZLAWICK, et al., 2007).

### **Música como experiência sensível**

Em minhas primeiras aproximações com as leituras em torno do *sensível* a partir do filósofo Jacques Rancière (2009a) fui sendo compelida a pensar em uma proposta de campo outra, que estivesse um



pouco distanciada das previsibilidades, numa tentativa de evitar uma proposta teleológica.

Ciente do fato de ser este um desejo ousado e desafiante, sinto que, como pesquisadora e como musicoterapeuta, iniciei uma aventura em torno da criação de novas maneiras de compor uma vivência musical. Uma vez que o *sensível* compreende todo o campo dos sentidos, o que sentimos, o que experimentamos, o que nos toca, as formas de visibilidade e audibilidade, as destinações de lugares postos culturalmente, as pensabilidades, fui então, aos poucos, tentando aproximar minha prática de uma tímida proposta inspirada na reconfiguração do *sensível*. É importante atentar para o fato de que, nas obras de Rancière, “a dedução de que qualquer reconfiguração estética significaria uma redefinição política seria equivocada” (PALLAMIN, 2010, p. 06).

Para Rancière, a partilha do sensível é o partilhar de algo comum e concomitantemente, a restrição desse comum à algumas partes,

O sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele se definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se fundem numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2009a, p. 15).

O campo de pesquisa por mim escolhido foi se desenhando como uma realidade extremamente rica para minhas inquietações. Recebi pessoas que narravam o quanto seus lugares pareciam destinados e, de certa forma, cristalizados em uma fôrma “subalternizante” e “emudecedora”. Muitos comentavam que nunca haviam dedicado uma parcela do tempo para atividades artísticas, criadoras, por se dedicarem integralmente ao cuidado com a família e/ou às atividades laborais. Analisamos que para alguns participantes, fazer música ou qualquer outra atividade artística nunca havia sido uma opção, expressões como as transcritas abaixo eram frequentes:

- “achei que não tinha jeito pra tocar e cantar”  
(Aurora),

- *“vim aqui só pra ouvir”* (Mônica),
- *“eu não consigo”* (Leda).

Se em um primeiro momento tais afirmações se destinavam ao fazer musical, ao longo do processo foi evidenciando-se que em outros aspectos sensíveis havia configurações determinantes que reproduziam o imperativo *“não nasci pra isso”, “não posso tomar parte nisso”*. De alguma forma os participantes deixavam claro o quanto se sentiam destinados a ocupar determinados lugares a partir do olhar lançado à eles. Maria, por exemplo, comentava o quanto se sentia inferiorizada pelos olhares das pessoas da comunidade e da equipe técnica ao entrar no ambiente do CRAS, como se a entrada no serviço demarcasse *a priori* certa inferioridade.

- *“sempre me olham como se eu estivesse pedindo algum favor”*

Interessante analisar, a partir da proposta bakhtiniana (1976), o quanto há na fala um endereçamento a um “outro”, trazendo a presença de outros participantes para o diálogo, quer sendo a equipe técnica, o próprio serviço, ou quaisquer outros. De igual modo, há um tensionamento na configuração sensível em torno do próprio sentido dado pela participante ao CRAS e como as formas de visibilidade são, por esse enunciado, postas.

Seria o espaço da Roda de Música potente para causar uma mínima tensão no modo como os participantes eram vistos? O apropriar-se de uma nova experiência, a possibilidade de realização coletiva geraria algum efeito que extrapolasse o aspecto musical somente? Poderia a Roda de Música, de alguma forma, pôr em questão a atual configuração sensível?

Lancei-me em uma aventura que por vezes me pareceu caótica, pois resolvi ofertar uma Roda de Música para um grupo inexistente, com pessoas que pouco tinham o hábito de frequentar o CRAS regularmente para atividades, e mais, optei por não fazer o convite para um grupo de musicoterapia, tentando evitar possíveis interpretações antecipadas em relação ao curso que os participantes dariam para os encontros.

A própria subversão de protocolos prontos para a proposta pôde promover fissuras que tornaram possível aos participantes sua inscrição na própria criação do ambiente sonoro e social que ali ocorreria.

- *Quando eu entrei aqui eu pensei que a gente ia ter uma escala, igual na igreja quando a gente*

*ensaiava no coral cada um tinha soprano, tenor... Aqui no nosso não tem isso, não é assim, cada um toca e canta e num instante nós começamos a cantar e tocar (Eulália).*

*- Se errar tudo bem, volta. Em outras partes é tudo cronometrado e o povo tá ali pra criticar, porque o povo critica, é triste, mas é assim. (Maria).*

Outra estratégia que resolvi adotar foram encontros iniciais que dispensaram aquelas apresentações formais em que cada um conta um pouco sobre si. Tentei evitar que alguns dissessem que já eram músicos profissionais e assim intimidassem aqueles que foram pela curiosidade. Do mesmo modo não quis fixa-los às suas posições sociais, seus diagnósticos, seus rótulos.

Em relação à minha formação e ao tipo de pesquisa que estava realizando, dei as informações básicas e necessárias para que eticamente eles participassem ou não da proposta e assinassem o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Verifiquei que isso eliminou questionamentos e de fato, o grupo esteve concentrado em aproveitar da possibilidade de música em grupo.

No 15º encontro, encerramos a Roda de Música no CRAS com um café da manhã, cada um preparou algum tipo de quitute em casa e fizemos daquele um momento de partilha de como cada um saboreou a experiência ao longo de todo o processo. Apresentei ao grupo um vídeo com uma música instrumental do nosso repertório e com fotos de nossos encontros. Naquele dia fizemos nossa roda de conversa e foi somente nesse momento que fizemos nossas apresentações pessoais. Cada um me contou um pouco sobre o envolvimento que já tivera com a música, sobre sua realidade social, idade, entre outros. Foi uma experiência muito interessante conhecê-los assim.

Outro objetivo que caracterizou nossos encontros foi o de colocar a música no lugar de uma capacidade e produção humana, possível de ser construída por todos, ainda que não fossem músicos profissionais.

*Eulália comenta que cantou num coral evangélico, que saíam e conheciam várias cidades e que ela gostava muito. Diz que o neto de 17 anos começou a estudar violão; ela comenta comigo que tem percebido que qualquer um queira pode aprender, segundo ela:*

*“independente da idade e das condições, é só querer”.* (Diário de campo de 17 de outubro de 2014).

Ampliamos as possibilidades de acesso à arte, primeiramente pela oportunidade de tocarem e se apropriarem de instrumentos musicais que nunca haviam tocado e também apontando para atividades possíveis na comunidade que envolvessem o fazer musical, quer seja no Coral da Terceira Idade do Centro de Convivência do Idoso, os coros das igrejas (informações trocadas entre eles durante a Roda) ou mesmo aprendendo uns com os outros.

*Nesse encontro Vera encoraja Aurora, que está participando pela primeira vez da Roda, a tocar um instrumento. Aurora diz que não sabe tocar e Val responde: “mas é só pegar e chacoalhar”. Aurora olha para Vera, pega um chocalho e diz: “esse aqui eu não sei como toca” e Vera responde: “é só chacoalhar, é só chacoalhar no ritmo da música”, enquanto demonstra o manuseio do instrumento. Todos riem e Aurora acompanha a música fazendo uso pela primeira vez de um instrumento de percussão. (Diário de campo de 28 de novembro de 2014)*

Figura 3 – O tempo



Os caminhos adotados na trajetória da Roda de Música foram em busca de novas maneiras de fazer, desenhando novos lugares para o acontecimento artístico (RANCIÈRE, 2009a). Ao tocarem um instrumento pela primeira vez, um tipo de desejo e de conquista ali se instala, um tipo de vitória, dando forma nova para apropriação de sua capacidade e vontade de saber. Na figura 3, encontramos uma imagem que remete ao primeiro executar de um caxixi, por parte de Maria que, assim, dá uma forma ao acontecimento musical, deixando o cenário dos participantes em plano de fundo para experimentar um modo outro de passagem do tempo, uma vez que, durante o fazer musical o tempo ganha outra forma de percepção.

As primeiras percussões da Roda de Música foram descompassadas, não havia definição de um ritmo pronto. A experiência é uma experimentação, uma verificação de como se soa, às vezes regularmente outras vezes sincopado, às vezes acompanhando o ritmo de todo o grupo, às vezes destacando-se em sua singularidade. As experimentações dificilmente ocorriam sem uma reação, quer fosse de surpresa, de agrado ou rechaço, convocando o grupo a responder, intervir ou mesmo emudecer quando uma sonoridade nos surpreendia.

Em vários momentos os membros do grupo comentavam uns com os outros o que sabiam fazer e/ou conheciam, como quitutes, ofícios, repertório, histórias de vida, socializando assim um saber.

- *Na igreja eu tinha bandolim e banjo e este pandeiro eu nunca tinha tocado, até que um dia tinha um moço que estava aqui e eu perguntei pra ele: Como é que segura? Ele me mostrou aí foi, eu continuei e gostei.* (Eulália).

- *A gente acaba aprendendo, por isso anima.* (Madalena).

- *Cada um deu de si o que sabia.* (Lia).

Este aspecto da Roda de Música se constituiu de sentidos concomitantes: a socialização do saber e a apropriação do saber.

*Musicalmente, a presença de Germano e Vera, cada um com um violão deixou a produção muito mais intensa, mais vivencial, os participantes foram pedindo, Germano sugerindo, todos aprendendo com todos, a cada música alguém ensinava algo para alguém.* (Diário de campo de 28 de novembro de 2014)

Ao investir em encontros que pudessem dar visibilidade aos saberes ali presentes, construiu-se um território que pretendeu apontar para a emancipação. Afinal, “É a tomada de consciência dessa igualdade de *natureza* que se chama emancipação, e que abre o caminho para toda aventura no país do saber. Pois se trata de ousar se aventurar [...]” (RANCIÈRE, 2002, p.38).

Compreende-se a *emancipação*, a partir da ótica de Rancière, como o desejo de que “[...] todo homem do povo pudesse conceber sua dignidade de homem, medir a dimensão de sua capacidade intelectual e decidir quanto a seu uso” (RANCIÈRE, 2002, p.23).

Poder-se-ia, portanto, inverter a ordem estabelecida da apropriação musical em que a compreensão técnica se dá *a priori*, numa permissão de que a experiência desencadeie a vontade e o saber? Afinal, “não seria necessário inverter a ordem admitida dos valores intelectuais? Não seria esse método maldito, da adivinhação, o verdadeiro movimento da inteligência humana que toma posse de seu *próprio* poder?” (RANCIÈRE, 2002, p.23).

Ao ignorar a distância entre o *mestre* e o *ignorante*, antes assumindo que “o saber do ignorante e a ignorância do mestre, agindo, fazem a demonstração dos poderes da igualdade intelectual” (RANCIÈRE, 2002, p.43), pode ocorrer o deslocamento dos lugares fixos rompendo para novas formas de visibilidade e maneiras outras de apropriação do próprio lugar na relação.

Desde modo, fui tentando evitar uma construção hierárquica *a priori*, ainda que no desenvolver de nossos encontros fossem sendo evidenciados lugares de liderança, pessoas que tinham realidades sociais bastante distintas, afinal, “não é necessário, e nem mesmo ético, negarmos as diferenças existentes” (STRAPAZZON, 2011, p. 86). Antes, os encontros ocorrem para que as diferenças sejam postas em relação.

Minha intenção era primeiramente um exercício de minha própria configuração sensível, ora, se estou tão movida em interrogar como os lugares são postos, como seria trabalhar com um grupo que se apropriasse livremente do espaço a eles ofertado? Como seria adentrar uma comunidade, estando eu aberta a criação de novas formas de sentir (RANCIÈRE, 2009a)? Como seria a aventura de uma experiência musical livre, simples, improvisada, saboreada sem o distanciamento entre a parcela que *sabe* e a parcela que *não sabe* música?

Dessa forma, ao retirarmos somente dos artistas, dos gênios, inventores e cientista a capacidade criadora, e percebermos como sendo realizada por todos seres humanos, podemos entender a importância em enfatizar o estímulo à capacidade criadora. (URNAU; MAHEIRIE, 2004, p. 03).

Para reflexão em torno da apropriação musical gerada na Roda de Música, faz-se interessante uma aproximação com o *princípio de igualdade*, proposto por Rancière.

Em suas obras, o autor propõe problematizar<sup>19</sup> as configurações das relações uma vez que nos insere no campo de reflexão em torno dos que possuem *logos*, ou seja, lugar de validação, lugar de sujeito. O autor compreende um “duplo sentido do *logos*, como palavra e como contagem [...]” (RANCIÈRE, 1996, p. 39), chamando a atenção para o

---

<sup>19</sup> A utilização do termo *problematizar* durante toda a escrita se refere a um tipo de reflexão crítica, pretendendo a construção de conhecimento frente ao que aparenta ser estático e naturalizado (PEREIRA, 2008, p. 181).

fato de que socialmente e historicamente, há uma classe que é considerada superior, portadora de voz, em contraste a uma parcela emudecida, invisibilizada, inaudita, dotados de uma “palavra solilóquio, aquela que não fala a ninguém e não diz nada” (RANCIÈRE, 2009b, p. 39). Rancière propõe uma apropriação da igualdade como princípio, princípio de humanidade, no sentido de que todos têm *logos*.

No campo social, o cenário é desenhado uma vez que está posto como as relações hegemônicas se prestam a distribuir lugares, nomeando classes, parcelas e francamente assinalando o lugar dos sem-lugar, dos que não possuem voz por não serem contados, afinal

[...] o *logos* nunca é apenas a palavra, porque ele é sempre indissolúvelmente a *contagem* que é feita dessa palavra: a contagem pela qual uma emissão sonora é ouvida como palavra, apta a enunciar o justo, enquanto uma outra é apenas percebida como barulho. (RANCIÈRE, 1996, p. 36).

Uma vez que o lugar da arte é aqui desnaturalizado, ela passa a ser compreendida como uma forma singular de colocar a vida dos coletivos em foco, propiciando visibilidade, considerando-a “como construção de formas sensíveis de vida coletiva” (RANCIÈRE, 2012, p. 76). A música passa a não ser pertencente a uns poucos dotados de um “dom natural”, antes, é uma produção humana, permeada por sentido e objetivada.

Por ser produção humana, contextualizada sócio culturalmente, tendo a condição de humanidade como princípio, torna-se possível que, caso haja a vontade (RANCIÈRE, 2002) a objetivação musical se coloque como possibilidade de todos. Mesmo a parcela que não se enquadra em padrões elitizados possa ser contada como uma parcela que se objetiva artisticamente em um processo subjetivo de criação, ainda que as sujeitos não sejam contados ou classificados como músicos profissionais, *a priori*. Assim, “toda subjetivação é uma desidentificação, o arrancar à naturalidade de um lugar, a abertura de um espaço de sujeito onde qualquer um pode contar-se porque é o espaço de uma contagem dos incontados [...]” (RANCIÈRE, 1996, p. 48). A música, portanto, não é exclusiva do músico, antes, é acessível a quem tem vontade de produzi-la.

- *Eu achava que não tinha jeito pra tocar!*  
(Aurora).



*- Eu não sabia que eu tinha, que eu tinha não, não sou só eu... Mas que eu tinha também esse dom de criar uma música, umas frases pra colocar, porque eu só se estiver muito apaixonada aí até saía uns versinhos quando era mocinha, mas agora não, nunca mais. E agora, não. E olha, só! Saíram muitas frases! (Maria).*

Na última fala destacada acima, aparece a correção, por parte do próprio narrador, entre a escolha do uso da primeira pessoa do singular ou do plural. A presença de um constante *nós*, uma implicação de um lugar que não se dá individualmente, mas que marca a possibilidade do fazer musical como lugar comum, singular e compartilhado.

Sob esse prisma, permitir a própria ruptura do lugar do músico profissional/ técnico (possuidor do *logos*) em relação ao ignorante (sem *logos*, sem parcela no ambiente artístico) é investir a música de uma perspectiva política e comunitária, ressignificando seu lugar. A música passa a ser compreendida como sendo “uma construção situada sócio culturalmente e, portanto, [...] um fenômeno a ser problematizado, desnaturalizado [...]” (GUAZINA, et al., 2011, p. 01).

A inserção de uma proposta artística na comunidade coloca a arte ao alcance da população, desenvolvendo um tipo de “arte que intervém em lugares mais ou menos marcados pelo abandono social e pela violência, e que age modificando a paisagem da vida coletiva no sentido de restaurar uma forma de vida social” (RANCIÈRE, 2005, p.01).

Tivemos na Roda de Música, uma participação bem distinta. Germano participou conosco poucas vezes pela impossibilidade de horário, seus plantões no trabalho coincidiam quase sempre com o horário de nossos encontros. Em sua fala ficou evidente que em sua história já tivera um tempo em que conseguira dedicar-se a tocar com um grupo de senhores que se reúne todo domingo a tarde para tocar num local público bastante popular no centro de Curitiba.

*Germano comenta que trabalha como vigilante/segurança na UPA (Unidade de Pronto Atendimento), faz plantões muito intensos, tem trombose na perna e isso dificulta sua adesão em atividades outras que não o trabalho. Comenta que antes de assumir plantões tão cansativos, todo domingo se reunia das 14:00 as 17:00h no Largo da Ordem para participar de uma roda de*

*viola que lá acontece.* (Diário de campo de 28 de novembro de 2014).

Isto nos remete ao fato de que a configuração sensível marca lugares que definem quem toma parte de um comum e quem simplesmente não tem como fazê-lo pela impossibilidade de se ocupar de outros fazeres que não o laboral (RANCIÈRE, 2009a), para garantir a sustentação familiar, como no caso de Aurora:

- *Sou meio parada nisso (na música) porque minha vida foi criar minha filharada. Eu toda vida fiquei em casa, cuidando dos nove filhos.* (Roda de conversa, 16 de dezembro de 2014).

Ou mesmo pelas próprias condições das lutas diárias:

- *[...] meu sonho era ser uma cantora, e por coisas da vida eu nunca segui aquele sonho, eu sou meio frustrada com os meus sonhos porque eu nunca segui adiante, e depois as lutaradas do dia-a-dia foi tirando esses sonhos, mas eu amo a música, sabe que eu sinto a paz [...] eu gosto de música alegre, eu sinto, eu vibro a música.* (Roda de conversa, 16 de dezembro de 2014).

Interessante notar como a própria busca por subsídios para existência por vezes pode ocupar lugar de exclusividade, seja nas marcas singulares ou mesmo em ações socioassistenciais. Certamente, além do investimento ao necessário para sobrevivência, ao basal, ao sustento, ao alimento, a educação, a moradia, temos que adotar olhares e ações que produzam o desejo por dignidade, por humanidade, por arte, por afeto, por encontros, uma vez que

a expansão de suas possibilidades, [...] é o fundamento do processo de humanização. A alegria, a felicidade e a liberdade são necessidades tão fundamentais quanto aquelas, classicamente, conhecidas como básicas: alimentação, abrigo e reprodução. (SAWAIA, 2003, p. 55).

Germano explica que é realmente muito difícil conciliar a vida de trabalhador com atividades que não estejam diretamente ligadas ao sustento e a sobrevivência. Ele gostou muito da experiência da Roda,

sua esposa foi frequentadora assídua e sempre comentava o quanto ele desejava estar conosco a cada encontro.

Nesta proposta que envolve a experiência musical, o ganho se dá em deslocar o lugar de saber do músico ou do musicoterapeuta para estender a possibilidade criadora artística a todos que assim o desejem porque a objetivação artística é sempre uma criação, uma construção humana.

É precisamente aqui que se instala o princípio de igualdade. Não que todos possuam competências artísticas tal qual o músico profissional, antes, a igualdade de dá no sentido de que todos têm uma possibilidade *de saber*, a igualdade do direito e do desejo como axioma (PEREIRA, 2008). O *ignorante* pode adentrar o campo musical em uma experiência sensível e, como provoca Rancière (2002), falar do que vê, do que pensa e assim construir o que deseja fazer com o que vê, pensa e sente.

A política começa quando seres destinados a permanecer no espaço invisível do trabalho que não deixa tempo para fazer outra coisa tomam o tempo que não têm para afirmar-se coparticipantes de um mundo comum, para mostrar o que não se via, ou fazer ouvir como palavra a discutir o comum aquilo que era ouvido apenas como ruído dos corpos. (RANCIÈRE, 2012, p. 60).

Valer-se de Rancière para nortear a prática foi primariamente adotar uma postura crítica, atenta, sensível ao humano. Adentrar o campo de reflexão em torno do saber e da ignorância do *mestre* e do *ignorante*, olhar para uma parcela dos *sem parcela*, provoca um deslocamento no próprio modo de concepção das relações que estabelecemos enquanto profissionais que transitam no chão dos bairros de nossas cidades na busca de transformar e sermos transformados.

Por isso, “não precisamos transformar o ignorante em instruído ou, por mera vontade de subverter coisas, fazer do aluno ou da pessoa ignorante o mestre dos seus mestres” (RANCIÈRE, 2010, p. 118).

*- Mesmo não sabendo direito como tocar me senti alegre.* (Eulália).

A Roda de Música tornou-se, portanto, uma experiência no exercício de verificação de igualdade, tomando a igualdade como

axioma. Somos iguais porque somos humanos e, por isso, temos capacidades, possibilidades, de acordo com as condições históricas e sociais na qual nos encontramos.

- *Eu me senti bem, eu não sei, de todos os lugares o que eu mais me senti bem foi aqui. Mais à vontade, me senti bem.* (Madalena).

- *Olha eu acho assim que esta Roda apesar de ter gente que canta mais e outro canta menos, todo mundo que tá ali está querendo contribuir...* (Maria).

O que é que move esse ambiente que o torna capaz de provocar nos participantes a curiosa sensação de serem aceitos, de se sentirem à vontade? O “sentir-se à vontade” presente na fala acima subverte uma hipótese de que uma experiência nova constrangeria os participantes. Ao contrário, em suas falas, fica expresso um sentimento de bem-estar. A afirmação do reconhecimento de diferentes perfis na apropriação do fazer musical, não marca claramente uma inibição por papéis hegemônicos, mas, aponta para um projeto e um fazer em comum, em que todos contribuem.

Segundo Rancière (2009a) uma experiência sensível é mais que uma experiência emocional, pois diz respeito a novas maneiras de sentir, envolvendo formas de visibilidade, pensabilidade, audibilidade, colocando em questão as ordenanças sociais.

Em se tratando das visibilidades dos integrantes da Roda, aos poucos, tornou-se evidente que eles eram vistos, em um determinado lugar, e que quando eles assumiram outra forma de estar, quando criaram para si seu repertório, com as canções definidas por eles sem que alguém marcasse o que cada um deveria necessariamente fazer, o tipo de visibilidade vigente foi tensionado. Os olhares dos profissionais, os comentários e a reação deles para os mesmos rostos que ali rotineiramente faziam seus apelos, foi possibilitando a percepção e a criação de novas formas de relação.

*Vera pergunta a Maria se ela conhece “Velha porteira”<sup>20</sup>. Vera pega o meu violão, começa a cantar e Maria faz a segunda voz. Os demais acompanham com percussão. Eu auxilio Elias a manter o ritmo no pandeiro meia lua fazendo*

---

<sup>20</sup> ALVES, Hélio e ZILTINHO. Velha Porteira. In: LOURENÇO e LOURIVAL. *Lourenço e Lourival*. Alegretto, 1999. CD.

*espelho do ritmo com outro pandeiro, ele parece ficar muito satisfeito, pois o ritmo fica bem estruturado. Neste momento, alguns funcionários entram na sala para ver a Roda, pois o som preenche todo o ambiente do CRAS. À porta aglutinam-se três funcionários que aplaudem, sorriem, vibram e uma delas diz: “Nossa! Achei que era a Andressa tocando, mas é a Vera! Tô me sentindo no The Voice”<sup>21</sup>. (Diário de campo de 26 de setembro de 2014).*

Nesse encontro, Vera expressa o desejo de construir algo musicalmente, ela se apresenta mais segura para convidar outros a participarem de algo proposto por ela ao invés de apenas acompanhar o que se está construindo. Ela acessa Maria para construção de um dueto, e, percebam, o que ocorre ali não é somente o encontro de diferentes vozes numa construção melódica em uníssono. O que elas constroem é o encontro de duas vozes, harmonicamente postas, para construção de um acontecimento literalmente polifônico porque Maria constrói sua voz em intervalo de terça<sup>22</sup>.

O que vemos aqui é a profusão de singulares, de um pandeiro com outro, de uma voz com outra, de um funcionário com outro, para criação de uma ambiência coletiva, uma produção em comum, polifônica,

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa

---

<sup>21</sup> Reality Show internacional que apresenta a competição musical entre os participantes, pretendendo oportunizar ao vencedor uma inserção e uma visibilidade ao mundo artístico.

<sup>22</sup> O “intervalo” pode ser compreendido como a distância de altura entre notas. O intervalo de terça pode ser exemplificado com a popularmente chamada “segunda voz” da música sertaneja, em que os cantores mantêm as curvas melódicas e a estrutura tonal, mas partem de notas diferentes para cantar a melodia da canção. Os intervalos musicais guardam em si alguns tons e semitons de distância, podendo conter dois tons de distância, quando em intervalo de terça maior, por exemplo. Os intervalos também podem ser ascendentes, quando a primeira nota é mais grave que a segunda, ou descendentes, quando a primeira nota é mais aguda que a segunda. Mais informações podem ser encontradas em Cardoso e Mascarenhas (1996).

unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento. (BAKHTIN, 2010, p. 23).

A música objetivada torna audível o campo de movimento criado e explorado pelo grupo, com suas nuances, tonalidades, saltos e ostinatos. Há na estrutura musical uma inscrição que vai além dos aspectos técnicos para também manifestar uma cultura que ali está apresentada, fruto dos processos históricos e sociais (BLACKING, 2007).

Para melhor tradução em escrita do que ocorreu sonoramente no encontro, vale atentar para o trecho: “*Eu auxilio Elias a manter o ritmo no pandeiro meia lua fazendo espelho do ritmo com outro pandeiro, ele parece ficar muito satisfeito, pois o ritmo fica bem estruturado*”. Aqui se evidencia que por mais que o acabamento estético não fosse o mote de nossos encontros, havia uma busca por resultados sonoros que fossem prazerosos, contribuindo para que suas vozes deixassem de ser ouvidas como barulho e fossem escutadas como música. Essa busca se configurou sem exigências, o que contribuiu para o caráter aventureiro da proposta, pois os integrantes sentiram-se à vontade para fazer suas descobertas ao longo da experiência.

As objetivações musicais, em sua maioria, ficaram estruturadas, pois os participantes buscaram a melhor forma para suas criações e suas produções não ficaram sonoramente desconexas, demonstrando que, mesmo em uma proposta mais aberta, livre e simples do fazer musical mantivemos o respeito por essa arte, entendendo que ela foi possível ali também por recursos teórico-técnicos. A música não foi um mero adereço que mereceu pouca atenção, antes foi a própria mediadora do encontro.

Outro aspecto interessante é a expressão da funcionária que, ao abrir a porta, exclama: “*Nossa! Achei que era a Andressa tocando, mas é a Vera!..*”. O que se escuta aqui, de saída, é uma postura surpresa, seguida de uma ruptura clara dos lugares previsíveis e esperados. Ora, não era a musicoterapeuta que estava com o violão, a frente do grupo, movendo o sonoro, pois eu, de fato, estava ouvindo aquela canção pela

primeira vez, não fazia parte do meu repertório particular nem profissional, até aquele momento. A voz que os funcionários e funcionárias ouviram não era a minha voz fazendo sustentação para que os membros da Roda se encorajassem a cantar, pelo contrário, duas mulheres estavam fazendo outro uso de sua voz, criando outras formas de audibilidade.

Por fim, o recorte na fala de uma das funcionárias do CRAS, conforme citado anteriormente: “*Tô me sentindo no The Voice*”, nos transporta para aquelas cenas caricaturais das expressões dos jurados do Reality Show quando são surpreendidos por não esperarem que tamanha potência apareça dali. Nesse trecho, vale atentar ao que se diz, como se diz e a quem se diz. A afirmação do início da frase marca uma surpresa pelo fato de outra pessoa ocupar o lugar de maior evidência musical que não a proponente da Roda e é completado com um tom de certo modo jocoso. Em outro encontro

*[...] uma funcionária abre a porta durante o grupo e diz: “Estou triste pois a Roda já está acabando (por hoje) e vocês ainda não cantaram ‘Chalana’ que é minha predileta”. O grupo todo sorri, sinto que há no grupo certa satisfação por um reconhecimento, um lugar, um vínculo. A funcionária sai e quando acabamos de acertar os detalhes para apresentação o grupo me pede para cantarmos “Chalana” a pedido dela. Durante a execução ela vai até a área externa da sala, olha pela janela, bate palmas, sorri e agradece. (Diário de campo de 05 de dezembro de 2014).*

Durante toda experiência musical coletiva que tivemos com a Roda de Música, aspectos em torno dos lugares de visibilidade e lugares de palavra, de *logos* foram sendo provocados. Uma vez que o estético é compreendido como os regimes de organização e distribuição do sensível, organizando modos de ver, de dar inteligibilidade e visibilidade para o acontecimento (RANCIÈRE, 2009a), acreditamos que a Roda de Música possa ser categorizada como uma experiência estética/ sensível, provocando-nos a

*[...] sonhar com uma sociedade de emancipados, que seria uma sociedade de artistas. Tal sociedade repudiaria a divisão entre aqueles que sabem e aqueles que não sabem, entre os que possuem e os*

que não possuem a propriedade da inteligência. Ela não conheceria senão espíritos ativos: homens que fazem, que falam do que fazem e transformam, assim, todas as suas obras em meios de assinalar a humanidade que neles há, como nos demais. (RANCIÈRE, 2002, p. 80).

Adotar o princípio de igualdade como inspiração para o tipo de trabalho não pretende negar a diferença, mas adota a compreensão de que “o processo de igualdade é um processo de diferença” (RANCIÈRE, 1998, p. 09). Durante toda a pesquisa ficou claro as marcas de singularidade nas construções coletivas. E foram em alguns capítulos dessas históricas singulares que foi aparecendo o quanto os encontros coletivos da Roda de Música puderam ser potentes para provocar ou questionar o modo como os participantes eram vistos. Elias, por exemplo, contava-nos o quanto, para ele, fazer parte de um grupo poderia alterar o modo como era visto por sua vizinhança. Ele nos contou que há anos reside sozinho, pouco afastado dos familiares e que ao longo da vida não havia conseguido manter relações sociais saudáveis por conta de um histórico de uso de medicamentos psiquiátricos e uso abusivo de álcool e outras drogas. Eulália, por sua vez, comentava o quanto seus netos ficaram surpresos pelo fato de que ela estava destinando um tempo para outras atividades que não fossem o cuidado com familiares enfermos. Na história de Vera encontramos aspectos bem interessantes de uma mulher que altera o inferiorizado modo como é vista quando assume sua voz cantada e sua musicalidade ao tocar violão. Diferentes exemplos de pequenas fissuras na configuração sensível, em que a possibilidade de ser olhado de formas outras se desenhou possível.

Para Vigotski (1924/2010), a vivência estética elabora a impressão gerada pela arte e abre a uma resposta; a vivência estética é uma experiência afetiva do corpo, pois cria uma atmosfera sensível para ação, e assim, “dá a essas ações um novo sentido e leva a ver o mundo com novos olhos” (VIGOTSKI, 1924/2010, p. 343).

A experiência musical da Roda de Música, por meio do encontro entre sujeitos, instrumentos, possibilidades, abre para uma ação que “[...] transfigura os sentidos cristalizados ampliando olhares, escutas e afetos [...] criando novas possibilidades de sentidos” (MAHEIRIE, 2012, p. 148 e 149).



## Música como experiência de afecção

Por ser experiência sensível, a música necessariamente é uma experiência de afecção entre corpos. Observamos que comumente a música é descrita enquanto um tipo de experiência afetiva, unicamente por envolver emoções e sentimentos. Não raro nos deparamos com atuações que associam diretamente a música a algum estado emocional, como se determinados tipos de músicas pudessem em si carregar características e funções generalizadas como acalmar ou estimular. Basta apenas um passo de travessia cultural para evidenciar que sua potência não se cristaliza em normatividades. A produção musical não carrega em si efeitos universalmente estimulantes, afrodisíacos ou calmantes. São os sujeitos que socialmente constroem seus significados e sentidos. É fato que a experiência musical nos chega pela afecção, somos afetados pelo tipo de experiência que construímos com determinado tecido musical, mas essa afecção não se reduz à emersão de sentimentos quando ouvimos alguma canção nem mesmo se limita a uma expressão emotiva, quer seja de choro ou riso.

A produção musical carrega em si a possibilidade de afecção por ser uma produção que ocorre entre corpos, em relação, em encontro. Segundo Spinoza (1663/2013, p.99), “o corpo humano pode ser afetado de muitas maneiras, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, enquanto outras tantas não tornam sua potência de agir nem maior nem menor”. O termo potência vem para unir “o que estava cindido: razão, afetividade, corpo e desejo” (SAWAIA, 1999, p. 24). Sendo assim, a música torna-se uma experiência de afecção por ser “uma atividade cognitiva e, portanto, afetiva do corpo” (BLACKING 2001, p. 215).

Afecção é aquilo que me captura de imediato, relacionado ao que se inscreve corporalmente, historicamente, que não cindi o pensar e o sentir. Como vivência estética, a arte, e aqui especificamente a música, é uma provocação, pois como evento catártico (VIGOTSKI, 1925/1999) nos convoca à ação, pois transforma o sentimento, dá vazão à contraposição de emoções, compelindo-nos a uma resposta aberta, à uma objetivação.

Por analisar que a experiência da Roda de Música nos impele a pensarmos em movimento, uma vez que como vimos, tensiona o sensível, convidamos Spinoza a emprestar o conceito de *afeto*, compreendido por ele como *ação*, e sua relação com a potência de agir do corpo (SPINOZA, 1663/ 2013).

- *Vir aqui traz alegria!* (Elias).
- *Queremos um nome pra cima para nossa composição, pois estamos indo pra cima!* (Eulália)
- *Vamos falar da energia que nós temos que é mais forte do que quando éramos moças!* (Lia).
- *Queremos um ritmo bem animado!* (Maria).
- *Quando terminarmos nossa composição teremos nosso próprio forró, podemos até dançar.* (Lia).
- *A gente se sentiu muito alegre, anima!* (Eulália).
- *Foi bem animado, muito gostoso.* (Lia).
- *A gente se sentiu muito alegre.* (Maria).

Durante a Roda de Música os participantes demonstravam muita energia, muito desejo pelo fazer musical, comentavam que se sentiam bem com o grupo, que se divertiam com as tentativas de tocar ou cantar. Havia um consentimento e respeito mútuo na construção de um ambiente sonoro leve e que dava lugar ao espontâneo, ao riso, ao erro, aos improvisos. Em todas as falas destacadas acima, o coletivo foi fator predominante até mesmo na escolha da primeira pessoa do plural para verbalizar as orações.

Como bem marca Spinoza (1663/2013), nem tudo que por nós se passa impele-nos a um aumento ou refreio de nossa potência de ação, porém o curso da Roda de Música foi desdobrando em ações outras, que escaparam ao objetivo inicial da proposta. Isso deixou a experiência marcada de sentidos, tornando-se muitas vezes um disparador de alegria aos participantes, constituindo-se como bons encontros, uma vez que

o bom encontro não se inscreve dentro da noção de um valor prático utilitário *a priori*. Ocorre a partir de movimentos espontâneos e não tem objetivos específicos, pré-determinados, nem um devido planejamento para que ocorra, pois depende da disponibilidade de cada um para estar neste contato com o outro. (STRAPAZZON, 2011, p. 86).

Ao iniciar a proposta de campo com o convite para que os membros da comunidade viessem ao CRAS uma vez na semana para nossa Roda de Música, fomos informadas pela coordenação de que a adesão por parte dos usuários de serviço tradicionalmente se dava por

algun benefício, tais como kit limpeza, kit bebê, lanches, ou mesmo para manutenção de algum auxílio recebido.

Os sujeitos que viessem a participar da Roda de Música não teriam nenhum benefício material, direto e concreto, de forma que passamos a nos perguntar se a proposta daria certo ou se haveria adesão.

Quais outros motivos seriam propulsores para adesão dos participantes? O que moveria a frequência semanal em nossos encontros? Nas palavras de Toassa, Spinoza “escrevera uma doutrina dos afetos... atenta às especificidades do humano, que colocava o desejo e a singularidade do sujeito desejante no plano central da definição da vida afetiva” (2009, p.33). Assim, inicialmente, o que movia a adesão dos participantes da Roda, era o desejo de ali estar, a curiosidade, a relação, remetendo-nos ao trabalho de Maheirie que, inspirada em Sartre, afirma que “toda música produz uma necessidade” (2001, p. 57).

*- Não era uma obrigação de estar lá cantando e tocando... Cantar é bom, eu gosto, nossa! Ah se eu fosse cantora mesmo, não gostaria de sair fazer shows essas coisas assim, [iria] reunir os amigos, porque é muito bom. (Maria).*

*- A gente podia comprar refri, bolo e salgadinho e unir toda a turma que tá na Roda lá em casa! (Elias).*

Na fala acima, uma participante que ao longo da vida cantou em rádio, que teve a vivência da música em família, comenta que para ela o desejo por bons encontros é mais relevante que o uso da música como categoria profissional e de espetáculo. A vontade de compartilhar, está explícita na fala, inclusive quando o próprio fazer musical é colocado a partir do desejo e não por outro tipo de vínculo, seja o pedagógico, estético, profissional ou qualquer outro.

É importante, no entanto, reconhecer que a vontade não é ato isolado e singular. Segundo Sawaia (2009, p. 368), as emoções, o desejo e a necessidade constituem a motivação, “que é a base afetivo-volitiva de nossa consciência e pensamento”. Sendo assim, a vontade é também fruto de condições históricas contextualizadas socialmente. Os que se mantiveram na Roda de Música ali permaneceram pela qualidade da experiência, reconhecendo que

O espaço multidimensional que se forma quando as pessoas se agregam para executar música ainda

carece de estudos. Alguma razão deve haver para que as pessoas venham e retornem aos encontros, e que neles, compartilhem diferentes ideias sonoras. Algum motivo deve conduzir os integrantes para que, no aqui e agora do grupo, realizem trocas afetivas, cognitivas, culturais, enfrentem desafios corporais e para que considerem a agregação musical um núcleo significativo de inserção social. (CUNHA, 2014. No prelo).

Para Vigotski (1934/ 1992) a cognição e o afeto inseparáveis. O sujeito é, portanto, sujeito de ação e afeto, de emoção e necessidades, com interesses e impulsos.

Um dos desejos expressos por grande parte dos participantes foi a vontade de continuar, evidente em falas como:

- *“Eu gostei muito... Vou sentir falta agora... Gostaria que continuasse se desse certo”*. (Eulália)

- *“Foi muito bom, que bom que pudesse continuar... Fazer de novo ano que vem”*. (Roda de Conversa 16 de Dezembro de 2014) (Lia).

- *“Foi muito bom. Olha... Essa de você ter inventado esta Roda foi bom pra todos né? Inclusive pra mim assim, eu achei maravilhoso. Senti de terminar, eu achei que ia ficar assim sempre isso aí [...] As pessoas ficaram muito felizes com isso”*. (Maria).

A vontade pela experiência musical também era expressa quando apresentavam o desejo de ações para além dos encontros no CRAS, tais como apresentações públicas, apresentando iniciativas na divulgação de seus trabalhos profissionais autônomos para com o grupo.

Em nosso primeiro encontro, Elias nos apresentou os CD's independentes que havia gravado quando mais jovem. Sua aparência nas capas dos CD's era expressivamente distinta daquela que se nos apresentava na Roda, a ponto do grupo comentar que estávamos conhecendo várias fases dele, sem barba, com cavanhaque e, no momento, com a barba há tempo por fazer. No encontro seguinte, Elias chegou à Roda barbeado, de cabelo cortado e isso gerou novos comentários pois aquela presença de certo modo esquecida de si, havia se transformado.

A Roda de Música apresentou novos movimentos para composição singular e coletiva. Comumente ouvia dos participantes relatos de que estavam sentindo desejo de sair mais, desejo de melhorar o asseio pessoal para encontros outros, desejo de divulgar seu trabalho autônomo, desejo de possibilitar que a rotina de trabalho permitisse espaço para também experiências prazerosas relacionadas à reuniões para cantar e tocar, como no caso de Germano que participava da Roda de Música apenas quando seu plantão de trabalho o permitia. Germano é violonista, tem um repertório sertanejo bastante amplo e uma habilidade para acompanhar melodias do cancioneiro sertanejo-raiz. Lembrando o mote que abre este capítulo, ele comumente queixava-se que não tinha mais tempo para dedicar-se ao simples sabor de fazer música despreocupadamente.

Para além do que até aqui foi dito, a música é também uma linguagem afetivo-reflexiva, reconhecendo que ela “não é apenas reflexiva, mas também gerativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana” (BLACKING, 2001, p. 201). Segundo Sawaia (2006) a afetividade, juntamente com a estética e a imaginação compõe “a base da configuração da pessoa como potência de vida e criação”. Sendo assim, a música é

Vista como produto e produtora de significados, ela é um caminho para que possamos chegar ao conhecimento da sociedade que está inserida, pois é compreendida como um processo dinâmico ligado aos fatos sociais de um determinado tempo e de um determinado espaço, criando e recriando estes fatos. A música não é um simples reflexo, ela é *criação* do contexto histórico-social (MAHEIRIE, 2001, p. 48 Grifo do autor).

Considerar a música como linguagem é reconhecer que ela pode ser constitutiva e constituidora do sujeito. Importante lembrar que, como pontuado por Maheirie (2010a, p. 45) outras linguagens para além da verbal/ escrita, podem ser uma objetivação do pensamento transformado.

Sendo assim, a música, como linguagem-afetiva pode se tornar mediadora na constituição de sujeitos coletivos e singulares. O pressuposto da mediação é marca nas obras de Vigotski, sendo ela a própria relação, sustentando e possibilitando os laços sociais (MOLON, 2011). A mediação se dá por meio dos signos, da palavra, e aqui

apontamos para a música como sendo mais um dos instrumentos possíveis.

Por ser um meio de comunicação, a música é capaz de gerar significados de acordo com o contexto social na qual está inserida e, por sua vez, possibilitar uma experiência afetiva singular e coletiva, contribuindo para o aumento da potência de ação,

*[as pessoas] – Gostam de ser bem tratados, e você é uma pessoa legal, simpática com todos, pra eles é tudo de bom. Veja como eles se sentem poderosos. (Maria)*

*- Eles não, nós né? (Lia).*

*-É... Nós. Tem alguém dando atenção, porque na verdade no corre-corre do dia a dia nem os filhos dão mais atenção para os pais aí encontram uma pessoa assim, nossa! [...] Tudo porque você se interessou, teve a ideia, de fazer com a gente assim, então por isso que o povo gostou, o povo quer carinho. (Maria).*

Nas falas acima chama atenção o tipo de relação que se dá entre os participantes da pesquisa e a pesquisadora, evidenciando características de uma pesquisa que não pretendeu uma entrada neutra em campo uma vez que se constituiu de uma metodologia participativa. Um aspecto interessante é o gestual e a entonação<sup>23</sup> que acompanha a palavra *poderosos*, recebendo da participante uma ênfase na fala, presumindo certo contento. Tal afirmação instiga uma escuta para a escolha do adjetivo e provoca uma intervenção por parte de sua irmã, também participante da Roda, sobre assumir um papel coletivo quando exclama: “*Eles não, nós né?*”, novamente remetendo a uma experiência que se dá coletivamente.

Por nos chegar pela via da afetividade, ou seja, dos sentimentos e das emoções<sup>24</sup>, a música nos provoca a uma reflexão possível pela afetividade e tal experiência intensa nos convoca a ação para lhe

<sup>23</sup> Para Bakhtin (1976, p.10), a “*entonação sempre está na fronteira do verbal com o não-verbal, do dito com o não-dito*”. Grifo do autor.

<sup>24</sup> Segundo Maheirie (2003, p. 148) valendo-se do trabalho de Sawaia (1994) “sentimentos seriam os estados mais “estáveis” da afetividade, como o amor, a felicidade, o ódio, ou qualquer outro sentimento que não seja caracterizado pela “explosão” [...] Já as emoções se caracterizam pelo caráter “explosivo” da afetividade, como a paixão, a alegria, a raiva, etc”.

conferir significação. Assim, ao imaginar tornamos possível criar, e assim, transformar o real (MAHEIRIE, 2001), impulsionando o que Vigotski nomeia como “pós-efeito cognitivo da arte” (1924/2010, p. 342):

Uma obra de arte pode efetivamente ampliar a nossa concepção de algum campo de fenômenos, levar-nos a ver esse campo com novos olhos [...] É que, como qualquer vivência intensa, a vivência estética cria uma atitude muito sensível para os atos posteriores e, evidentemente, nunca passa sem deixar vestígios para o nosso comportamento. Muitos compararam corretamente a obra de arte a uma bateria ou acumulador de energia, que a dispõe posteriormente. De forma idêntica, toda vivência poética parece acumular energia para futuras ações, dá a essas ações um novo sentido e leva a ver o mundo com novos olhos. (VIGOTSKI, 1924/2010, p. 342 e 343)

A música não habita somente o universo individual dos sujeitos, ela é justamente a extrapolação da cisão singular/ coletivo por ser um tipo de ação que provoca ações outras. A música marca o vivido com a possibilidade (re)criadora de tensionar a configuração sensível, uma vez que a “afetividade [...] é a dimensão particular de uma ação política: encontrar um meio de entrar no que há de mais singular da vida social e coletiva, em sua singularidade, para promover a transformação social”. (SAWAIA, 2000, p. 22).

A música não pode ser reduzida a um tipo de experiência somente capaz de expressar sentimentos, coloca-la nesse lugar seria reduzir drasticamente sua potência. A música envolve funções psicológicas superiores construídas socialmente, tais como o pensamento, a fala, a consciência, a capacidade mnemônica, a possibilidade de criação de sentidos e significados (PINO, 2005). A música também é uma experiência da ordem da sensorialidade, da motricidade, de sociabilidade. Ela é ato criador, pois objetiva a subjetividade e subjetiva a objetividade, ora, a objetivação criada, neste caso, a música, se qualifica enquanto produto da ação do homem porque “é a concretização da ideia que dirige a ação [...] Isso quer dizer que o que caracteriza a ação criadora do homem é conferir à matéria uma

forma simbólica e ao simbólico uma forma material” (PINO, 2005, p. 91).

Atentar para a música como um tipo de experiência sensível, de afecção entre corpos, é assumir que a experiência musical pode ser mais um tipo de encontro possível para que a potência de existir seja aumentada ou não, é, portanto compreender que os

afetos são afecções instantâneas de uma imagem de coisas em mim nas relações que estabeleço com outros corpos. São modificações, pois envolvem sempre um aumento ou diminuição da capacidade dos corpos para a ação e obriga o pensamento a mover-se em uma direção determinada (SAWAIA, 2000, p. 13).

É na síntese do biológico, psicológico e social que a vida de desenha (SAWAIA, 2000). A música não está restrita a nenhum desses setores, ela os atravessa e assim desprende-se da posse exclusiva de músicos profissionais para, de modo simples, poder ser construída e saboreada por quem a deseja. Por ser ela uma construção humana, ela passa a ocupar um lugar de possível, lugar esse que irrompe e transborda os limites da experiência essencialmente musical “revelando e explodindo para a vida potencialidades imensas” (VIGOTSKI, 1925/1999, p. 319).

Em um dos encontros, Elias chegou com um violão que acabara de comprar, pediu para eu afinar, transcrever as cifras de nosso repertório para que ele pudesse tocar em casa. Em seu discurso já havia ficado claro que ele possuía alguns instrumentos musicais e em nossos primeiros encontros ele me mostrou vários livros que ensinavam como construir acordes no violão, explicitando o quanto gostava de passar tempo tentando aprender com os métodos.

No Natal de Rua (melhor detalhado posteriormente) fui surpreendida com Maria quando ela chega com um violão dela e me acompanha nas músicas de harmonia mais simples e melodias mais conhecidas, eu comento que, até aquele momento, não sabia que ela tocava e ela me diz que pegou o repertório que eu havia cifrado, levou para casa e resolveu pegar no violão há muito esquecido num canto.

A música deflagra ação, quer seja pelo desejo de música, pelo desejo de relação, entre tantos outros que escapam aos ouvidos e olhos do pesquisador. Por vezes, por estimular, outras vezes por mitigar, ou na própria contradição da simultaneidade de emoções e sentimento,



- *Aqui alivia a tensão da mulherada, traz alegria!*  
(Lia).

Uma vez que a experiência de afecção entre corpos envolve o quanto o sujeito é afetado e afeta (SPINOZA, 1663/2013), vale comentar que a concepção de sujeito aqui é tida como “potencialidade em ato, cuja realização se dá exclusivamente, nos encontros (experiências)” (SAWAIA, 2006, p. 86).

Sendo assim, tornar-se claro que a música isoladamente é apenas adereço e por si só não move transformações, são os sujeitos que socialmente a criam e que a investem de sentido com suas ações. O que torna possível que uma experiência musical seja compreendida como um tipo de experiência de afecção entre corpos, que pode aumentar a potência de ação dos sujeitos é o reconhecimento de que quando se faz música coletivamente, todos afetam e são afetados. É a partir da reflexão dos encontros que reconhecemos o que potencializa a vida e desse modo, visualizamos a possibilidade de investir no que expande a existência.

Compreendemos a música como experiência sensível, de afecção entre corpos, pois há um tensionamento nos modos de pensar, ver, sentir, ouvir. Aprendemos e nos construímos movidos pelas configurações sensíveis construídas historicamente. O modo como os corpos respondem às afecções estão diretamente relacionadas aos sentidos e significados vigentes e construídos em seu contexto social, carregados das marcas singulares de cada um (SAWAIA, 2000). Portanto, a música, por ser uma experiência de afecção entre corpos, podendo provocar a criação de novas pensabilidades e reescrever a configuração sensível. É fundamental que nossas análises renunciem a cisão entre o pensar e o sentir, de forma a compreender os processos estéticos como formas de pensabilidade, reposicionando sensibilidades.



## SEGUNDO MOVIMENTO: PROCESSO CRIATIVO

*“A imaginação... é a criança travessa que bagunça a casa.”*

Nicolas Malebranche.

Invadindo todos os setores do nosso viver, a imaginação e a criatividade são chaves fundamentais para “bagunçarem” a disposição dos modos de existência. Quando a vida vira um tédio, quando os lugares cristalizam, quando as relações desgastam, a criatividade deflagra o novo e uma aventura outra é possível.

Criamos novas maneiras de dar conta da rotina, escolhemos novas maneiras de dizermos as mesmas coisas ou criamos assuntos novos para narrar. Combinamos e recriamos os elementos cotidianos, nos lançamos a projetos novos. Ampliar as possibilidades de experiência do homem é alimentar a produção da fantasia e assim ampliar a capacidade criativa (VIGOTSKI, 1930/2014).

Segundo Vigotski (1930/2014) seria um equívoco privilegiar a criança como sendo mais criativa que o adulto, uma vez que sua experiência de mundo é inferior. Outro equívoco apontado pelo autor seria destinar a selecionados “gênios” a capacidade de criação e ignorar a possibilidade criativa no homem comum. Há em qualquer homem a capacidade de criar, segundo as possibilidades de experiência que teve, “existe de fato criatividade não só quando se criam grandiosas obras históricas, mas, também, sempre que o homem imagina, combina, altera e cria algo novo” (VIGOTSKI, 1930/2014, p. 05).

A criação e a imaginação são também vozes de uma condição histórica, de um contexto social e cultural, das possibilidades de existência dos sujeitos e nunca se dá isolada ou individualmente. Segundo Vigotski (1930/2014) a criação é social, o homem cria sempre a partir das condições históricas e sociais a ele dada. Sua atividade imaginativa é fruto de contribuições e construções anteriores e também concretização de uma intencionalidade que se projeta para o futuro.

Em termos bakhtinianos a criação é sempre dialógica, permeada por vozes sociais de vários tempos, uma vez que o campo do vivido é campo polifônico inexoravelmente. Criar torna-se não a invenção intuitiva de um autor, mas a descoberta do que é possível materializar a partir das condições de uma época, por colocar em diálogos as

diferentes vozes que determinam os modos de subjetivação dos sujeitos (BAKHITIN, 2010).

O processo criativo nasce de uma necessidade, e nesta experiência, do desejo de “bagunçar” a ordem do que está posto. A experiência criativa é processo, é relação, é a possibilidade de uma desnaturalização das posições, é o materializar-se de um desejo anterior, de uma insatisfação primeira que move o sujeito à ação transformadora.

O processo criativo é alimentado pela vontade de colocar em questão o que está cristalizado, tem fome de novidade e não nasce espontânea ou naturalmente, é fruto de experiências anteriores, é objetivado coletivamente, é um processo que requer escolhas, posicionamentos, que exige uma utilização de recursos apreendidos e que se dá pela necessidade de novos modos do sensível.

A imaginação é peça fundante para a atividade criadora, é na construção fantasiosa que reside a possibilidade de inaugurar o novo (MAHEIRIE, 2003, p. 152). A experiência criativa coletiva foi um modo de objetivar as vontades, as insatisfações e as necessidades para uma realização estética que pudesse dar audibilidade às vozes de sujeitos, muitas vezes, invisibilizados pelos lugares sociais a eles dados ou mesmo vistos por lentes que configuram o sensível de modo a destinar a eles uma parte dos sem parte. Convidá-los para uma experiência nova foi um convite para bagunçar seus lugares, afinal

Se a vida que o rodeia não lhe colocasse desafios, se as suas reações naturais e herdadas o mantivessem em equilíbrio com o mundo que o rodeia, então não existiria nenhum fundamento para o surgimento da ação criadora. Um ser totalmente adaptado ao mundo que o rodeia nada poderia desejar, não buscaria nada de novo e, certamente, não poderia criar. Por isso na base de toda ação criadora está sempre subjacente a inadaptação a partir da qual surgem necessidades, aspirações e desejos. (VIGOTSKI, 1930/2014, p. 30).

A experiência musical coletiva foi uma experiência nova para a maioria dos participantes da Roda de Música e, ao mesmo tempo, inédita a todos nós. Nova porque alguns nunca haviam cantado ou tocado algum instrumento musical. Inédita por ter inaugurando uma relação, afinal, em sua maioria, os participantes não se conheciam e de fato nunca havíamos tocado e cantado juntos. A própria novidade dos

encontros ampliou nossa experiência e de uma maneira bonita bagunçou nossas rotinas, invadindo nosso cotidiano.

“A refundição das emoções fora de nós realiza-se por força de um sentimento social que foi objetivado, levado para fora de nós, materializado e fixado nos objetos externos da arte, que se tornaram instrumento da sociedade” (VIGOTSKI, 1925/1999, p. 315), impulsionando a criação de sentidos outros, e, portanto formas outras de subjetivação. Tal potencialidade não está na obra em si, mas na experiência estética que criamos.

O desafio da experiência nos moveu a encontrar saídas criativas para estabelecer aquela relação e pudemos imaginar coletivamente. Juntos fizemos da música travessia e criamos caminhos outros, quer fosse frente a um papel em branco aguardando ser listado com escolhas de músicas para nosso repertório, frente um emudecimento do instrumento aguardando uma nova composição ou frente testas franzidas aguardando uma ideia sobre como dar vazão ao desejo de endereçar o canto a alguém. O fato é que os caminhos se encontraram e os participantes escolheram trilhá-los conjuntamente. A proposta da Roda de Música pretendeu ser aberta, mas ao mesmo tempo desenhou um chão, um lugar comum de onde partir. Os caxixis unidos na imagem abaixo eram iguais e diversos, todos caxixis, mas cada um com sua cor, unidos pelas hastes, separados pela sonoridade singular de cada um. O território do CRAS era o mesmo, os passos foram diversos, estávamos orientados pelo princípio da igualdade, mas só compusemos a partir do encontro e socialização de nossas sonoridades tão distintas.

Figura 4 – Chão sonoro



Compreendemos que uma atuação em contexto social vai diretamente ao encontro de como os modos de existência estão postos, torna-se relevante pontuar que a experiência musical coletiva irrompe para outras áreas da vida que não a diretamente musical ou artística. Ao criar, o homem se lança na intensa experiência de repensar, recombina, uma vez que há sempre certo descontentamento ou insatisfação que move a vontade por uma novidade de vida. Criar dá luz a novas formas de sentir, a novas formas de existir. Com a ampliação da experiência do homem

Este poderá imaginar aquilo que nunca viu, poderá, a partir da descrição do outro, representar para si também a descrição daquilo que na própria experiência pessoal não existiu, o que não está limitado pelo círculo e fronteiras estritas da sua própria experiência, mas pode também ir além de suas fronteiras, assimilando, com a ajuda da imaginação, a experiência histórica e social dos outros. (VIGOTSKI, 1930/2014, p. 15).

A invenção de formas outras de vínculo e visibilidade por meio do processo criativo musical/ artístico pode servir como dispositivo para produção de potência de vida, uma vez que coloca em questão a formatação da ordem social.

Este capítulo versará sobre três eixos do processo criativo da Roda de Música, quando a imaginação pôde encontrar a justa forma e se materializar, a saber: *re-criação*, com a criação de novas possibilidades de se objetivar uma canção conhecida; a *composição* com a criação de um tema musical totalmente novo; e o *Natal de Rua* com a criação de novas formas de ocupação do espaço urbano.

De modo bastante dinâmico, a experiência musical do grupo ganhou diferentes formas. Com o intuito de aproximar o leitor do processo criativo vivenciado, detalhamos os caminhos da atividade imaginativa e criadora que ali se apresentou, reconhecendo que, ao serem objetivados, os elementos da fantasia voltam “outra vez à realidade, mas trazendo consigo uma força ativa nova, capaz de transformar essa mesma realidade, fechando-se, assim, o ciclo da atividade criativa da imaginação humana” (VIGOTSKI, 1930/2014, p. 20).

Quando iniciamos a Roda optei por realizar encontros bem livres, com escolhas de canções aleatórias por parte dos integrantes e também sugeridas por mim após escutar deles quais os gêneros musicais preferidos. Fizemos alguns encontros assim e depois sugeri criarmos uma pasta com nosso repertório, para execução de canções de nossa preferência.

Após alguns encontros cantando as canções de nosso repertório, resolvi convidá-los para uma experiência de composição de um tema que fosse completamente nosso e novo, com melodia, ritmo, letra e andamento criados por nós, e uma harmonia sugerida por mim para possibilitar o acompanhamento no violão. Criamos, então, a canção *Vivendo a vida*, detalhada no item *composição*.

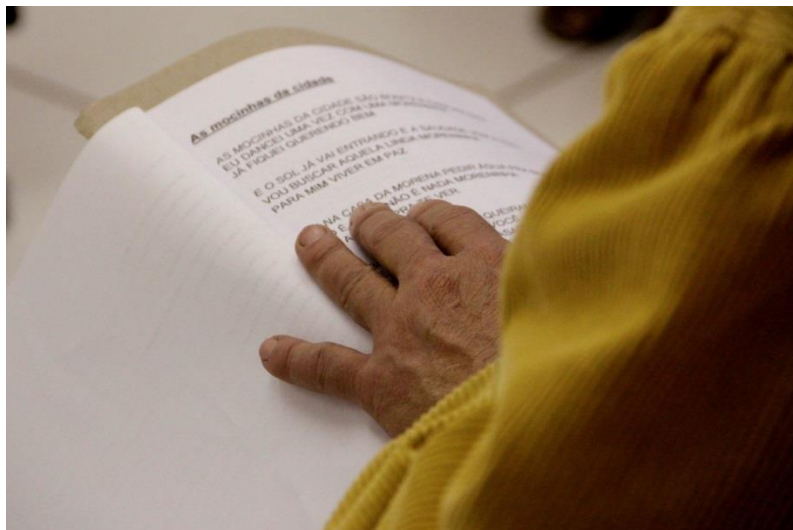
No decorrer de nossa experiência, o grupo mostrou-me o desejo de extrapolar o espaço físico do CRAS para uma vivência musical nas ruas da comunidade, dando origem ao projeto *Natal de Rua*.

### **Re-criação**

Para criação de nossa coletânea cada um contribuiu com a sugestão de algumas canções que gostariam que estivesse na pasta da Roda. Durante os encontros fizemos uso dessas pastas e elas ficavam

comigo durante a semana, porque havia músicas a serem acrescentadas e, também, para evitar que ficássemos sem as pastas para nosso encontro, caso os participantes esquecessem de levá-las na semana seguinte. Fiz uma cópia das letras ou letra e cifra para os integrantes que me pediram para levar o material para casa, possibilitando o acesso durante a semana. No último encontro que tivemos, cada integrante levou sua pasta e uma foto de nossos encontros.

Figura 5 – Cancioneiro



A apropriação do repertório pôde acontecer sem planejamento prévio, as letras das canções eram reveladoras de histórias, tradutoras de um tempo, objetivação de uma sonoridade. O uso das pastas sempre foi opcional, sendo inutilizada por membros que apresentassem dificuldades ou impossibilidade de leitura, sendo dispensada por integrantes que preferiam deixar as mãos mais livres para manuseio dos instrumentos musicais. A materialidade da pasta foi um recurso para dar forma aos temas musicais que foram pelos integrantes escolhidos como sendo os seus prediletos. A apropriação dos temas musicais não se deu somente na voz em canção, mas também pôde ser vista, manuseada,



observada e modificada. Nosso repertório foi composto das seguintes canções<sup>25</sup>:

Quadro 1 – Repertório da Roda de Música<sup>26</sup>

<b>TÍTULO</b>	<b>COMPOSITOR(ES)</b>	<b>ÉPOCA DA COMPOSIÇÃO</b>
As mocinhas da cidade	Nhô Belarmino	Anos 1950
Cabecinha no ombro	Paulo Alves Borges	Anos 1950
Cabocla Tereza	João Baptista da Silva	1940
Chalana	Mario Zan e Arlindo Pinto	1954
Colcha de Retalhos	Raul Torres	1959
Como é grande o meu amor por você	Roberto Carlos	1967
Dama de Vermelho	Pedro Walde Caetano e Alcyr Pires Vermelho	1943
Fada	Victor Chaves	2006
Luar do sertão	João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense	1911
Meu primeiro amor	Hermínio Gimenez	1952
Morena Tropicana	Alceu Valença e Vicente Barreto	1982
Noite Feliz	Pe Joseph Mohr, musicada por Franz Gruber	1818
Pombinha Branca	C. Concina e B. Cherubini versão de Miltoninho Rodrigues	Anos 1960
Rosa Branca	Os Fazendeiros	1977
Tocando em frente	Almir Sater e Renato Teixeira	1991
Velha Porteira	Hélio Alves e Ziltinho	Anos 1970.
Vivendo a Vida	Integrantes da Roda de Música	2014

<sup>25</sup> A coletânea com as letras do cancionário da Roda de Música estão disponíveis no Anexo IV.

<sup>26</sup> Os dados sobre os compositores e épocas foram pesquisados em <http://pt.wikipedia.org>; <http://golp-piracicaba.blogspot.com.br/2012/11/fadas.html>; <http://www.radio.uol.com.br>; <http://www.recantocaipira.com.br>; <http://www.vagalume.com.br>; <http://www.cifraclub.com.br>; <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/101900/000933727.pdf?sequence=1>; <http://musicagpd.blogspot.com.br/2013/01/os-fazendeiros-rosa-branca-1977.html>. Acesso em 20.01.2015.

Fonte: Próprio autor.

O cancionero apresentado acima foi composto de temas de diferentes épocas, envolvendo diferentes gêneros musicais, apresentando distintas histórias, remetendo a lembranças, criando novas emoções, abrindo para reflexão, expressando o contexto e a cultura ali musicados.

Ao trabalharmos com a execução de canções conhecidas, segundo Bruscia (2000, p. 126) estamos fazendo uso das experiências re-criativas, “re-criativo é um termo mais abrangente que inclui executar, reproduzir, transformar e interpretar qualquer parte ou o todo de um modelo musical existente, com ou sem audiência”. Segundo o mesmo autor, a re-criação pode ser vocal, instrumental, pode ser uma produção musical (envolvendo shows, apresentações, recitais, etc), se constituir como uma atividade ou jogo musical ou mesmo como regência/condução.

Re-criar é um tipo de criação. Ao re-criar canções, aqueles(s) que dela se apropria(m) cria(m) o estilo de interpretação desejada, o andamento pode ser acelerado ou ralentado de acordo com a vontade, a tonalidade pode ser adaptada à extensão vocal dos executantes, o texto é flexibilizado pois permite trocas e substituições na letra original, até mesmo o ritmo pode ser adaptado, um acalanto pode ser executado como baião, por exemplo.

Os caminhos para a experiência da re-criação em nossa Roda de Música foram por meio de voz e/ou instrumentos musicais e, sendo a música uma experiência afetiva, é uma experiência corpórea necessariamente. Convidar os participantes para uma experiência envolvendo o ato de cantar foi um convite para o encontro de corpos em ressonância, pois “o corpo é um instrumento, e o canto, o som singular de cada um de nós” (MILLECCO, et al. 2001, p. 106) . Se nos aproximarmos das respostas corporais que temos frente à experiência do cantar, saberemos que a emissão de nossa voz faz vibrar nosso corpo, pois há íntima relação ente voz e corpo, uma vez que “a voz é a palavra no corpo”<sup>27</sup>. Ao cantar, sentimos que não somente nossas pregas vocais vibram, mas o cantar torna-se uma experiência de afecção, pois a

---

<sup>27</sup> Frase citada por Dr Carlos Skilar durante seminário “O atual, o novo e o contemporâneo na educação. De linguagens e temporalidades para narrar o educativo” promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGP – UFSC) em 04 e 05 de março de 2015.

sentimos e produzimos corporalmente, “O canto, como um instrumento que habita nossos corpos, faz com que funcionem como caixas de ressonância, de onde expressamos todo o movimento do que é vitalmente sentido” (MILLECCO, et al. 2001, p. 109).

Cantar é valer-se da palavra e destiná-la de outro modo, é investir o verbal de outra modulação melódica, o canto é a palavra em movimento, é o dizer entoado, ou é o som antes mesmo de encontrar a justa forma do verbo, é um estado outro da linguagem. “Os homens, com efeito, cantaram antes de falar, de passar para a linguagem articulada. Os encantos poéticos da palavra cantada são, na realidade, os balbucios da infância da linguagem [...]” (RANCIÈRE, 2009b, p. 30).

Se localizarmos a ação do cantar em uma experiência que se dá coletivamente, observamos, segundo Siccardi (2008), que o canto é mediador em um processo de aproximação e interação entre os participantes. O canto coletivo se dá pela partilha de emoções e o reconhecimento de um *em comum*, reconstruindo e fortalecendo laços e diálogo, impulsionando para a ação por meio do dispositivo do encontro. O canto em grupo é a materialidade que permite escutar como soamos quando estamos juntos, como sujeitos que produzem e compartilham história socialmente (SICCARDI, 2008).

De modo algum a experiência da re-criação deve ser compreendida como sendo sinônimo de uma reprodução, esta última pode se apresentar desinvestida de vontade, de modo autômato ou mesmo indiferente (ARNDT; VOLPI, 2012). A re-criação é um convite para adentrar um processo criativo, dinâmico e necessita da apropriação, interpretação e reelaboração de quem a produz, “a canção toma uma nova forma, instantânea, produzida ali pelo indivíduo ou pelo grupo, não é possível de ser repetida, é única” (CHAGAS, 2001, p. 122).

Quando se re-cria, de alguma forma, aquela música se desprende de seu autor original, passando pela apropriação de novos criadores, num processo de significações e construção de sentidos. A reelaboração e a apropriação da obra suscitam em nós sentimentos e abre para ação,

a impressão que a obra musical causa na pessoa que a ouve, desperta um mundo inteiro de vivências e sentimentos. A base psicológica da arte musical reside precisamente em estender e aprofundar os sentimentos, em reelabora-los de modo criativo. (VIGOTSKI, 1930/2014, p. 19).

A experiência da re-criação foi uma opção para iniciar os encontros da Roda de Música pois é um convite a um processo criativo porém referencial, diferente de uma proposta de improvisação não-referencial por exemplo, em que cada participante executa e improvisa o que quiser com corpo, voz e/ou instrumentos musicais (BRUSCIA, 2000).

Como muitos elementos da Roda eram novos aos participantes, senti que “bagunçar” um pouco com a rotina do serviço poderia despertar processos imagéticos e assim abrir à criação de novas formas para musicar, como propõe o tema de abertura do capítulo.

Porém, quando se trabalha musicalmente com participantes que não são músicos profissionais, partir de um referencial é uma opção que desenha um território e, em linguagem metafórica, seria desenhar um chão para a imaginação pisar. Para quem está entrando em contato com o fazer musical pela primeira vez, o início de uma proposta pode gerar certa ansiedade pela novidade da experiência. Oferecer temas conhecidos, de seus cantores prediletos, construindo um cancionário que vem carregado dos significados e sentidos socialmente construídos traz elementos que podem ser material base para a futura criação. Além disso, pode contribuir para que os participantes se sintam mais a vontade para criar, pois parte de algo conhecido em direção ao novo, contribuindo para adesão e apropriação da proposta.

Quando finalizamos a construção de nosso repertório, perguntei aos membros quais eram os temas das canções de nossa pasta, sobre o que tais músicas falavam, interrogando-os sobre as motivações que alimentavam o desejo de colocar aquelas músicas em nosso cancionário. Assumimos que o produto musical carece ser analisado em sua totalidade, de modo não dicotômico, assumindo a amálgama entre forma e conteúdo, já que “fora da relação com o conteúdo, a forma não pode ser esteticamente significativa, de modo tal que a configuração do objeto estético [...] se dá justamente na totalização constituída pelo texto musical, o ritmo, a melodia e o estilo de cantar [...]” (HINKEL, 2008). Sendo assim, não reduzimos o trabalho com canções ao estrito objetivo de analisar o conteúdo de suas letras, ainda que as letras das canções por vezes exerçam o papel de mediadoras na construção de sentidos dos sujeitos. De fato, notamos que a maioria teve dificuldade em associar as canções com os temas que nelas eram narrados. Nenhum dos participantes comentou sobre o que tais músicas tratavam. Em nossa análise, percebemos que o modo como o coletivo narrava as afecções geradas por cada obra perpassavam diferentes elementos musicais, levando-nos a assumir a objetivação musical como um constante e

dinâmico processo de construção de combinações possíveis entre letra, ritmo, harmonia, lembranças, etc. Os sujeitos da Roda narravam sobre o que as músicas para eles representavam, lembrando de uma época em que eram jovens, em que as relações eram outras, em que o convívio familiar era diferente, com certo tom nostálgico, e por vezes jocoso, quando em narrações sobre os namoros e amores da juventude, por exemplo.

*Hoje cantamos “Beijinho Doce”<sup>28</sup> para descontrair, sair um pouco do repertório, escolho cantar tal tema com eles pela presença de um discurso saudosos. Os participantes dizem que cantando as músicas do nosso repertório acabam acessando tantas lembranças, sinto que eles tratam disso de modo positivo, às vezes bem humorado. Desprende-los dos temas da pasta foi uma experiência rica deixando-os mais livres para outras explorações. (Diário de campo, 05 de dezembro de 2014).*

A própria interpretação da obra como espectador dela, a associação das canções com uma época, o ato de investir as canções de novos sentidos, revivê-las e reelabora-las num processo de partilha é um processo re-criativo, remetendo à categoria de “síntese criadora secundária” proposta por Vigotski (1924/2010, p. 334). Segundo o autor, quando entramos em contato com a arte realizamos um trabalho constante e complexo de associações e arranjos de pensamentos para construção de sentido que construímos para a experiência. Este trabalho cognitivo se presta a unificar os elementos singulares de uma objetivação artística, investindo-o de nossas construções e sentimentos. Para Vigotski, “ao percebermos uma obra de arte nós sempre a recriamos de forma nova” (2010, p. 337). Seria, portanto, valendo-se das palavras do autor, uma “elaboração criadora do objeto” (2010, p. 334) já que ao re-criar, não só o objeto estético é investido de sentidos outros como o(s) próprio(s) sujeito(s) na experiência sensível se transforma(m), ampliando o olhar e a percepção numa vivência criadora.

Muitas das canções de nosso repertório narravam a tragicidade de uma experiência amorosa, acompanhadas por um lamento sertanejo, tais

---

<sup>28</sup> SANTOS, João Alves dos. Beijinho Doce. In: Tônico e Tinoco. *Data Feliz*. Rosicler. 1974. LP.

como *Chalana, Cabocla Tereza, Colcha de Retalhos, Dama de Vermelho, Meu primeiro amor, e Rosa Branca*<sup>29</sup> (ver Anexo IV). No entanto, os pedidos do grupo geralmente eram por músicas “animadas”, “alegres”, com andamentos mais acelerados. A relação com o repertório escolhido pelo grupo, entretanto, demonstra que a despeito de um pedido constante de ritmos e temas “alegres”, uma parte do cancionário é sonorizada com ritmos como a *guarânia*<sup>30</sup>, por exemplo, que usualmente são mais lentos.

A escolha por estes temas não representavam o desejo de transmitir uma mensagem diretamente. Estava muito mais contextualizada com as experiências de vida e com condições de mundo para os integrantes, marcando um contexto social e cultural. Sendo assim, “se um poema sobre a tristeza tivesse por objetivo nos comunicar apenas tristeza isto seria triste demais para a arte” (VIGOTSKI, 1924/2010, p. 339).

A despeito de temas que remetessem ao passado, o grupo apresentou muita facilidade em projetar-se para algo novo, comentando sobre o desejo de novos amores e novas atividades sociais, de fato “a música nos motiva para alguma coisa, age sobre nós de modo excitante porém mais indefinido, ou seja, de um modo que não está diretamente vinculado a nenhuma reação concreta, a nenhum movimento ou atitude” (VIGOTSKI, 1925/1999, p. 319). Percebemos como que um paralelo com a proposta de Vigotski em relação à função dos jogos para as

---

<sup>29</sup> ZAN, Mario e PINTO, Arlindo. *Chalana*. In: SATER, Almir. *Um violeiro toca*. Gravadora Som Livre, 2001. CD.

SILVA, João Baptista da. *Cabocla Tereza*. In: TONICO e TINOCO. *Lá no meu sertão*. Gravadora Cabloco Continental, 2000. CD.

TORRES, Raul. *Colcha de Retalhos*. In: AS GALVÃO. *No Calor dos teus Abraços e Outros Grandes Sucessos*. Gravadora Atração, 2012. CD.

CAETANO, Pedro Walde e VERMELHO, Alcyr Pires. *Dama de Vermelho*. In: BRUNO E MARRONE. *Acústico ao Vivo*. Gravadora Abril Music. 2001. CD.

GIMENEZ, Hermínio. *Meu primeiro Amor*. In: CASTATINHA E INHANA. *Meu primeiro Amor*. Revivendo Músicas, 1995. CD.

CONCINA, C. e CHERUBINI, B. *Rosa Branca*. In: LOURENÇO E LOURIVAL. *Coleção 20 preferidas*. 1996. CD.

<sup>30</sup> A *guarânia* é um gênero musical de origem paraguaia. Sua origem se dá nos anos 1920. Acredita-se que tal gênero de música adentra terras brasileiras, inicialmente na região do Mato Grosso do Sul, por paraguaios que vieram em busca de trabalho. Seu ritmo comumente é lento, de melodias melancólicas. A partir da década de 1940 compositores brasileiros de música sertaneja intensificaram o uso da *guarânia* em suas composições.

crianças, pois de fato as experiências re-criativas “não são uma simples recordação de experiências vividas, mas uma reelaboração criativa dessas experiências” (VIGOTSKI, 1930/2014, p. 6).

O trabalho com o repertório nostálgico dos membros não se configurou como um lamento e sim, pôde gerar a partilha de experiências de vida, acrescentando aos membros, e me incluo nisso, novos conhecimentos ao nos deparar com canções que não conhecíamos.

Compor um repertório, também de certo modo, retrata uma multiplicidade de sentimentos uma vez que fomos envolvidos por diferentes ritmos, que abriram à diferentes experiências, como no caso da execução de *Morena Tropicana*<sup>31</sup> que com sua fusão de xote e forró levava os participantes a comumente relatarem a sensação de que a música trazia uma energia diferente das demais do repertório. Ou como no caso de *Tocando em frente*<sup>32</sup> em que os comentários sobre a canção eram em torno da sensação de continuidade. Nesse caso, a música aparece em uma associação direta com o andamento da vida e a imagem produzida pela narração cantada do trecho “*Como um velho boiadeiro levando a boiada eu vou tocando os dias, pela longa estrada eu vou. Estrada eu sou*” (Anexo IV).

Sendo assim, algumas músicas remetiam a lembranças, outras eram novas a alguns, enquanto que outras estimulavam pela composição rítmica. Ainda que multifacetada, a música funda novas sensibilidades,

a verdadeira natureza da arte sempre implica algo que transforma, que supera o sentimento comum, e aquele mesmo medo, aquela mesma dor, aquela mesma inquietação, quando suscitadas pela arte, implicam algo a mais acima daquilo que nelas está contido. E este algo supera esses sentimentos, elimina esses sentimentos, transforma a água em vinho, e assim se realiza a mais importante missão da arte. (VIGOTSKI, 1925/1999, p. 307).

---

<sup>31</sup> VALENÇA, Alceu e BARRETO, Vicente. *Morena Tropicana*. In: VALENÇA, Alceu. *Millennium*. Polygram, 1999. CD.

<sup>32</sup> SATER, Almir e TEIXEIRA, Renato. *Tocando em frente*. In: SATER, Almir. *Almir Sater. Ao vivo*. Columbia, 1992. CD.

O cancionero pôde superar a mensagem gravada na letra e no tema das canções para abrir a repostas outras, impulsionando a novas experiências, movendo os integrantes a criarem sua canção também.

### Composição

Alguns encontros já haviam passado, havíamos cantado várias vezes as músicas de nosso repertório, já havíamos escolhido as prediletas e o tema de *Morena Tropicana* continuava aparecendo como sendo uma das mais pedidas

*- Gosto dessa música porque é a mais diferente, é muito gostosa de cantar. (Diário de campo, 07 de novembro de 2014),*

Após muito investimento nas experiências re-criativas, resolvi fazer um convite ousado. Já havia percebido que os encontros da Roda produziam, entre os participantes, várias possibilidades criativas e eles se mostravam muito satisfeitos. No entanto, sentia-me instigada a convidá-los a ir um pouco mais além. Convidei-os, então, para compor.

Quando lancei o convite, expus que teríamos liberdade para criar nossa canção, com todos os elementos que desejássemos. A reação dos participantes inicialmente, foi a dúvida se conseguiriam. A primeira pergunta, feita por Maria, foi: “*E a melodia?*” Expliquei ao grupo que eu estava com eles e ajudaria na construção estrutural de nossa composição.

*- Mas, nós vamos compor? Quem diria a gente compondo! Isso é demais da conta! (Maria).*

*- Ah... Mas agora nós vamos até compor? E vai ser o nosso forró! Vamos até querer fazer “passinhos”... (Lia). (Diário de campo de 07 de novembro de 2014).*

Resolvi começar com uma parte da composição que não requeria habilidades musicais para criação: o tema. Olhamos nossa pasta e conversamos sobre como cada uma das canções remetia a certa história, com certo eixo norteador de uma narração musical. Muito rapidamente o grupo decide que o tema de nossa composição seria *vida*.

Em seguida, proponho que seja decidido qual o ritmo de nossa música, lanço opções aleatórias, envolvendo gêneros musicais para incentivar as sugestões: xote, samba, rock, sertanejo, baião, dentre outros. Os participantes me dizem que querem um ritmo que remeta a



energia que eles têm. Faço algumas demonstrações no violão e quando canto com eles *Farinhada*<sup>33</sup>, os participantes me dizem que é esse o clima que querem com nossa música.

- *Será que o pessoal vai gostar?*(Lia)

- *Se o povo vai gostar? Eles vão amar isso! (risos).* (Maria). (Diário de campo de 07 de novembro de 2014).

Aqui se encontra uma marca do trabalho da composição que é a própria questão da visibilidade. Na fala acima se instaura uma preocupação em como reverberará a canção do grupo quando apresentada publicamente.

Definido o tema, definido o ritmo, convidei-os a irem colocando todas as ideias, todas as frases que forem criando. Como Maria repetidamente nos diz: “isso é demais da conta”, a expressão é transcrita no quadro e sugiro que faça parte de nossa canção.

*Maria diz que compor é demais da conta, escuto isso como um ir além para o que já estávamos fazendo, por me parecer significativo, puxo a expressão para compor a canção...* (Diário de campo de 14 de novembro de 2014).

Quando todos começam a lançar as ideias, identifico que a “criança que bagunça a casa” dá os primeiros passos. O quadro fica preenchido com palavras, frases, riscos. As primeiras sugestões que vão ao quadro são: “Vida; foi feita para ser vivida, é bonita; vivam a vida; bem vivida; sem dinheiro também se vive; o dinheiro não é tudo; vida espiritual; pra viver a vida tem que ter fé; cuidar da alma; deixa Deus tocar/ levar a vida”.

Após as primeiras palavras serem transcritas no quadro, pego o violão e faço uma sugestão de tonalidade,

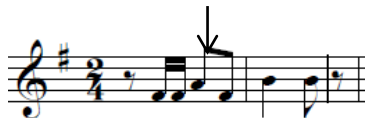
---

<sup>33</sup> Farinhada, composta em 1955, é um exemplo de baião. O baião é um gênero musical brasileiro tradicionalmente nordestino, geralmente acompanhado de acordeão, triângulos e viola caipira, com ritmo dançante, e comumente com temática relacionada ao cotidiano sertanejo.

FILHO, José de Souza Dantas. Farinhada. In: GONZAGA, Luiz. *Seu canto, sua sanfona e seus amigos*. Vol 5. Ceará: Revivendo Músicas Comércio de Discos Ltda, 2006. CD.

(...) *uma pequena proposta melódica para desencadear o processo de criação, pois compreendo que se os integrantes tiverem um referencial de partida se sentirão mais seguros, então... Canto: Pra viver a vida...* (Diário de campo de 14 de novembro de 2014).

Minha proposta melódica está composta de intervalos sem grandes saltos, no máximo uma quarta justa ascendente<sup>34</sup> como demonstrado abaixo, com a frase *pra viver a vida* em aberto, como que estimulando uma resposta.



Escolho uma tonalidade que abrange uma região já explorada em músicas de nosso repertório, com uma proposta harmônica simples para que possa ser reproduzida posteriormente pelos participantes da Roda que desejassem. Naquele encontro, o grupo foi criando as frases e Maria foi uma integrante fundamental para condução de um caminho melódico possível. Cada um, no entanto, foi colocando um pedaço em um processo criativo coletivo.

Organizando as ideias em uma cadência, cantamos a primeira estrofe de nossa música e escrevemos o refrão, ainda sem melodia definida. Quando a criação melódica da primeira estrofe e a letra da estrofe e refrão foram finalizadas propus gravarmos. Abri mão do uso do violão para deixar as vozes dos participantes conduzirem melodicamente. Durante a gravação, todos cantaram a primeira estrofe, e na execução e gravação, Maria pegou um caxixi e acompanhou tocando em ritmo de baião, Eulália pegou o pandeiro e quando chegou o momento do refrão percebi que mesmo sem termos criado uma melodia, Maria foi improvisando e criando um caminho. Como estávamos gravando pudemos reproduzir a melodia do refrão posteriormente e ali estava: nossa criação melódica e rítmica havia tomado forma. Tínhamos uma métrica concretizada.

O processo de criação aqui apresentado não pode ser precocemente compreendido como um ato momentâneo da ordem da inspiração, antes, é nomeado como *processo* (VIGOTSKI, 1930/2014),

<sup>34</sup> Composto pela distância entre notas de dois tons e meio.

por ser fruto de um encadeamento de experiências dos participantes que tornaram possível que as relações ali estabelecidas se concretizassem em canção, ganhando forma, texto e andamento. O objeto final é fruto de um processo de criação que “para existir, teve de ser mediado pela fantasia e pelas emoções” (MAHEIRIE, 2003, p. 151).

A composição é, portanto, compreendida como um processo objetivado de combinações inéditas de elementos musicais e não musicais já apropriados. A composição é criação, inauguração de uma nova forma de realização do pensamento modificado. Vai além de uma organização lógica de notas, palavras, sons e ritmos, pois envolve um processo cognitivo amplo, criativo. Ao criar o sujeito também cria modos outros de percepção do real, ampliando assim suas possibilidades de existência, impelindo movimento e ação. O processo de criar prevê o desejo de modificação por certa inquietação com o já estabelecido. Impulsionados pela vontade, os sujeitos que compõem aceitam adentrar experiências nunca tidas antes, susceptíveis a constante surpresas em seu curso, pela aposta em um novo possível.

Na primeira vez em que os participantes se escutaram na gravação, a imaginação tomou forma e se materializou, convidando os próprios criadores/compositores a assumirem lugar de espectador da própria obra. Ao se escutarem, os olhares permaneceram fixos, a atenção parecia estar completamente voltada para o reconhecimento dos elementos até então imaginados e agora objetivados,

[...] a construção da fantasia pode representar algo essencialmente novo, não existente na experiência do homem, nem semelhante a nenhum objeto real; porém, ao assumir uma nova forma material, essa imagem “cristalizada”, convertida em objeto, começa a existir no mundo e a influenciar os outros objetos. (VIGOTSKI, 1930/2014, p. 19).

Dando sequência ao processo criativo coletivo, no encontro seguinte, lançamos novamente as ideias para o quadro para criarmos as demais estrofes. Os eixos temáticos foram: uma vida sofrida também é vida; sem sofrimento não se vive; a gente sofre e sorri ao mesmo tempo; um passado com muita luta; hoje com saúde fazendo até música; mesmo com sofrimento me permito viver a alegria/felicidade.

A alusão de uma vida que vive e sofre simultaneamente, remete-se ao fato de o irmão de Lia e Maria ter falecido durante o processo de composição da canção na Roda de Música. Ainda que tenha

sido um tema disparado por Elias, ele ressoa quando Lia comenta que para as pessoas sofrerem, a vida não para.

*Maria comenta que seu irmão faleceu há quatro dias, diz que ela é muito ativa e que não vai deixar de cantar por isso, diz que cantar e cuidar das excursões da igreja a mantém viva. (Diário de campo de 14 de novembro de 2014).*

Após finalizarmos nossa canção, havia chegado o momento de definirmos o nome para nossa composição. O grupo escolheu rapidamente, todos foram unânimes em escolher que a palavra “vida” fizesse parte. A opção se deu entre a utilização do verbo no infinitivo: “viver a vida” ou no gerúndio/ presente perfeito: “vivendo a vida”. Traçando uma análise bastante independente, chama à atenção a opção por um tempo verbal que remeta a um andamento, como um tempo não finalizado, um *em aberto*, contínuo. Uma das integrantes comentou:

*- Já que o Almir Sater está “Tocando em frente” nós estamos “Vivendo a Vida”!<sup>35</sup> (Diário de campo de 07 de novembro de 2014)*

O andamento e ritmo da composição poderiam ter seguido por caminhos mais próximos da canção *Tocando em frente*, os integrantes poderiam ter escolhido o ritmo da guarânia, por exemplo, que é o ritmo de *Tocando em frente*, em que geralmente o andamento é lento, em alguns casos em tonalidade menor, mas o acompanhamento foi um ritmo bastante estimulante, uma fusão de forró e baião. A canção finalizada se apresenta assim:

### **Vivendo a vida**

Pra viver a vida, temos que ter fé  
 Afinal a vida, é o que Deus quiser.  
 Mesmo sem dinheiro, também viveremos,  
 Levando a vida, nós venceremos

---

<sup>35</sup> Fazendo alusão a canção: *Tocando em frente*, tema bastante executado do repertório da Roda de Música, conforme apresentado na seção anterior.

Esta nossa Roda, tocando viola,  
cantando as “moda”  
É demais da conta! É bom demais  
Traz muita alegria, muita alegria  
Pra nossa vida!

Uma vida sofrida, também é vida  
Sem sofrimento, não dá pra viver  
A gente sofre, e também sorri  
Tudo ao mesmo tempo, temos que sentir

### Refrão 1x

Hoje com saúde, estamos aqui  
Viemos pra cantar, e nos divertir  
Fazendo até música, pro povão ouvir  
Cantando até, Deus nos permitir

### Refrão 2x

## Vivendo a vida

Andante

Roda de Música

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Andante'. The score consists of four staves of music. Above the first staff are the chords D, G, D, G, D. Above the second staff are the chords D, G, D, G, D, followed by the word 'refrão'. Above the third staff are the chords G, A, D, G, A. Above the fourth staff is the chord D. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and a final double bar line at the end of the fourth staff.

A utilização da partitura pretende uma aproximação com o ambiente sonoro composto pela Roda de Música. Assumimos que não podemos restringir o

olhar unidirecionado da partitura musical de modo técnico, enquanto única e exclusivamente estrutura musical. Esta é a matéria concreta da música, e junto dela encontra-se também um mundo de movimentos, de dinâmicas e de significados construídos pelo sujeito que vibram nele próprio, nos quais a música toca e os quais busca compreender. (WAZLAWICK; CAMARGO e MAHEIRIE, 2007).

Em um destaque dos eixos temáticos, conforme aparecem na estrutura da canção, encontramos: a fé, a condição social, a vitória, a música, a alegria, o sofrimento, a vida, a saúde, o cantar, a diversão e um endereçamento: “*pro povão ouvir*”.

Desde então, nos encontros subsequentes, os integrantes me pediam para cantarmos nossa música. Fizemos algumas gravações amadoras com aparelhos eletrônicos portáteis e cada um levou uma cópia da letra consigo em nosso encerramento.

Quando fizemos nossa roda de conversa de encerramento, questionei se havia algum momento mais marcante de toda a experiência da Roda de Música e o tema da composição apareceu expressivamente nas falas:

- *Eu achei interessante e bem legal a música que a gente fez, cada um falou e fez uma coisinha e saiu uma música, foi muito bom, somos especiais porque até compusemos uma música.* (Lia).

- *Isso eu não vou esquecer nunca!* (Madalena)

- *Pois é, até a letra foi feita aqui mesmo.* (Eulália).

- *Chegamos a expor algo pro povão mesmo, como a própria música diz, pro povão ouvir.* (Elias).

- *Foi muito bom, achei até hilário, nós fazendo a letra, e todo mundo colocando uma coisa (...) então foi assim, bem encantador! (...) Eu conto pro outros: Olha sou famosa, fizemos até uma música! Temos uma letra nossa! E cantamos ainda!* (Maria).

Desse modo, pudemos “objetivar o imaginado [...] e refletir sobre o já objetivado” (ZANELLA, 2006, p. 33). Dar forma a atividade imaginativa é um modo de objetivar a subjetividade e/ou subjetivar a objetividade,

Se o sujeito se constrói na história, e suas objetivações se subjetivam em forma de significações, a música como uma objetivação que se subjetiva nestes sujeitos, provoca mudanças, amplia horizontes e se concretiza de maneira “irreversível” na concepção que eles constroem a respeito de si próprios (MAHEIRIE, 2001, p. 109).

Finalizar a composição e cantá-la re-criando-a a cada encontro não se constituiu como um fechamento. Por mais que o acabamento estético fora construído, um sentimento inconcluso permeou nossos últimos encontros. Pela própria característica do ato criativo, o diálogo pôde ficar de certo modo inacabado, apontando para um devir, movendo para desejos outros, despertando a vontade de novas criações. Sendo assim, é como se algumas notas permanecem soando para inspirar e mover novas composições para o campo do vivido, uma vez que “a única forma adequada de *expressão verbal* da autêntica vida do homem é o *diálogo inconcluso*” (BAKHTIN, 2010, p. 329, grifo do autor).

### **Natal de Rua**

*“A gente toma a iniciativa  
Viola na rua, a cantar...”*.  
Chico Buarque de Holanda

Figura 6 – Cotidiano



A paisagem urbana de nossa Roda constitui-se alinhada com pequenas casas, colorida com alguns graffitis, acompanhadas de uma praça com academia ao ar livre, um extenso campo de areia, um posto da guarda municipal e algumas árvores que servem de abrigo para os moradores de rua. Envolta por pequenos comércios, algumas igrejas, alguns bares, alguns equipamentos vinculados à Assistência Social e outros da Saúde, é desenhada sua estética dúbia: bastante funcional e produtiva, porém reservando pontos de convivência. Passagem constante de pessoas por vezes invisibilizadas, reféns de constantes olhares policiais. Lugar de encontro e de anonimato.

Palco do cotidiano, território simbólico de constituição de relações, cidade como testemunha de uma rotina que pouco se altera, mas que se movimenta, com trânsito de carros e bicicletas, com paradas de ônibus, com carrinhos de catadores de papel. Assim a cidade de move. Sua paisagem sonora tem ruído, tem buzina, tem latido de cachorro, tem som de choro de criança e de gritos de mãe, tem promoção na farmácia e tem também os sons naturais que estão ao longe quando o vento sopra, ou em nós quando a chuva cai.

A trilha sonora da cidade segue a trilha que culturalmente foi construída. Como o trem que se faz ouvir em seus trilhos ao longe ali na



vila, os transeuntes mantêm sua rotação, as pessoas se movimentam em torno de seu eixo urbano. Olhar, porém, para um cenário familiar com estranhamento é a possibilidade de modificar o andamento do caminhar. Olhar para o já tantas vezes visto e ali vislumbrar um cenário para ação criadora, inaugurando novos modos de existência cotidiana, em um processo re-criativo, transformativo, e gerativo de novos sentidos.

Nossa Roda de Música já havia alterado timidamente a paisagem sonora do cenário urbano quando as pessoas que na rua passavam paravam para olhar pela janela e nos ouvir. Porém, naquele dia de chuva, outro som preencheu a praça. Causando estranheza ao habitual, a criação tomou seu lugar no espaço público. O desejo de re-criar modos de vida, oferecendo movimento e ação ao cenário usual foi objetivado em canção, cartão e doce, quando cantamos na praça, como narrado no decorrer desta seção. Naquele dia,

*As pessoas que passavam pela praça receberam nossa música com sorrisos e, creio eu, com certo estranhamento, pois não sabiam muito bem o que estava acontecendo. Não somos um coral, não somos uma banda, não temos um equipamento de som... (Diário de campo, 12 de dezembro de 2014).*

Foi justamente nessa ruptura ou deslocamento dos lugares postos que se instaura a possibilidade de criar sentidos e tensões outras.

Quando os integrantes da Roda me pediram para colocar temas natalinos em nosso repertório, conversamos sobre o sentido do natal. Os participantes me disseram que aquele modelo natalino comercial, com uma grande família feliz em torno de uma mesa farta, cenas caricatas da televisão, não cabe em suas realidades.

*Elas comentam que a chegada do natal as lembra de que não é mais a mesma coisa, “parece que agora está todo mundo disperso” me dizem.. Maria diz que tem vontade de fazer um natal comunitário, na rua. (Diário de campo, 12 de dezembro de 2014).*

As noções e investimentos em “família” me pareceram carecer de uma escuta atenta. Comumente os participantes traziam para a Roda os relatos dos tipos de laços e convívio social que tinham em suas casas.

Compreendendo que o núcleo de ação de proteção do PAIF é em torno dos laços familiares, uma compreensão mais aberta, distanciada de um ideal de família nuclear e estável, é de extrema relevância. O próprio programa PAIF reconhece que os vínculos familiares podem ou não ser consanguíneos e, de fato, reconhecer novas configurações familiares, envolvendo arranjos múltiplos e provisórios de laços e pertença, aproxima-nos da realidade encontrada em nossas comunidades.

*Muitos relatam o quanto as relações familiares diretas já estão rompidas pela condição de vida deles, (afinal muitos perderam seus cônjuges por uso de álcool, outros estão com os filhos morando longe, alguns viveram a dor do luto durante a realização da Roda, entre outros casos). Eles me dizem que o natal em família parece ser um estereótipo no qual eles não se encaixam, pois uma família enorme, feliz, reunida, não é a realidade de todos ali. (Diário de campo, 12 de dezembro de 2014).*

Alguns dos participantes da Roda relataram residir sozinhos, outras mulheres diziam manter um vínculo conjugal mais próximo de uma cuidadora, (bem próximo de uma visão naturalizada de mulher/mãe/cuidadora), contando que os esposos, por problemas de saúde ou de uso abusivo de álcool, delas dependiam. Em alguns casos, mesmo sem residir na mesma casa, conviviam no mesmo terreno e, assim, chamaram atenção para o fato de que “as políticas públicas são atravessadas, entre outros, por um discurso matrifocal na medida em que posicionam a mulher que desempenha as funções culturalmente atribuídas como maternas no centro da família e da sua gerência” (MEYER; KLEIN; FERNANDES, 2012, p. 446).

Meyer, Klein e Fernandes (2012) apontam que, se por um lado o PAIF nos convoca a adotar uma visão mais elástica de família por considerar os laços afetivos além do consanguíneo, por outro, ainda é necessário ampliar o próprio lugar em que a família se desenha, justamente por não estar limitada a convivência em uma mesma casa. A família acaba tornando-se um conceito que envolve redes de convívio mesmo que entre não consanguíneos, quer sejam pessoas unidas pelo laço da ajuda mútua, por amizade ou outros tantos arranjos possíveis por meio da ação criativa relacional do humano. O conceito de família passa a ser desnaturalizado e assume lugar sócio-histórico. Torna-se assim

importante refletir que quando o profissional da rede socioassistencial atua com famílias, esta não se fixa e se restringe aos limites de uma casa, um terreno, um lugar. Outras redes afetivas e relacionais acabam sendo envolvidas. Desprender-se de um trabalho com famílias regido por conceitos restritos a parentes consanguíneos, residentes na mesma casa parece ser bastante relevante no sentido de nos afastar de uma possível prática disciplinadora, que responsabiliza a família por toda a garantia estrutural de sua prole, comumente cristalizando a mulher no lugar de cuidadora.

Esse reducionismo das funções socioeducativas pode fortalecer práticas [...] que se dirigem a ensinar as famílias a gerir recursos, a disciplinar os filhos, a exercer as funções de cuidado, proteção e educação, sem alterar as situações que as impedem de exercê-las como há cinquenta anos. (TEIXEIRA, 2010, p. 18).

Compreendendo um convívio mais ampliado e não restrito as relações que ocorrem dentro das casas, os integrantes da Roda sugeriram então, festejar o natal de outro modo. Criaram a ideia de sairmos para a rua para cantarmos na praça, entregando cartões de natal assinados pela Roda de Música e distribuindo doce a quem por ali passasse. Nomearam o projeto de “Natal de Rua”.

*Percebo que o Natal de Rua vem pra dizer de um convívio outro possível, de um sentido outro para a vivência do natal. (Diário de campo, 12 de dezembro de 2014).*

Com gorros natalinos, nos reunimos no CRAS para o dia do Natal de Rua. Estávamos ansiosos, pois nas últimas semanas havíamos conversado muito sobre esse projeto. Por ser uma proposta ao ar livre, precisávamos que o clima contribuísse, mas, reconhecendo que o campo do vivido é da ordem da imprevisibilidade, (BAKHTIN, 2010), nos abrimos para o acontecimento.

*A tarde inicia e a previsão é chuva, chuva significa não comparecimento dos participantes da Roda. Sempre penso que o motivo pelo qual eles participam da Roda é pela música e pela convivência, alguns dependem de ônibus outros*

*caminham alguns longos trechos para chegar até o CRAS e quando chove, o acesso fica mais limitado. Mas hoje é o dia do Natal de Rua, e eles queriam tanto que esse dia acontecesse. [...]*

Naquele dia, ao chegar no CRAS, encontrei alguns integrantes preparados para o Natal de Rua, como a chuva estava muito forte, passamos um tempo no CRAS cantando as canções de nosso repertório, e, quando a chuva cessou, resolvemos ir até a praça.

*Quando chegamos na praça a chuva volta, resolvemos cantar embaixo de um abrigo, um ponto de ônibus desativado. Cantamos um medley<sup>36</sup> de natal e uma música da pasta e nesse tempo passa uma pessoa. Eu proponho para o grupo continuarmos na próxima semana, pois as ruas realmente estão bem vazias por conta do temporal.*

*Uma das integrantes pede mais uma música. Uma outra participante da Roda chega nesta hora e se une a nós. Durante a execução da canção, eu e mais três participantes da Roda cantamos embaixo do abrigo enquanto Elias e Eulália saem distribuindo doces e cartões, eles atravessam as ruas, vão até o ponto de ônibus, vão ao encontro das pessoas, para presentear-las e a partir daí a chuva para, as pessoas começam a circular e os participantes ficam muito animados em continuar cantando. (Diário de campo, 12 de dezembro de 2014).*

#### Figura 7 – Encontro

---

<sup>36</sup> *Medley* é o nome dado a uma sequência ininterrupta de diferentes canções que são ligadas por transposições e modulações harmônicas e melódicas, originando um único tecido sonoro múltiplo.



Em um contexto em que tudo tão naturalmente é escutado como ruído, alterar a paisagem sonora do bairro foi um modo de evidenciar a música que permeia os encontros cotidianos das pessoas. No caso de um projeto musical que ocupa o cenário urbanístico, não somente um olhar se modifica, mas a escuta do que tece o ambiente sonoro do lugar é transformada. Encontrar em um lugar comum a possibilidade de preenchê-lo com canção é investi-lo de possibilidades criadoras.

A imagem acima deixa a urbanidade de fundo para evidenciar a ampliação de laços coletivos por parte dos integrantes da Roda. Com o Natal de Rua, novos encontros foram possíveis. A cesta de doces de Elias envolve uma cena de contato entre iguais, dando forma ao estar comunitário. A constante aposta na potência que há quando um trabalho deixa de ser individualizante e, passa a voltar o olhar para o entorno, evidenciando a potência do encontro de sujeitos atuantes, espectadores e artistas, nutriu nossa atuação e produção sonora.

Naquele natal as mãos estavam dadas, mas não em uma sala de jantar frente uma árvore imponente e decorada, as mãos estavam criando outros laços, ocupando-se de outros fazeres. As cores decorativas eram dos sorrisos, dos doces e dos instrumentos musicais e o sabor era o de mais partilha,

*- Eu gostaria de mais, mais vezes, pra gente sair (...), fazer umas cantorias aqui na praça é ótimo! [...] Nós tivemos a coragem de sair na rua, não é todo mundo que tem essa coragem, dá vergonha, outras pessoas tiram sarro, eu já não tenho medo dessas coisas [...] Na hora tava muito bom (...) foi um sonho realizado também. (Maria).*

Chama atenção o tipo de intervenção coletiva urbana, o tipo de visibilidade desejada pelos integrantes e o modo peculiar de tensão no sensível que ali se instaurou. Havíamos, no decorrer do projeto da Roda de Música, recebido um convite para apresentação em um evento comunitário promovido pela Secretaria de Assistência Social do município. A apresentação não ocorreu, porque no dia do evento a organização não conseguiu o equipamento de som previsto que possibilitaria nossa participação. Devido ao porte do programa, reunir seis pessoas sem amplificação de som, sem palco ou auditório, considerando que as atividades ocorreriam ao ar livre, inviabilizou a participação. Ao longo de alguns de nossos ensaios, pude observar que os integrantes da Roda estavam com seus investimentos muito mais localizados no Natal de Rua que na apresentação pública do evento. Dado que se confirmou porque os integrantes da Roda sentiram não terem se apresentado, mas isso não gerou grande frustração. O Natal de Rua era uma criação deles, a apresentação no evento, era o cumprimento de um protocolo social. Tal distinção estava bastante clara.

Um aspecto pertinente para análise do Natal de Rua é o fato de que a grande maioria dos membros da Roda relatou ter algum tipo de vínculo ativo com instituições religiosas ou apresentavam certa espiritualidade ou fé em seus discursos. O fato de pretenderem uma ação tão altruísta pode estar vinculado ao componente da caridade presente no cristianismo. Nenhum deles apresentou crença religiosa diferente das denominações cristãs católicas e evangélicas e um membro comentou ter orientação na doutrina espírita.

A visibilidade desejada era entre os iguais, “*para o povão ouvir*” como nos disse Elias. Ao serem abordados, os transeuntes questionavam os integrantes sobre o que estava acontecendo, eles esclareciam ser moradores ali da vila,

*- Perguntavam o que era e eu respondia que era a Roda de Música ali do CRAS, que veio entregar doces e cartões, teve um rapaz que queria saber mais (...), e eu ia explicando pra eles. (Roda de conversa).*

Os integrantes precisaram criar modos para dizer o que estavam fazendo na praça, que tipo de relação criaram entre eles, a qual lugar pertenciam. A intervenção da Roda na rua foi propulsora de uma tensão no sensível, pois pessoas comuns ocuparam espaço comum para criação de novos modos de serem escutados e assim, mesmo sem o saber, resistiram à ordem social hierarquizante e classificatória, colocando a “*viola na rua, a cantar*”.

Os laços familiares precários estavam claros nas narrações das histórias de vida de alguns dos integrantes da Roda. O que o Natal de Rua inaugura é o fato de que os laços afetivos puderam ser desdobrados para ocupar espaços públicos, investindo em convívio social, solidificando amizades e indiretamente fortalecendo as relações familiares primárias.

Ao experimentarmos investir na experiência coletiva, vestígios da ação puderam reverberar na casa e nas rotinas dos participantes durante toda a experiência da Roda de Música. No dia do Natal de Rua,

*Maria senta-se ao meu lado com o violão dela e tenta tocar algumas músicas que estão na pasta, é a primeira vez que a vejo tocando violão. Percebo que ela tem treinado em casa, pois ela me pede para cantarmos Cabocla Teresa, uma música com acordes simples que ela consegue acompanhar.*  
(Diário de campo, 12 de dezembro de 2014).

O efeito do fazer musical coletivo transborda constantemente os limites do encontro. Algumas ondas de efeito são sentidas mais próximas e muitas delas nem chegam ao conhecimento do pesquisador.

Uma das mulheres da Roda sempre comentava o quando seu neto, que residia em outra cidade, a incentivava a permanecer fazendo música conosco. Uma das integrantes convidou o esposo para participar do grupo e duas irmãs também compuseram nossa Roda. Ao término do projeto, uma das integrantes disponibilizou a casa dela para dar continuidade aos encontros da Roda.

Pensar a música como ocupação de um espaço urbano merece uma aproximação com o conceito de espaço. O espaço é aqui é apresentado como sendo social, onde ocorre o trabalho, onde se criam relações, em que ocorrem os processos sociais, de ações e verificação dessas transformações. Sendo produzido por movimentos de todos os

tempos, carregado de passado e das marcas de uma distribuição seletiva de lugares hierárquicos, é também investido da possibilidade criativa e transformativa do presente, criando as formas pelas qual a existência se inaugura. A paisagem é, portanto, um espaço investido de vida, de sociedade, apreendido pela sensibilidade, ou seja, aquilo que vemos, ouvimos, sentimos. (SANTOS, 2006; RIBEIRO, 2012).

Há, assim, uma distribuição dos lugares a partir das marcas de um passado que agora se dá no presente, reflexo de certa superposição dos acontecimentos dados pelo acúmulo do tempo. Para essa cristalização das formas, o geógrafo Milton Santos (2006) dá o nome de *rugosidades*, “as rugosidades (...) revelam combinações que eram as únicas possíveis em um tempo e lugar dados” (SANTOS, 2002, p. 92). As rugosidades registram um passado e devem ser analisadas sempre aliadas ao contexto sócio histórico. Elas denunciam seletividades passadas impostas por ações hegemônicas, mas também “permite o afloramento de racionalidades alternativas e a sobrevivência dos muitos outros” (RIBEIRO, 2012, p. 69).

Figura 8 – Rugosidades



Tais quais as rugas que em nós se desenham, testemunhando uma história, dando forma ao tempo que se acumula, as rugosidades testemunham a habitação dos espaços e as destinações dos papeis, mas também podem ser constantemente ressignificadas, “há causalidade na



rugosidade, assim como, delimitação da ação possível. A rugosidade é vinco, conjunto de rugas, marcas, memórias” (RIBEIRO, 2012, p.69). Numa analogia ao campo do vivido, rugosidades são reveladoras de uma história processual, que guarda as marcas de um passado, registro das experiências anteriores, mas que se abre a novas expressões a partir da criação de novos sensíveis. A experiência da Roda pôde investir no fortalecimento de laços coletivos por meio da construção de vínculos outros dos participantes com o seu território, entre eles, deles para com os familiares e com a comunidade.

A ação da Roda se deu no palco do cotidiano, no espaço onde a vida se cria, configurando-se como uma experiência que extrapola os limites físicos de um lugar e ocupa outros espaços, porque cantamos na casa de uma das participantes, cantamos na praça, cantamos na rua, cantamos no CRAS. A atuação da Musicoterapia não aconteceu dentro de uma instituição, dentro de um consultório, ela ocorreu no campo do cotidiano, ecoando sempre que essa experiência é novamente re-criada, quando as pessoas relatam que cantam em suas casas, com outras pessoas, quando os familiares dos participantes tocam as músicas do repertório da Roda com seus violões em outros momentos, em outros lugares, ampliando o espaço para o campo do acontecimento, da experiência do dia-a-dia.







## TERCEIRO MOVIMENTO: POR QUE MUSICAMOS EM RODA?

*“Em samba de roda já dei muito nó...  
Em roda de samba sou considerado [...]”  
João Nogueira*

A questão que abre este capítulo: *Por que musicamos em Roda?* Dá notícias não de uma reflexão diretamente histórica e tampouco evolutiva em torno do cantar e tocar em roda. De igual forma, o que pretendemos não é oferecer uma teoria que explique a adoção dessa forma de musicar coletivamente. Dado o que não pretendemos, apresentamos o enquadre de nossa questão.

Ao longo do desenvolvimento da experiência aqui desenvolvida, a roda tornou-se uma palavra-chave, um fio norteador, ou melhor, movedor. A roda, além de dar forma, trouxe ritmo e impediu um estar estático. Fato é que não se faz roda de música individualmente, ela só se cria coletivamente. Sendo assim, dedicamos os próximos giros de página à um pensar sobre o musicar em roda, ou seja, o cantar e tocar coletivamente, em uma comunidade. São aspectos não dicotômicos, que só se tornam foco de nosso interesse em seu potente encontro, em seu nó.

A eleição da metáfora do nó, expressa na abertura deste movimento, vem para provocar um tipo de imagem que remeta a um encontro de singularidades que criam *nós*. Nós compostos de diferentes possibilidades de amarras entre cordas, e que, por meio do encontro de suas características isoladas, passam a compor um novo arranjo, um nó. Se observarmos atentamente um nó, veremos o encontro entre cordas, cada corda, no entanto, é também composta de outros fios, que entrelaçados a constituem. Quando em nó, não se dissipam as características singulares de cada corda, sua unificação apenas marca que uma forma outra é assumida, com outros laços. O tipo de nó diz do tipo de relação que ali se inaugura. Há nós que se dissipam tão logo se fundam, outros há, porém, que se firmam em suas amarras de modo mais estável.

Paralelamente, ao atentarmos para a etimologia da palavra *grupo*, encontramos o termo provençal *grop*, que significa nó (TSCHIEDEL, 1998 *apud* ZANELLA; PEREIRA, 2001), remetendo-nos a certo enlace que ali se cria entre sujeitos.

A Roda de Música, por meio da criação de um coletivo, inaugura um *NÓS*, uma vez que ela deixa de ser um espaço para encontro de indivíduos e passa a ser um tipo de arranjo de singularidades que não se anulam, que são compostas das diversas relações históricas e que agora, soam coletivamente. Dado essa compreensão, podemos inferir que a roda “É um espaço em que o que é íntimo se confunde e se mistura com o que é coletivo” (LARA FILHO; SILVA; FREIRE, 2011, p. 150).

Assumindo que este trabalho se inspira em uma perspectiva comunitária, e ocorre em um equipamento que investe em ações que expressivamente ocorrem em grupo, dedicamos um espaço para uma reflexão em torno da música quando em seu nó com o fazer em roda.

Primeiramente apresentamos reflexões em torno da forma que delinea o fazer musical: a roda. Posteriormente, exploramos questões sobre a construção e a compreensão de espaços coletivos e comunitários para na sequência apresentar vinhetas do campo que contam dos desdobramentos do fazer musical como ação social.

### **O fazer música em Roda**

Roda de samba. Roda de choro. Roda de viola. Roda de Música. Um certo tipo de roda que é sonora, que se move para acolher o musicar, seja instrumental, cantado ou ambos. A reflexão em torno da Roda de Música será aqui tecida bastante inspirada em estudos de samba e choro considerando-os como caminhos potentes para a criação de uma proposta personalizada para o tipo de experiência aqui analisada.

Uma breve investigação histórica nos dá notícias de que nas etnias que originaram o povo brasileiro o dançar em roda esteve presente, sendo há tempo uma característica de diferentes manifestações populares presentes em distintas culturas (CASCUDO, 2002 apud LARA FILHO; SILVA; FREIRE, 2011). Portanto, não há aqui intento de inaugurar a arte em roda, pois ela nos acompanha em diferentes momentos históricos, e é expressivamente adornada de sonoridade.

Pinçar características históricas do musicar em roda, de modo geral, nos remete a um tipo de prática inventiva. O cenário das primeiras rodas de samba, por exemplo, nos transpõem para um tipo de experiência que acontece no quintal das casas, acompanhadas de instrumentos musicais feitos com materiais caseiros improvisados tentando agregar participantes, improvisando cenários e remodelando audiências (VALENTE JUNIOR, 2012).

As rodas de música, sejam elas de choro, samba, viola ou outras, originalmente se caracterizam como espaços informais para o

acontecimento sonoro, sendo assim, comumente não há eleição a priori do repertório a ser executado, não há ensaios e a presença de uma audiência é fluida ou mesmo desnecessária. Por estabelecer um tipo outro de relação com o espectador por meio de formas outras de audiência, a Roda de Música convoca um ambiente de partilha do material sonoro e não apenas de consumo passivo (LARA FILHO; SILVA; FREIRE, 2011).

A experiência da roda se dá na ordem do acontecimento, e é por isso irrepetível, aquela sonoridade lhe é única, se configura como processo e sua apreensão não é palpável. Segundo Lara Filho, Silva e Freire (2011, p. 151), diferente da música que se produz, “a Roda não é passível de se transformar em produto [...] Ela é descrita antes como uma expressão comunitária”.

Por vezes as rodas de música criam outras rodas em seu entorno, movidas por ela e centralmente agregadas pela música. Outra característica do fazer musical em roda é o espaço aberto para participações. Qualquer músico que se aproxime pode se unir ao ambiente sonoro e marcar o espaço da roda enquanto encontro social (LARA FILHO; SILVA; FREIRE, 2011).

No caso da Roda de Música aqui analisada, qualquer pessoa que quisesse poderia se aproximar e entrar na roda. Alguém que estivesse passando pela calçada e nos escutasse e visse pela janela do equipamento, algum profissional do CRAS, algum familiar que acompanhava os integrantes da Roda, algum usuário do serviço que nos ouvia da sala de espera, qualquer um poderia fazer parte. O espaço da roda é precisamente um lugar aberto, que adota uma forma que pode ser remodelada a cada arrastar de nova cadeira para se agregar ao grupo.

Para se fazer música em roda é necessário que sejam desatadas as formalidades. Colocando-se em roda, de igual modo, os participantes podem partilhar do sonoro. É justamente no abandono dos lugares marcados que se faz roda. Nela, dispensam-se palcos, regentes, aplausos. Em roda dispensam-se os lugares hierárquicos que até aquele momento definiam os lugares sociais, pois “nada do que o sujeito é ou tem ou faz fora da Roda importa para aqueles que estão dentro dela” (LARA FILHO; SILVA; FREIRE, 2011, p. 151). Quando em roda, há a possibilidade para que cada um seja escutado, olhado, contado como sendo parte, e como canta o mote: “*em roda de samba sou considerado*”.

O *considerado* que aqui é cantado poderia fazer alusão ao *contado* como proposto por Rancière (1996). Uma parcela da população

cria um espaço para que possa ser considerada. Em roda, todos são considerados como qualquer outro, não há exclusividades postas a priori. Ali, funda-se um espaço para que sujeitos tomem parte de um tipo de experiência por vezes marcada pela suposta premissa de que a música estaria restrita à apenas uma determinada parcela, sejam os profissionais, gênios ou dotados de um dom. Ao assumirem-se coletivo, tomam parte em um fazer musical que passa a ser-lhes comum e possível.

A experiência da Roda de Música pôde ser um exercício de emancipação, no sentido de que todos são considerados como qualquer um (SKLIAR, 2014), a igualdade deixa de ser fim e se faz premissa. Considerar os sujeitos como qualquer um é assumir que na roda qualquer um que se uma pode tomar parte de uma ação coletiva. A possibilidade de que, qualquer um faça parte, é característica marcante do fazer música em roda.

Ao considerar uma parcela por vezes incontada, outros desdobramentos tornam-se possíveis, afinal, desbancam-se as exclusividades em torno dos possuidores de palavra, de título, de capacidade e passa-se a ser questionado os lugares que historicamente são (de)limitados aos que possuem voz e vez.

Na Roda de Música, os instrumentos ficavam ao chão, no centro da roda, e eram explorados livremente, ocorrendo trocas de instrumentos mesmo durante as execuções dos temas musicais, como que em constante verificação da melhor sonoridade possível para a produção desejada coletivamente. Em roda, os participantes experimentaram a possibilidade de serem vistos por igual, sem colocarem-se enfileirados, sem lugares marcados.

A configuração da experiência musical em roda remete a um ambiente familiar, íntimo, a um tipo de fazer caseiro (LARA FILHO; SILVA; FREIRE, 2011), tal informalidade pôde investir a Roda de Música de acolhimento, acompanhada de elementos extramusicais. Na Roda de Música, os elementos extramusicais puderam ser a partilha de comida; certo tipo de investimento no corpo por meio de indumentária especial; o investimento no autocuidado; as rodas de conversa que antecederam ou precederam a experiência musical propriamente dita; a ampliação da rede de relações comunitárias; a ressignificação do espaço do CRAS; a criação de outros espaços coletivos para além da Roda de Música.

É fato que a Roda de Música ocupou um lugar entre, não esteve restrita ao formato de apresentação em grandes shows nem tampouco



aconteceu no quintal da casa. Ao ocupar um espaço público, esteve de portas abertas, para quem quisesse puxar uma cadeira e musicar.

Uma vez que o elemento mediador e agregador do encontro é a música, o processo de ser considerado como qualquer um, inaugura formas outras de partilha que extrapolam a experiência exclusivamente musical para ocupar elementos do cotidiano dos sujeitos. É, no entanto, curioso notar, o fato de que a Roda de Música, após concluído o projeto no CRAS, tem seu desdobramento quando passa a acontecer na casa de uma das participantes, talvez dado ao fato de que o fazer música em roda remeta ao quintal da casa, a esse ambiente familiar, pessoal, informal e íntimo.

Em um dos encontros que acompanhei na casa de Maria, estiveram presentes muitas mulheres da vizinhança que nunca haviam participado da Roda no CRAS. Elas me contaram que estavam se reunindo e pensando em organizar um grupo de canto das mulheres da comunidade para participação em eventos solidários, como visitas a instituições de longa permanência. Decorrente dessa ideia, começaram a falar que haviam assistido reportagens que mostravam projetos musicais comunitários e passaram a intentar investir em passeios juntas, em confecção de roupas especiais para as apresentações, em contato com outras pessoas que poderiam ajuda-las.

Com isso, vale questionarmos a potência das ações que promovemos em contexto socioassistencial. Têm nossas ações em contexto socioassistencial, de alguma forma, fortalecido os laços coletivos reverberando em outros setores do vivido? Poderia nossa atuação apontar para construção de visibilidades coletivas, fortalecendo a relação entre corpos e dos sujeitos com seu território? Quais efeitos coletivos temos tentado?

### **O espaço coletivo e comunitário**

O exercício do estar coletivo é parte fundante da Roda de Música. Como mencionado acima, não se faz roda sem um grupo, e o grupo só o é em ato. Um mero aglomerado de pessoas não garantiria a criação de um espaço tão potente para criação e partilha musical. A constituição de um grupo a partir do estabelecer de objetivos em comum, dá luz à um estar coletivo, unificado, porém não integralmente coeso e inerte.

O grupo é o criar de um espaço possível para tensões, para contrapontos, para o emergir do novo em um processo inconcluso. Não há, no grupo, a intenção de uma anulação das singularidades, o que

ocorre, é que as ações passam a ser pensadas visando o comum. O grupo passa a ser dispositivo para que por meio de novos encontros, novas experiências sejam inauguradas e novas pluralidades sejam engendradas (ZANELLA; PEREIRA, 2001).

Segundo Zimerman (2000) um agrupamento de pessoas passa a ser um grupo quando se estabelece um ambiente possível para partilha. Um grupo, portanto, pode ser compreendido como um “disparador de forças múltiplas e marcadas pela diferença” (PEREIRA, 2008, p. 181). Em grupo, cada um é partícipe e, portanto, “é parte fundamental do grupo, cada um assume a sua posição e a de todos construindo uma práxis, uma atividade social, histórica, livre, criativa, auto criativa, por meio da qual o ser humano cria e transforma o seu mundo e a si mesmo” (FURTADO, 2012, p. 219).

O resultado dos esforços e ações emergentes de um grupo é a criação de um coletivo. Os processos ou produções coletivas visam o comum, a manutenção da própria existência do grupo. Por coletivo

Entende-se as produções que emergem das relações estabelecidas no grupo, que elucidam o desejo deste e que se realizam por este meio. Nesse sentido, a produção de um coletivo se faz à medida em que todos interagem e negociam visando o interesse em comum, sendo este definido/acordado pelos próprios sujeitos que, por sua vez, não se eclipsam: o coletivo é produzido concomitantemente pelas singularidades que o produzem (ZANELLA; PEREIRA, 2001, p. 112).

Lapassade (1983) e Maheirie (2010b), a partir das obras de Sartre, propõem uma compreensão de coletivo que supere a serialização. Em um coletivo cada um é singularidade e pluralidade. Não há lugares privilegiados ou posições numéricas que marquem os sujeitos. Para que o coletivo exista, é necessário que os sujeitos lá estejam não por ocuparem o primeiro, segundo ou terceiro lugar de importância, mas porque o coletivo se mantém pela existência do encontro de todos os sujeitos que o compõem, “cada um é o grupo” (LAPASSADE, 1983, p. 232).

Tomando como análise a Roda de Música, cada um é a possibilidade de sermos Roda. Cada um é partícipe e totalidade, “é, ao mesmo tempo, “mediador” e “mediado” – ele próprio e o outro” (LAPASSADE, 1983, p. 232).

As ações realizadas pelo grupo em sua composição, na construção de um repertório comum a todos e na ocupação do espaço urbano com o fazer musical, dão notícias de projetos que totalizaram o encontro de singularidades e construíram projetos coletivos. Para que haja um coletivo é necessário que as demandas individuais sejam sentidas em comum e, assim, possam provocar unificação de ações coletivas visando objetivos compartilhados (LAPASSADE, 1983). A constante (re)apropriação do espaço com novas ações coletivas foi o elemento que fez a roda mover, propiciando certa manutenção do grupo, que se via engajado em novos projetos, por meio da unificação de suas ações.

A reverberação do trabalho na vida cotidiana de cada um é o que dá luz à novas pluralidades. Na rotina de duas das participantes começaram a acontecer encontros musicais com seus familiares, em outros casos houve procuras individuais por aulas de música e/ ou coral comunitário.

Na fala de uma das participantes ficou evidente que o estar coletivo é uma experiência outra que move para ação

*“[...] porque sozinho parece que não anima, quando tá numa turma assim, aí anima!”* (Roda de conversa).

A afirmação de que em grupo se sentiam mais motivados foi recorrente nos textos do diário de campo e nas transcrições das falas da roda de conversa e entrevista. Segundo Spinoza (1663/ 2013) a potência do existir é aumentada no encontro com o outro, afinal

Os homens realizam-se com os outros e não sozinhos, portanto, os benefícios de uma coletividade organizada são relevantes a todos, e a vontade comum a todos é mais poderosa do que o conatus individual e o coletivo é produto do consentimento e não do pacto ou do contrato. (SAWAIA, 2001, p.116).

Uma vez que nosso dispositivo de encontro foi a música, vale pensar que temos um produto criado culturalmente, que não somente reflete história mas que pretende sua transformação. Ao criar coletivamente, os sujeitos puderam sentir formas outras de se relacionar, agir e sentir no contexto comunitário (MAHEIRIE, 2010b).

O conceito de comunidade carrega uma história de constantes teorizações e transformações em um contexto que se coloca entre múltiplos saberes científicos.

A proposta que aqui se desenvolve é a de que, ao valer-se da prática da Musicoterapia Social e Comunitária, o termo comunidade possa ser uma categoria criticamente adotada. Desenvolve-se, portanto, uma reflexão aberta, sem pretensão de imposição de um conceito fechado e acabado.

É fato que o sentido para o termo *comunidade* acompanha diferentes perspectivas e, portanto, carrega em sua(s) conceituação(s) distintas concepções. Em uma proposta mais tradicional, a comunidade é definida amplamente como

Um agrupamento de pessoas que vivem em uma determinada área geográfica ou território (rural e urbano) cujos membros têm alguma atividade, interesse, objetivo ou função em comum, com ou sem consciência de pertencimento, e de forma plural, com múltiplas concepções ideológicas, culturais, religiosas, étnicas e econômicas. (PEREIRA, 2008, p. 145).

Pereira (2008) pontua que em tal concepção reside uma ideia fantasiosa de unanimidade, unicidade, consenso, coesão e totalidade, dando pouco valor às rupturas, ao questionamento, as contradições criativas e diversas. O mesmo autor busca em uma corrente de base mais sociológica e antropológica uma concepção de comunidade como sendo algo processual, aberto, dialógico, heterogêneo, criativo, pois se dá na ordem do encontro, da imprevisibilidade, privilegiando a possibilidade de novos desejos, ideias, desprendendo-se de uma visão totalizante e estanque.

Na comunidade não reside o anonimato e nem necessariamente a consensualidade, já que todos são sujeitos legitimados para argumentar e, assim, a comunidade é compreendida como um espaço de partilha em que os desejos individuais são postos em diálogo e de nenhum modo massificados. Ao trabalhar com a categoria de comunidade se reconhece a necessidade de que o homem esteja implicado em seu contexto social e renuncie a buscas individualizadas e narcísicas, sem, no entanto, negar sua singularidade (SAWAIA, 1999).

Quando em comunidade, os sujeitos fazem parte de um processo dialógico e assim, podem construir um ambiente de respeito, tolerância

e multiplicidade, sem que se anulem individualmente, antes “construindo um nós” em prol de um projeto comum (SAWAIA, 1996, p. 49). Assim transpõem-se a visão dualista entre o indivíduo e a coletividade, reconhecendo “que não há busca e forma concreta de bem comum sem motivações e sentidos pessoais” (PRADO, 2008).

A ideia de comunidade é, portanto, dinâmica e complexa, apta a acolher a polissemia do vivido, concomitantemente permanente e transformativa, pois há ali

um movimento de recriação permanente da existência coletiva, fluir de experiências sociais vividas como realidade do eu e partilhadas intersubjetivamente, capaz de subsidiar formas coletivas de luta pela libertação de cada um e pela igualdade de todos. (SAWAIA, 1996, p. 48).

Ao trabalharmos em contexto comunitário marcamos nosso desejo de busca por uma ética que norteie a prática no sentido de contribuir para ampliação de bons encontros que potencializem a ação pelo reconhecimento de uma igualdade que se dá no palco da diversidade, atento ao sofrer individual e de uma sociedade (SAWAIA, 1999). Encontros em que o sentido para própria existência pode ser (re)construído, colaborando para “a criação desses espaços relacionais, que vinculam os indivíduos a territórios físicos ou simbólicos e a temporalidades partilhadas num mundo assolado pela ética do “levar vantagem em tudo” e do “é dando que se recebe”” (SAWAIA, 1996, p. 51).

A ideia de comunidade torna-se, então, um campo de existência relacional que se desprende da sujeição de uns em relação a outros, antes luta contra a exclusão e contra os modos de subjetivação homogeneizadoras, podendo ser compreendida como uma “coletividade que, sem abrir mão de seu modo de ser, acolhe a multiplicidade” (SAWAIA, 1996, p. 48).

### **A Roda de Música**

Partindo da compreensão de que “o fazer “musical” é um tipo especial de ação social que pode ter importantes consequências para outros tipos de ação social” (BLACKING, 2007, p. 201), dois aspectos da Roda de Música merecem destaque: o laço comunitário que se criou entre os participantes da Roda, e os desdobramentos da ação musical por

meio do envolvimento de participações de outras pessoas na experiência.

Segundo Cunha (2007, p. 01), “A música é apontada como a mais social das manifestações humanas”, ela é uma arte que permite diversos tipos de participações, inclusive periféricas como veremos ao longo das vinhetas do campo.

Durante a realização da Roda de Música, em alguns encontros recebia os comentários dos funcionários e funcionárias do CRAS falando sobre a potência sonora do grupo, sobre o repertório cantado, sobre as músicas que a Roda cantou que mais lhe agradavam. Alguns me chamavam para falar de como o ambiente sonoro de trabalho se alterou com o início de nossos encontros.

Quando iniciamos pensei que nossa música poderia causar algum tipo de rechaço por parte da equipe profissional por interferir no ambiente sonoro, dado o fato de que fizemos uso de vários instrumentos de percussão e de que a estruturação técnica e acabamento estético não eram nossos objetivos primários. As queixas, porém, não chegaram a esse respeito, pelo contrário, senti que os profissionais gostavam de dar *feedbacks* positivos aos participantes e a mim.

*Neste encontro, uma funcionária entra durante a Roda somente para fotografar, e a coordenadora para deixar alguns lanches que serão distribuídos ao término. Elias comenta que hoje o encontro “tá uma bênção, tem até lanchinho”.* (Diário de campo de 10 de outubro de 2014).

A música cria diferentes tipos de espaço, categorizados por Pavlicèvic (2006) dentro da prática musicoterápica, como *espaço musical*, sendo compreendido como o lugar em que a experiência musical se concentra diretamente e *espaço pré-musical*, envolvendo todo o entorno, desde o momento de chegada ao ambiente em que o encontro ocorrerá ou mesmo o caminho percorrido até o *espaço musical*, em que o profissional se põe a pensar sobre qual a melhor proposta para o momento. Ambos, porém, não estão retidos aos limites físicos e temporais, antes envolvem aspectos musicais, emocionais, sociais e cognitivos.

Na sala do CRAS que nos reuníamos continha uma ampla janela que dava para a calçada de uma rua transversal à principal da vila. Ali se concentravam algumas pessoas por ser um ponto de ônibus, ou mesmo, era palco de travessia constante de moradores da comunidade. Não raro,

os transeuntes passavam e nos olhavam, sorriam, paravam. A música é certamente um tipo de arte que se escoia para além de uma retenção material, sua potência sonora escapa por não estar isolada acusticamente, permitindo que mesmo quem não esteja diretamente ocupado da produção musical, por ela seja afetado.

*Quando estávamos cantando, uma moradora da comunidade parou e nos assistiu pela janela. Ela está no ponto de ônibus e enquanto espera se volta para nossa música, sorri e nos acompanha durante duas canções inteiras, eu vou até a janela e convido-a para fazer parte da Roda caso queira afinal, toda sexta-feira estamos lá. Leonir vai até a janela e reitera o convite avisando do horário. (Diário de campo de 17 de Outubro de 2014).*

Pudemos analisar que esse foi mais um momento em que formas outras de visibilidade foram sendo construídas. Os integrantes da Roda reagiram de modo muito receptivo e de certa forma surpresos com o fato de terem um tipo de público apreciador de suas obras. Esse exercício de criação de um lugar outro para ser olhado e escutado apareceu em diversas cenas da história que ali construímos. As interações e olhares desse tipo outro de audiência marcou os integrantes da Roda com olhares de admiração, surpresa e interesse. As possibilidades ampliadas de participação na Roda de Música, porém, não se concentraram apenas entre os que estavam “fora” e “dentro”. Outras características tornam a partilha desse tipo de experiência mais possível.

De um modo geral, o convite para integrar uma roda de música, seguido da narração da ampla possibilidade de participação que cada um pode ter na experiência, facilita a abertura dos participantes à vivência. Comumente o convite vem dizer que alguns podem escolher o repertório, outros podem cantar, enquanto alguns que queiram podem tocar, e o que seria da produção sonora se não houvesse ouvintes? Com tais caminhos explicitados, vemos o quão flexível realmente a música pode ser pelo tipo de arte que é: aberta a diferentes apropriações.

Torna-se, portanto relevante pensar que mesmo aquele que dela se aproxima como espectador ou como ouvinte não ocupa lugar menor na experiência, uma vez que como bem nos sugere Rancière (2010, p.118), “nós precisamos é reconhecer que cada espectador já é um ator

em sua própria história e que cada ator é, por sua vez, espectador do mesmo tipo de história”.

Nas experiências do tipo receptivas em Musicoterapia (BRUSCIA, 2000) evidencia-se que mesmo quando o participante da objetivação musical se encontra numa posição receptiva e não diretamente ativa este não deve ser compreendido como um lugar de passividade ou inanição, antes é também um lugar de produção, criação e relação. Como nos propõe Vigotski, “se uma melodia diz alguma coisa a nossa alma é porque nós mesmos sabemos arranjar os sons que nos chegam de fora” (1924/2010, p. 334).

Quando no início dos encontros da Roda, em que apenas três encontros já haviam acontecido, algumas pessoas ainda chegavam pela primeira vez para conhecer a Roda.

*Enquanto estamos cantando Luar do Sertão<sup>37</sup>, chega Maria, ela puxa uma cadeira e começa a cantar a segunda voz da música, acompanhando Vera. Decido não interromper nossa produção musical para recebê-la, pois a despeito de ser sua primeira vez na Roda, ela já chega criando um dueto muito afinado e potente. (Diário de campo de 26 de setembro de 2014).*

Após a execução da canção, com o dueto que acabara de ser criado, comento com Maria e Vera o quanto as vozes se encontraram em canção antes mesmo que uma apresentação verbal e formal pudesse ser realizada. As duas vozes dialogaram musicalmente como se há muito se conhecessem.

Curiosamente duas mulheres que acabaram de se conhecer estabeleceram uma objetivação musical polifônica muito bem estruturada. Mediados por elementos em comum, quer seja o repertório, o timbre da voz, o gênero musical, por meio de uma vivência coletiva musical as duas participantes cantaram e interagiram juntas sem nunca terem se visto. Lembro-me que após a Roda desse dia as duas ficaram conversando e perceberam que moravam próximas, faziam compras no mesmo mercadinho, iniciaram uma relação ali disparada por um fazer musical simples e inintencional.

---

<sup>37</sup> PERNAMBUCO, João e CEARENSE, Catulo da Paixão. Luar do Sertão. In: CHITÃOZINHO E XORORÓ. *Clássicos Sertanejos*. Polygram, 1998. CD.



- *Eu adoro essas coisas, é bem melhor do que ficar em casa sozinha!* (Diário de campo de 26 de setembro de 2014).

Aos poucos, nas vozes dos participantes, se evidenciou um pedido e um desejo por relação, por vivências sociais, por partilha. Recorrentemente me diziam que se sentiam sós em casa e que estar na Roda era um momento de sociabilidade e um espaço para o *fazer*,

- *Eu acho bonito as pessoas de idade estarem participando de uma coisa assim, porque hoje parece que as pessoas estão procurando uma coisa assim, diferente, uma reunião de pessoas, é carência afetiva né?*(Maria).

*Hoje elas me disseram que se sentem muito sozinhas durante a semana, sentem que não têm muito que fazer e que estar na Roda traz alegria.* (Diário de campo de 17 de Outubro de 2014).

- *O único lugar que saio é aqui no CRAS* (Eulália).

Sendo assim, “a música ao ser compartilhada, serviria como ponto de partida comum às pessoas para o desencadear de uma dinâmica subjetiva e individual na dimensão da emoção estética” (CUNHA, 2007, p.06), uma emoção que move à ação e a criação de relações e espaços outros, já que segundo Vigotski (1924/2010, p. 333) a emoção estética é constituída de “três momentos: uma estimulação, uma elaboração e uma resposta”.

Ao serem convidados a falar sobre como foi a experiência da Roda de Música, as relações tomaram lugar nas vozes dos participantes.

- *Tudo depende de vocês estar junto com as pessoas, né? Sozinho não sai nada, ali* (na Roda) *foi bom por isso.* (Maria).

- *Eu gostei do pessoal aqui!* (Madalena)

- *Pra mim foi bom, eu penso assim, eu tive mais convivência aqui, com outros tipos de pessoas, pessoas que pelo que eu conheci, são pessoas boas. Saí daquele mundo, sabe, como que se diz, de... envolvimento com drogas, saí desse mundo.* (Elias).

- *Eu gostei muito, eu falei pro meu marido que vou sentir falta agora, hoje é o último dia, antes*

*chegava sexta-feira e a gente estava sempre reunido.* (Eulália).

Sendo assim, a Roda de música pôde se constituir um espaço para criação de laços coletivos, ampliando a possibilidade de rede de relações dos integrantes por meio da construção de um NÓS (MAHEIRIE, 2012), em um grupo aberto a criações outras, inconcluso.

A música como experiência coletiva é assumida como produção “dos homens, das coletividades humanas organizadas por suas culturas. A ordem sonora é reflexo da ordem vigente na sociedade. Então, a música está enraizada na realidade, e é daí que emana seu sentido” (LARA FILHO; SILVA; FREIRE, 2011, p. 161).

Por isso musicamos música em roda, para verificar sempre a potência que reside na produção criativa de um coletivo quando orientado pela igualdade.

## CONSIDERAÇÕES E DEVIRES

A experiência da Roda de Música evidenciou que há no fazer musical coletivo uma potência, apontando para que as ações realizadas em equipamentos socioassistenciais sejam pautadas em processos comunitários e ações coletivas. Considero que esta pesquisa será fértil se desdobrada em um doutoramento que se concentre em intensificar as construções em torno dos aspectos técnicos e epistemológicos possíveis para reger um tipo de Musicoterapia Social e Comunitária, a partir do diálogo com a Psicologia Sócio-Histórica e demais áreas de conhecimento, que tenham a música como objeto de análise e trabalho.

Certamente a Roda de Música me instigou a pensar em um tipo de Musicoterapia possível, em que os integrantes da comunidade são sujeitos de uma ação transformadora, onde a construção do conhecimento e a concepção da prática se dão em construção dialógica, participativa, a partir da experiência das pessoas, de suas percepções, suas histórias, suas produções.

Em minha atuação em campo comunitário, pretendi uma Musicoterapia que pudesse estar regida pelo princípio de igualdade, em que cada participante é gerador e possibilitador de um coletivo. Também pretendi uma prática que pudesse estar inspirada em uma Musicoterapia Social e Comunitária. Para isso, adotei uma dispensa de lugares de suposto saber e a apropriação do espaço foi fruto de uma criação essencialmente coletiva. Os caminhos a serem percorridos não foram delimitados antecipadamente, como musicoterapeuta fiz uso de minhas possibilidades técnicas apenas para ampliar ou abrir espaços para a emergência da potência de ações coletivas, por meio da oferta de novos caminhos relacionais.

Até o momento, tenho compreendido a Musicoterapia Social e Comunitária como um tipo de prática que se insere para atuar com o cotidiano e no cotidiano da população com quem se trabalha. Os espaços sonoros criados são formas de escutar as vozes de sujeitos até então considerados subalternos por posições hierárquicas cristalizadas. Ao subverter a lógica dos que têm ou não sua voz validada, há a possibilidade de que o homem comum fale do que lhe é vivido, crie formas outras de se fazer ouvir, tensione o modo como é visto, escutado e sentido. De igual modo, aponte no coletivo, público e/ou comunitário, novos possíveis, novos sentires, pensares, novos devires no campo político.

A Musicoterapia tem ainda timidamente ocupado lugar de atuação em ambientes pouco explorados como o campo da Assistência Social. As ações musicais comunitárias que comumente encontramos, tradicionalmente reproduzem uma serialização, em que cada um tem seu lugar, quer seja na frente de um instrumento musical, atrás de um professor de música ou em cima de um palco. A Musicoterapia em uma perspectiva comunitária pode ser mais um caminho possível para invadir o cotidiano com formas íntimas e caseiras de se fazer música, remontando à música a sua potência enquanto produto que cria, atualiza e transforma.

Assim, a música é um tipo de produção sonora que extrapola o texto verbal de uma canção, a execução de um material previamente fixo em notação, ou mesmo a tradicional relação ensino-aprendizagem. Ela é o próprio elemento mediador do encontro.

De igual modo, a descrição e análise de uma construção musical estará sempre sujeita a certa insuficiência da palavra para dar conta do que é musical, pois, por mais que a palavra seja uma forma elaborada de significar o mundo, ela não é suficiente. A partir de Blacking (2013, p. 79) fica evidente que, quando uma experiência artística é moldada exclusivamente pela palavra, a linguagem verbal é imprecisa, pois não dá conta de “descrev[er] ou explic[ar] o que está acontecendo enquanto forma de experiência humana”.

A Musicoterapia em uma perspectiva comunitária se inaugura num *entre*; ela não acontece no ambiente educacional formal, não se dá no campo do espetáculo e também não acontece no ambiente clínico. Ela se coloca no *entre* justamente por seu potencial criativo de inaugurar formas outras de relação, ação e reflexão.

Nesta perspectiva, supera-se uma visão dualista que separa emoção e razão, corpo e mente. Assume-se o sujeito como corpo investido de aspectos imaginativos e mnemônicos, que age não movido exclusivamente por aspectos biológicos que o coordena, antes reconhece toda a produção simbólica do humano (SAWAIA, 2001).

Sendo assim, o trabalho realizado com música pode ser potente quando se reconhece que não há como fragmentar o sujeito ou o coletivo e que, ao trabalhar a emoção, necessariamente o intelecto está em jogo. Quando se trabalha com música em comunidade, no cerne da prática encontra-se um investimento na capacidade criativa de agir, transformar e pensar de modos outros. Uma perspectiva comunitária envolve toda uma demanda por transformações econômicas ou estruturais de um contexto social, ampliando o acesso a direitos, mas também, envolve uma aposta no aumento da potência de ser, existir e se

expandir que reside no encontro (SPINOZA, 1663/ 2013; SAWAIA, 2001).

Curiosamente esta pesquisa pretendeu tensionar o modo como uma parcela da população é escutada, mas advém de um lugar que também carrega suas marcas e manchas, já que a Musicoterapia por vezes é considerada um saber periférico, não científico, não reconhecido, não regulamentado, subalterno. Como então tensionar o sensível de tal modo que um saber subalterno como a Musicoterapia seja escutado? Haveria possibilidade para soar? No campo da Musicoterapia esse lugar necessita de muito investimento em produções científicas e uma entrada muito mais expressiva nos fóruns de discussões acadêmicas.

E no caso das comunidades com as quais trabalhamos? Seremos meros reprodutores de uma serialização por meio de nossa atuação ou faremos parte de um coletivo que é potente pela própria possibilidade de existir enquanto tal?

Por isso aposto em um tipo de Musicoterapia comunitária e social, que acontece em roda, coletivamente, para acolher a cada um como a qualquer um, para marcar que a possibilidade criativa é comum a todos e que o fazer música juntos pode desdobrar outros tipos de ações coletivas que ampliem o contexto para além do musical.

Este tipo de Musicoterapia deveria estar sempre atenta ao contexto daquele que canta, à história que ali se apresenta e se cria, preocupando-se com todos os estratos da esfera comunitária dos sujeitos que ali se encontram, negando um trabalho individualista, em que cada um fala de si para o outro, sequencialmente.

Trabalhar com música em comunidade não é uma ação que pretende “levar cultura”, “salvar das drogas”, propiciar momentos prazerosos ou ocupar idosos ociosos como forma de evitar quadros depressivos na senilidade. Fazer música em comunidade é apostar que o engajamento coletivo supera uma formatação individualista do social e assim o transforma. É compreender que há ali cultura, música, voz, sonoridade. É reconhecer que os modos de existir não são estáticos.

A Musicoterapia Social e Comunitária pode ser uma constante aposta no encontro como mais uma possibilidade para o aumento da potência de existir dos sujeitos. Pode assumir um tipo de prática que não teme o caos, que sustenta o barulho, que não pretende desconstruir o contexto que chega. Ela pode ser a própria possibilidade de criação de espaços, composições instrumentais, vocais, corporais, dando tempo para que aqueles que se aproximem experimentem se fazer soar de um

modo novo e criem relações por meios outros que não somente pelo convencionalmente posto.

Na Roda de Música pude presenciar relações que se iniciaram primeiramente pelo musical, mulheres cantaram juntas sem se conhecerem, dispensando inclusive o lugar formal de apresentação. Fizeram uso de um diálogo outro, de uma linguagem outra, se encontraram sonoramente e reconheceram serem portadoras de voz, de palavra, fosse cantada ou falada.

Para que nossa prática seja potente para contribuir com as ações desenvolvidas no contexto do CRAS, faz-se necessário investir em redes comunitárias afetivas, estreitando relações, investindo em encontro, atentando para o modo como se olha, como se escuta, como se sente. Uma prática que some com as iniciativas propostas em tais serviços deveria se aproximar da concretude da vida das pessoas, apostar numa intervenção que se dá no cotidiano, numa percepção e apropriação constante dos modos de existência e partilha do sensível presente na realidade trabalhada. Ações mediadas pelo fazer musical no contexto do CRAS podem ser uma aposta na ampliação das possibilidades de agir, criar laços, protagonizar a vida, emancipando-se de imbricações subalternizantes.

O Ministério de Desenvolvimento Social e Combate a Fome traz recomendações para que a prática do psicólogo no contexto do CRAS não esteja atrelada a um fazer terapêutico, mesmo que em grupo (OLIVEIRA e AMORIM, 2012). Sendo assim, é necessário (re)criar caminhos, teorias, técnicas assegurando uma prática potente quando em contexto socioassistencial. Um dos caminhos encontrados nesta pesquisa, e apontado no trabalho de Oliveira e Amorim (2012), é a apropriação de outros campos de saber, a parceria com outras áreas de conhecimento, o estabelecimento de parceria entre profissões. Sendo assim, o encontro entre a Musicoterapia Social e Comunitária e a Psicologia Sócio-Histórica ainda aponta para grandes ganhos. A própria proposta da Roda de Música me pareceu uma tentativa inventiva que durante todo o tempo pretendeu criar procedimentos que pudessem ser potentes para o aumento da potência de existir das pessoas.

Com a experiência da Roda de Música, também desejo que algumas notas sejam acrescentadas na composição de trabalhos que se utilizem da música no ambiente do CRAS. Porém, está claro que construções epistemológicas para sustentar esse tipo de prática ainda não se mostram de modo expressivo, levando-me a desejar estreitar o encontro com a Psicologia Sócio-Histórica em busca de caminhos

teóricos mais sólidos para a Musicoterapia Social e Comunitária se fundar. E que venham novos acordes, novos arranjos, novas criações!









## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORIM, Marília A. **Vozes e silêncio no texto de pesquisa em ciências humanas**. Cadernos de Pesquisa, São Paulo, n. 116, p.07-19, julho, 2002.
- AMORIM, Marília A. A contribuição de Mikhail Bakhtin: a tripla articulação ética, estética e epistemológica. In. FREITAS, Maria Teresa; JOBIM, Solange; KRAMER, Sonia. (Orgs). **Ciências Humanas e Pesquisa: Leituras de Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Cortez Editora, 2003. p. 11-25.
- ANDRADE, Laura F. de. ROMAGNOLI, Roberta C. O Psicólogo no CRAS: Uma Cartografia dos Territórios Subjetivos. **Psicologia Ciência e Profissão**, p.604-619, 2010.
- ARNDT, Andressa. VOLPI, Sheila. A canção e a construção de sentidos em musicoterapia: Histórias de mulheres em sofrimento psíquico. **Revista Brasileira de musicoterapia**, n.12, 2012.
- BARCELLOS, Lia Rejane. **Levantamento sobre o ‘Estado da Arte’ da Pesquisa em musicoterapia no Mundo**. Palestra proferida no XIV Simpósio Brasileiro de musicoterapia e XII Encontro Nacional de Pesquisa em musicoterapia realizados pela Associação de musicoterapia do Nordeste (AMTNE). Olinda (PE), outubro de 2012. Disponível em [http://cbm-musica.edu.br/download/musicoterapia\\_Prof\\_Lia\\_Rejane.pdf](http://cbm-musica.edu.br/download/musicoterapia_Prof_Lia_Rejane.pdf). Acesso em 22 de abril de 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. **Discurso na arte e discurso na vida**. Tradução de Carlos Alberto Faraco. 1976. V. N. Voloshinov, Freudism, New York. Academic Press. Disponível em <http://www.uesb.br/ppgcel/Discurso-Na-Vida-Discurso-Na-Arte.pdf> Acesso em 19.04.2015.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BENZON, Rolando. **Teoria da Musicoterapia**. Tradução de Ana Sheila M. de Uricoechea. Contribuição ao conhecimento do contexto não-verbal. São Paulo: Summus, 1998.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. Tradução de André-Kees de Moraes Schouten. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 16, p. 201-218, 2007.

BRAIT, Beth. Uma perspectiva dialógica de teoria, método e análise. **Gragoatá**, Niterói, n. 20, p. 47-62, 2006.

BRASIL. **Política Nacional de Assistência Social** – PNAS/ 2004. Ministério do Desenvolvimento Social e combate à fome. Secretaria Nacional de Assistência Social. Sistema Único de Assistência Social. Brasília, 2005.

BRASIL. **Orientações técnicas sobre o PAIF**: Serviço de Proteção e Atendimento Integral à família. Ministério do Desenvolvimento Social e combate à fome. Secretaria Nacional de Assistência Social. Sistema Único de Assistência Social. v. 01. Brasília, 2012. Disponível em <http://www.mds.gov.br/assistenciasocial/protectaobasica/Orientacoes%20Tecnicas%20sobre%20o%20PAIF%20-%20Tipificacao.pdf/view>  
Acesso em 22 de abril de 2015.

BRUSCIA, Kenneth. **Definindo Musicoterapia**. 2.ed. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.

CARDOSO, Belmira. MASCARENHAS, Mário. **Curso completo de Teoria Musical e Solfejo**. 14. ed. v.1, São Paulo: Irmãos Vitale, 1996.

CASCUDO, Luis da Camara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 11. ed. São Paulo: Global Editora, 2002.

CHAGAS, Marly. “**Cantar é mover o som...**”. In: Anais eletrônicos do III Fórum Paranaense de Musicoterapia, 2001, p. 119-122.

CHAGAS, Marly. PEDRO, Rosa. **Musicoterapia: desafios entre a Modernidade e a Contemporaneidade**. Como sofrem os híbridos e como se divertem. Rio de Janeiro: Mauad X: Bapera, 2008.

CLAIR, Alicia. A. Willem van de Wall: Organizer and Innovator in Music Education and Music Therapy. *Journal of Research in Music Education* Fall v. 37, n. 3, p. 165-178, 1989. Disponível em

<http://jrm.sagepub.com/content/37/3/165.short> Acesso em 30 de junho de 2015.

COSTA, Eduardo. A. P. COIMBRA, Cecília. M. B. Nem criadores, nem criaturas: Éramos todos devires na produção de diferentes saberes. **Psicologia & Sociedade**, v.20, n.1, p. 125-133, 2008.

CUNHA, Rosemyriam. **A vivência social da música**. In: Anais do III Simpósio de Música FAP 2007. Disponível em: [http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Arquivos2009/Pesquisa/Anais2007/IIISimpdemusica/Artigos/A\\_vivencia\\_social\\_da\\_musica\\_Rosemyriam\\_Cunha.pdf](http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Arquivos2009/Pesquisa/Anais2007/IIISimpdemusica/Artigos/A_vivencia_social_da_musica_Rosemyriam_Cunha.pdf) Acesso em 13.01.2015.

CUNHA, Rosemyriam; VOLPI, Sheila. A prática da musicoterapia em diferentes áreas de atuação. **Revista Científica/FAP**, v.03, p.85-97, 2008. Disponível em: [http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/RevistaCientifica3/11\\_Rosemyriam\\_Cunha\\_Sheila\\_Volpi.pdf](http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/RevistaCientifica3/11_Rosemyriam_Cunha_Sheila_Volpi.pdf) Acesso em 18.02.2015.

CUNHA, Rosemyriam. Uma perspectiva social da atividade musicoterapêutica em grupo. **Revista Brasileira de Música**. Rio de Janeiro, 2014. No prelo.

DEMKURA, Mariana. et al. **Inserciones de la musicoterapia en el ambito comunitario**. Primera Jornada de musicoterapia: Actualizaciones en musicoterapia, teoría y método. Facultad de Psicología, UBA, Buenos Aires, 2007a. Disponível em [http://www.musicoterapia.org.ar/docs/ASAM\\_musicoterapia\\_comunidad.pdf](http://www.musicoterapia.org.ar/docs/ASAM_musicoterapia_comunidad.pdf) Acesso em: 20.02.2015.

DEMKURA, Mariana. et al. **Música y comunidad: Acción y reflexión**. Comisión de Acción Comunitaria. Buenos Aires, 2007b. Disponível em [http://musicoterapia.org.ar/docs/ASAM\\_musica\\_comunidad\\_accion\\_reflexion.pdf](http://musicoterapia.org.ar/docs/ASAM_musica_comunidad_accion_reflexion.pdf) Acesso em: 24.02.2015.

FARACO, Carlos. A. **Linguagem e Diálogo. As ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

- FERNANDES, Angela. M. ROSENOWICZ, Adriana. FERREIRA, Joseane. Avaliação qualitativa e a construção de indicadores sociais: caminhos de uma pesquisa/ intervenção em um projeto educacional. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 9, n. 2, p. 243-25, 2004.
- FERNÁNDEZ, Ana M. Lógicas colectivas de la multiplicidad: cuerpos, pasiones y políticas. **TRAMAS 25. UAM-X**. México, p. 129-153, 2006.
- FREITAS, Maria Teresa A. A perspectiva sócio-histórica: uma visão humana da construção do conhecimento. In. FREITAS, Maria Teresa; JOBIM, Solange; KRAMER, Sonia. (Orgs). **Ciências Humanas e Pesquisa: Leituras de Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Cortez Editora, 2003. p. 26-38.
- FURTADO, Janaina. R.; ZANELLA, Andrea. Artes visuais na cidade: relações estéticas e constituição dos sujeitos. **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v. 13, n. 2, p. 309-324, 2007.
- FURTADO, Janaina. R. Tribos Urbanas: Os processos coletivos de criação no graffiti. **Psicologia & Sociedade**, v. 24, n. 1, p. 217-226, 2012.
- GASTON, Everett. T. (Org). **Tratado de musicoterapia**. Buenos Aires. Paidós. 1968.
- GROFF, Apoliana. R. **A Mediação da Música no MST: Um estudo em Contextos e Eventos Coletivos em Santa Catarina**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia, UFSC. Florianópolis, 2010. 122 f.
- GROFF, Apoliana. R.; MAHEIRIE, Kátia; ZANELLA, Andrea. A constituição do(a) pesquisador(a) em Ciências Humanas. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, v. 62. n. 1, 2010. Disponível em: <http://seer.psicologia.ufrj.br/index.php/abp/article/view/477/399> Acesso em 02.09.2014.
- GROFF, Apoliana R. **Entre vozes e linguagens para enunciar a violência: análise dialógica de uma experiência de formação continuada para professores/as**. Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Psicologia, UFSC. Florianópolis, 2015. 270f.

GUAZINA, Laize. VITOR, Jakeline. NASCIMENTO, R. GONÇALVES, Camila. CUNHA, Leonardo. **A Entrada da musicoterapia no Sistema Único de Assistência Social (SUAS): conquistas e perspectivas.** In Anais do XIII Fórum Paranaense de musicoterapia da Associação de musicoterapia do Paraná (AMT-PR). Curitiba PR. 2011. Disponível em <http://biblioteca-da-musicoterapia.com/biblioteca/arquivos/artigo/MT%20no%20SUAS.pdf> Acesso em 23.07.2014.

GUAZINA, Laize. VITOR, Jakeline. ; NASCIMENTO, Rosangela. DIAS, Magali. GONÇALVES, Camila. CUNHA, Leonardo. CUNHA, Rosemyriam. **Perfil do musicoterapeuta social.** União Brasileira das Associações de musicoterapia – UBAM. 2011. Disponível em [https://docs.google.com/file/d/0B7-3Xng5XEKFMjlkMGIyMGMtZmM4MS00NmNkLWExOWQtNjEyNzhlMzcwZWZl/edit?usp=drive\\_web&pli=1](https://docs.google.com/file/d/0B7-3Xng5XEKFMjlkMGIyMGMtZmM4MS00NmNkLWExOWQtNjEyNzhlMzcwZWZl/edit?usp=drive_web&pli=1). Acesso em 31.07.2014.

HINKEL, Jaison. **A arte de ouvir Rap (e de fazer soar a si mesmo): investigando o processo de apropriação musical.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Psicologia. UFSC. Florianópolis, 2008. 148f.

LAPASSADE, Georges. Dialética dos grupos, das organizações e das instituições. In LAPASSADE, Georges. **Grupos, organizações e instituições.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LARA FILHO, Ivaldo G.; SILVA, Gabriela T. da; FREIRE, Ricardo D. Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.23, p.148-161, 2011.

LEINIG, Clotilde E. **Tratado de musicoterapia.** 1. ed. São Paulo: Sobral Editora Técnica Artesgráficas Ltda, 1977.

LIPSITZ, George. Meia-noite na Barrehouse: por que a etnomusicologia importa agora. Tradução de Natalia Trigo. **Música e Cultura**, v. 7, n. 1, p. 8-21, 2012. Disponível em <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/189/130> Acesso em 29.01.15.

MAHEIRIE, Katia. “**Sete mares numa ilha**”: A mediação do trabalho acústico na construção da identidade coletiva. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001. 196f.

MAHEIRIE, Katia. Constituição do sujeito, subjetividade e identidade. **Interações**. Universidade São Marcos. Brasil, v. 7, n. 13. p. 31-44, 2002.

MAHEIRIE, Katia. Processo de criação no fazer musical: uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de Sartre e Vygotsky. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 8, n. 2, p. 147-153, 2003.

MAHEIRIE, Katia. et al. (Re) Composição musical e processos de subjetivação entre jovens de periferia. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**. Rio de Janeiro, v. 60, n. 2, p. 187-197, 2008.

MAHEIRIE, Katia. A música como foco nas pesquisas: Alguns acordes na partitura da Psicologia Social. In **Diálogos em Psicologia Social e Arte**. ZANELLA, Andrea; MAHEIRIE, Katia. (Orgs). Curitiba: CRV, 2010a. p. 39-49.

MAHEIRIE, Katia. O músico, os processos de exclusão e relações grupais no trabalho acústico. In: MACEDO, Katia B. (Orgs). **O trabalho de quem faz arte e diverte os outros**. Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2010b.

MAHEIRIE, Katia. et al. Coletivos e relações estéticas: Alguns apontamentos acerca da participação política. In: MAYORGA, Claudia; CASTRO, Lucia; PRADO, Marco. Org(s). **Juventude e a experiência da política no contemporâneo**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012. p.143-167.

MEYER, Dagmar; KLEIN, Carin; FERNANDES, Letícia. Noções de família em políticas de “inclusão social” no Brasil contemporâneo. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 20, n.2, p. 433-449, 2012.

MILLECO FILHO, Luis. A.; BRANDÃO, Maria R. E.; MILLECO, Ronaldo P. **É preciso Cantar**. Musicoterapia, cantos e canções. Rio de Janeiro: Enelivros, 2001.



MOLON, Susana I. **Subjetividade e Constituição do sujeito em Vygotsky**. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

MOURA, Adriana F. LIMA, Maria G. A reinvenção da roda: Um instrumento metodológico possível. **Revista Temas em Educação**, João Pessoa, v.23, n.1, p. 98-106, 2014.

MULLER, Flora L. B. **A cidade em foco: Olhares a partir do bairro Chico Mendes**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia. UFSC. Florianópolis, 2013.171f.

OLIVEIRA, Isabel F. et al. A prática psicológica na Proteção Social Básica do SUAS. **Psicologia & Sociedade**, v. 23, n. especial, p. 140-149, 2011.

OLIVEIRA, Isabel F. AMORIM, Keyla M.O. Psicologia e Política Social: O trato da pobreza como “sujeito psicológico”. **Psicologia Argumento**, Curitiba, v. 30, n. 70, p. 559-566, 2012.

OSELAME, Mariane. **Um estudo sobre as práticas da musicoterapia em direção à promoção de saúde**. Dissertação apresentada ao programa EICOS de Pós-Graduação em Psicossociologia. UFRJ. Rio de Janeiro, 2013. 105f.

OSELAME, Mariane. CARVALHO, Fernanda A pesquisa em musicoterapia no cenário social brasileiro. **Revista Brasileira de musicoterapia**. ano XV, n. 14, p. 67 – 80, 2013.

PALLAMIN, Vera. Aspectos da relação entre o estético e o político em Jacques Rancière. **RISCO**, São Carlos, n. 12, 2010.

PAVLICEVIC, Mercedes; ANSDELL, Gary. **Community Music Therapy: culture, Care and Welfare**. England: Jessica Kingsley Publishers, 2004.

PAVLICEVIC, Mercedes. **Groups in Music**. Strategies from Music Therapy. United Kingdom: Jessica Publishers Ltda, 2006.

PELIZZARI, Patricia. Musicoterapia comunitária, contexto e investigação. **Revista Brasileira de Musicoterapia**. ano XII, n. 10, p.47-61, 2010.

PEREIRA, William C.C. **Nas trilhas do trabalho comunitário e social**. 3. Ed. Teoria, método e prática. Belo Horizonte: Editora Vozes, 2008.

PINO, Angel. **As marcas do humano**. Às origens da constituição cultural da criança na perspectiva de Lev S. Vigotski. São Paulo: Cortez Editora, 2005.

PRADO, Marco A. M. Psicologia e comunidade: a utopia dos projetos científicos. In: ZANELLA, Andrea. et al. **Psicologia e práticas sociais**. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2008. p. 210-220.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. São Paulo: Editora 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. Política, identificação e subjetivação. In RANCIÈRE, Jacques. **Aux bords du politique**. Tradução livre de Marco Aurélio Máximo Prado. Paris: Éditions La Fabrique, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**. Cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. **Política da Arte**. 2005. Disponível em : [www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf](http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf). Acesso em 22.07.2014.

RANCIÈRE, Jacques. Será que a arte resiste a alguma coisa? In. LINS, Daniel (org). **Nietzsche e Deleuze: arte e resistência**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, Fortaleza, CE 2007. P. 126-140.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. 2. ed. Estética e política. São Paulo: EXO Experimental Org./ Editora 34, 2009a.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Tradução de Mônica Costa Netto. 1. ed. São Paulo: EXO Experimental Org./ Editora 34, 2009b.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. Tradução de Daniele Ávila. In: **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas. Florianópolis – SC, v. 1, n. 15. p. 107 – 122, 2010.

RIBEIRO, Ana Clara. **Homens lentos, opacidades e rugosidades**. Rebodra, n. 09. ano 3. p.58-71, 2012.

ROCHA, Décio. DEUSDARÁ, Bruno. Análise de conteúdo e Análise do discurso: aproximações e afastamentos na (re)construção de uma trajetória. **Alea**, v. 7, n. 2, p. 305-322, 2005.

ROCHA, Maria L. AGUIAR, Katia. Pesquisa-Intervenção e a Produção de Novas Análises. **Psicologia Ciência e Profissão**, v.23, n. 4,p. 64-73, 2003.

RUUD, Even. **Aspectos de uma Teoria da Musicoterapia**. Nordic Journal of Music Therapy, 2006.

RUUD, Even. **Community Music Therapy**. s.d. Disponível em: <http://www.hf.uio.no/imv/personer/vit/evenru/even.artikler/CMTherapy.pdf> Acesso em 10.07.2014

SANTOS, Marcello; PEDRO, Rosa. Musicoterapia em ação: primeiros movimentos da invenção de uma profissão. **Revista Brasileira de Musicoterapia**, n. 09, 2009.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: Técnica e tempo. Razão e emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SAWAIA, Bader. Comunidade: a apropriação científica de um conceito tão antigo quanto a humanidade. In: CAMPOS, Regina H. de F. (org.). **Psicologia Social Comunitária: da solidariedade à autonomia**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1996. p.35-55.

SAWAIA, Bader. Comunidade como Ética e Estética da Existência. Uma reflexão Mediada pelo conceito de Identidade. **PSYKHE**. Chile, v. 8, n.1. p. 19-25,1999.

SAWAIA, Bader. **A emoção como locus de produção do conhecimento** - Uma reflexão inspirada em Vygotsky e no seu diálogo

com Espinosa. In II Conferência de Pesquisa Sócio-cultural. 2000. Disponível em <https://www.fe.unicamp.br/br2000/indit.htm> Acesso em 19 de junho de 2015.

SAWAIA, Bader. O sofrimento ético-político como categoria de análise da dialética exclusão/inclusão. In: **As Artimanhas da exclusão: Análise psicossocial e ética da desigualdade social**. SAWAIA, B. (Org.). Petrópolis: Vozes, 2. ed, 2001. p.97-118.

SAWAIA, Bader. Fome de liberdade e felicidade. In: **Muitos lugares para aprender**. Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária - CENPEC – São Paulo: CENPEC / Fundação Itaú Social / Unicef, 2003. p.53-64.

SAWAIA, Bader. Introduzindo a afetividade na reflexão sobre estética, imaginação e constituição do sujeito. In **Relações estéticas, atividade criadora e imaginação: Sujeitos e (em) experiência**. DA ROS, Silvia. et al. (orgs). Florianópolis: NUP/CED, 2006. p 84-93.

SAWAIA, Bader. Psicologia e Desigualdade Social: Uma reflexão sobre liberdade e transformação social. **Psicologia & Sociedade**, v.21, n.3, p. 364-372, 2009.

SAWAIA, Bader. MAHEIRIE, Katia. A Psicologia Sócio-Histórica: Um referencial de análise e superação da desigualdade social. **Psicologia & Sociedade**, v. 26, n. especial. 2, p. 1-3, 2014.

SENRA, Carmem M.G. GUZZO, Raquel S.L. Assistência Social e Psicologia: Sobre as tensões e conflitos do psicólogo no cotidiano do serviço público. **Psicologia & Sociedade**, v. 24 n. 2, p.293-299, 2012.

SICCARDI, Maria G. **Musicoterapia Comunitaria**. De la vocación a la acción. In Anais do IX Encontro de musicoterapia da FAP. Setembro, 2008. Curitiba, PR. Disponível em [http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Arquivos2009/Extensao/Encontro\\_musicoterpia/CURSO\\_musicoterapia\\_Comunitaria.pdf](http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Arquivos2009/Extensao/Encontro_musicoterpia/CURSO_musicoterapia_Comunitaria.pdf). Acesso em 20.02.2015.

SKLIAR, Carlos. **Experiência, diferença e formação**. 2014. Disponível em

<http://professorelilopes.blogspot.com.br/2014/11/experiencia-diferenca-e-formacao.html> Acesso em 21 de junho de 2015.

SOUSA, Ana C. Análise do discurso aplicada em charges e cartuns políticos. **Crátilo**: Revista de Estudos Lingüísticos e Literários, v.1, p.39-48, ano 1, 2008.

SOUZA SANTOS, Boaventura. A Queda do Angelus Novus. Para além da equação moderna entre raízes e opções. **Novos Estudos**, CEBRAP, São Paulo, v.47, p.103-124, 1997.

SPINOZA, Baruch. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. Texto original de 1663.

SPINK, Peter K. Pesquisa de campo em psicologia social: uma perspectiva pós-construcionista. **Psicologia & Sociedade**, v.15, n.2, p.18-42, 2003.

STRAPAZZON, André. **Bons encontros**: Relações éticas e estéticas na Casa Chico Mendes. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Psicologia. UFSC. Florianópolis - SC, 2011. 168f.

TEIXEIRA, Solange. Trabalho social com famílias na Política de Assistência Social: elementos para sua reconstrução em bases críticas. Serviço Social em Revista. Londrina, v. 13, n 1, p. 4-23, 2010.

TOASSA, Gisele. **Emoções e vivência em Vigotski**: investigação para uma perspectiva histórico-cultural. Tese (Doutorado em Psicologia) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. 348f.

TSCHIEDEL, Rosemarie G. **O grupo como espaço de construção da heterogeneidade à heterogênesse**. Dissertação de mestrado não-publicada. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 1998.

VALENTE JUNIOR, Valdemar. A trajetória do samba no Século XX: Da marginalidade à indústria cultural. **Recorte** Revista Eletrônica, ano 9, n. 2, 2012. Disponível em

<http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/681> Acesso em 14 de junho de 2015.

VIGOTSKI, Lev S. Pensamiento y Palabra. In: **Obras Escogidas II**. Madri: Visor Distribuciones, 1992. Texto original de 1934.

VIGOTSKI, Lev S. **Psicologia da Arte**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Texto original de 1925.

VIGOTSKI, Lev S. A educação estética. In: **Psicologia Pedagógica**. Tradução de Paulo Bezerra. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010. Texto original de 1924.

VIGOTSKI, Lev. S. **Imaginação e criatividade na infância**. Trad. João Pedro Fróis. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes. 2014. Texto original de 1930.

VOLPI, Sheila. A formação do musicoterapeuta brasileiro. **Revista Brasileira de Musicoterapia**, ano 1, n. 2, p. 53-56,1996.

WAZLAWICK, Patrícia. CAMARGO, Denise. **Música, dimensão afetiva e histórias de vida: relações possíveis**. In: Anais XII Simpósio Brasileiro de musicoterapia. Goiânia – GO, 2006.

WAZLAWICK, Patrícia. CAMARGO, Denise. MAHEIRIE, Katia. Sentidos e significados da música: Uma breve “composição” a partir da Psicologia Histórico-Cultural. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 12, n. 1, p. 105-113, 2007.

WFMT. World Federation of Music Therapy. **What is music therapy?** <http://www.musictherapyworld.net/WFMT/Home.html> Acesso em 10.02.2015.

YAMAMOTO, Oswaldo H. OLIVEIRA, Isabel F. Política Social e Psicologia: Uma Trajetória de 25 Anos. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, Brasília, v. 26 n. especial, p. 9-24, 2010.

YAMAMOTO, Oswaldo H. OLIVEIRA, Isabel F. Definindo o Campo de Estudo: as Políticas Sociais Brasileiras. In: OLIVEIRA, Isabel F. YAMAMOTO, Oswaldo H. (orgs.) **Psicologia e Políticas Sociais: temas em debate**. Belém: Ed.UFPA, 2014. p. 21-45.

ZANELLA, Andrea; PEREIRA, Renata S. Constituir-se enquanto grupo: a ação de sujeitos na produção do coletivo. **Estudos de Psicologia**, Natal, v. 6, n. 1, p. 105-114, 2001. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413294X200100011&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413294X200100011&lng=pt&nrm=iso) acessos em 17 jun. 2015.

ZANELLA, Andrea. “Pode até ser flor se flor parece a quem o diga”: reflexões sobre Educação Estética e o processo de constituição do sujeito. In **Relações estéticas, atividade criadora e imaginação: Sujeitos e (em) experiência**. DA ROS, Silvia. et al. (orgs). Florianópolis: NUP/CED, 2006. p. 33-471.

ZANELLA, Andrea. et al. **Diversidade e diálogo**: reflexões sobre alguns métodos de pesquisa em psicologia. Interações. Universidade São Marcos-Brasil, v. XII, n. 22, p. 11-38. 2006, Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35402202> ISSN 1413-2907. Acesso em 12 de Maio de 2014.

ZANELLA, Andrea. Questões de método em textos de Vygotski: contribuições a pesquisa em psicologia. **Psicologia & Sociedade**, v. 09, p.25-33, 2007.

ZIMERMAN, David. OSÓRIO, Luiz C. **Como Trabalhamos com Grupos**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.





## **ANEXO I: TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA**  
**Centro de Filosofia e Ciências Humanas**  
**Programa de Pós-Graduação em Psicologia**  
**Curso de Mestrado**

### **TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Você está sendo convidado (a) para participar, como voluntário, em uma pesquisa. Após ser esclarecido (a) sobre as informações a seguir, no caso de aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, que está em duas vias. Uma delas é sua e a outra é do pesquisador responsável. Em caso de recusa você não será penalizado (a) de forma alguma. Em caso de dúvida você pode procurar o Núcleo de Pesquisa em Práticas Sociais: relações éticas, estéticas e processos de criação NUPRA da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC pelo telefone: (48) 3721-8578.

#### **INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:**

Título do Projeto: A experiência musical coletiva em contexto comunitário.

Pesquisador Responsável: Andressa Dias Arndt

Telefone para contato: (41) 3352-6776

Pesquisadores participantes: Kátia Maheirie

Telefones para contato : (48) 3721-8578

♦ A pesquisa consistirá em um encontro semanal, com duração aproximada de uma hora, no período de setembro a novembro de 2014, tendo por objetivo realizar rodas de música com o público maior de 18 anos da comunidade, tendo sigilo garantido.

♦ A proposta não prevê riscos aos participantes podendo ser interrompida pelos pesquisados assim que o desejarem por possuírem o direito de retirar o consentimento a qualquer tempo.

◆ Com a realização da proposta pode-se se ampliar as possibilidades de oferta de atividades para a comunidade nos serviços da Assistência Social, sobretudo com a população maior de 18 anos. Participar das rodas de música poderá contribuir para momentos de lazer, interação e produção criativa, por meio do contato com aspectos artísticos-culturais.

◆ Nome e Assinatura do pesquisador

---

## ANEXO II: CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO SUJEITO

Eu, \_\_\_\_\_,  
RG \_\_\_\_\_ CPF \_\_\_\_\_ abaixo assinado,  
concordo em participar do estudo: “A experiência musical coletiva em contexto comunitário”, como sujeito. Fui devidamente informado e esclarecido pela pesquisadora Andressa Dias Arndt sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Afirmando que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa. Fui informado (a) dos objetivos estritamente acadêmicos do estudo, que, em linhas gerais é compreender a inserção da experiência musical coletiva em contexto comunitário com o público maior de 18 anos.

Fui também esclarecido (a) de que os usos das informações por mim oferecidas estão submetidos às normas éticas destinadas à pesquisa envolvendo seres humanos.

Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve à qualquer penalidade.

Sendo assim, fui convidada(o) a participar da pesquisa, sendo registrada por meio de uma entrevista, aceitando a gravação audiovisual de alguns encontros e concordando com a utilização dos materiais, bem como, com a utilização de trechos do diário de campo do pesquisador onde pode constar a referência a meu nome e/ou descrição de situações nas quais eu possa estar envolvida(o), sendo que todos estes materiais serão utilizados para fins da pesquisa e de acordo com a minha permissão.

Concordo que textos ou relatos de minha autoria façam parte dos dados coletados. Compreendi que se trata de um estudo psicossocial e que participando desta pesquisa estarei contribuindo para a produção de conhecimento no campo da Psicologia Social. A pesquisadora principal da pesquisa me ofertou uma cópia assinada deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Local e data

---

Nome e Assinatura do sujeito ou responsável:

---



### **ANEXO III: ROTEIRO NORTEADOR DA RODA DE CONVERSA E ENTREVISTA**

- 1) Conte-me um pouco sobre você, sua rotina, sua idade, sua família..
- 2) Como foi a experiência da Roda de Música para você ?
- 3) Como a música afeta você ? Qual sua relação com a música ?
- 4) Como se sentiu fazendo música ?
- 5) Algum momento na experiência da Roda de Música te marcou mais ?
- 6) Como foi a experiência do Natal de Rua pra você ?
- 7) O que você sugere para melhorar o projeto da Roda de Música caso seja feito novamente ?



**ANEXO IV: REPERTÓRIO DA RODA DE MÚSICA****As mocinhas da cidade**

As mocinhas da cidade  
São bonita e dançam bem  
Eu dancei uma vez com uma moreninha  
Já fiquei querendo bem

E o sol já vai entrando  
E a saudade vem atrás  
Vou buscar aquela linda moreninha  
Para mim viver em paz

Fui na casa da morena  
Pedir água pra beber  
Não é sede, não é nada moreninha  
Vim aqui só pra te ver

Embora seus pais não queiram  
Que eu me case com você  
Mas depois de nós casados, moreninha  
Eles vão nos compreender

**Cabecinha No Ombro**

Encosta a sua cabecinha  
no meu ombro e chora...

E conta logo suas mágoas todas para mim  
Quem chora no meu ombro eu juro que não vai embora,  
Que não vai embora,  
Que não vai embora

Encosta a sua cabecinha  
no meu ombro e chora...

E conta logo suas mágoas todas para mim  
Quem chora no meu ombro eu juro que não vai embora,  
Que não vai embora,  
porque gosta de mim

Amor, eu quero o seu carinho, porque, eu vivo tão sozinho

Não sei se a saudade fica  
ou se ela vai embora,  
Se ela vai embora,  
Se ela vai embora...

Não sei se a saudade fica  
ou se ela vai embora,  
Se ela vai embora,  
Se ela vai embora...



**Cabocla Tereza***Declamado:*

"Lá no alto da montanha  
Numa casinha estranha  
Toda feita de sapê  
Parei numa noite à cavalo  
Pra mór de dois estalos  
Que ouvi lá dentro bate  
Apeei com muito jeito  
Ouvi um gemido perfeito  
Uma voz cheia de dor:  
"Vancê, Tereza, descansa  
Jurei de fazer a vingança  
Pra morte do meu amor"  
Pela réstia da janela  
Por uma luzinha amarela  
De um lampião quase apagando  
Vi uma cabocla no chão  
E um cabra tinha na mão  
Uma arma alumiando  
Virei meu cavalo a galope  
Risquei de espora e chicote  
Sangrei a anca do tar  
Desci a montanha abaixo  
Galopando meu macho  
O seu doutô fui chamar  
Vortamo lá pra montanha  
Naquela casinha estranha  
Eu e mais seu doutô  
Topemo o cabra assustado  
Que chamou nós prum lado  
E a sua história contou"

*Cantado:*

Há tempo eu fiz um ranchinho  
Pra minha cabocla morá  
Pois era ali nosso ninho  
Bem longe deste lugar.  
No arto lá da montanha  
Perto da luz do luar  
Vivi um ano feliz  
Sem nunca isso esperá

E muito tempo passou  
Pensando em ser tão feliz  
Mas a Tereza, doutor,  
Felicidade não quis.  
O meu sonho nesse oiá  
Paguei caro meu amor  
Pra mór de outro caboclo  
Meu rancho ela abandonou.  
Senti meu sangue fervê  
Jurei a Tereza matá  
O meu alazão arriei  
E ela eu vô percurá.  
Agora já me vinguei  
É esse o fim de um amor  
Esta cabocla eu matei  
É a minha história, doutô.

## Chalana

Lá vai uma Chalana  
Bem longe se vai  
Navegando no remanso  
Do rio Paraguai

Oh! Chalana sem querer  
Tu aumentas minha dor  
Nessas águas tão serenas  
Vai levando meu amor

Oh! Chalana sem querer  
Tu aumentas minha dor  
Nessas águas tão serenas  
Vai levando meu amor

E assim ela se foi  
Nem de mim se despediu  
A chalana vai sumindo  
Na curva lá do rio  
E se ela vai magoada  
Eu bem sei que tem razão  
Fui ingrato, eu feri  
O seu pobre coração

Oh! Chalana sem querer  
Tu aumentas minha dor  
Nessas águas tão serenas  
Vai levando meu amor

Oh! Chalana sem querer  
Tu aumentas minha dor  
Nessas águas tão serenas  
Vai levando meu amor

### Colcha de Retalhos

Aquela colcha de retalhos que tu fizeste  
Juntando pedaço em pedaço foi costurada  
Serviu para nosso abrigo em nossa pobreza  
Aquela colcha de retalhos  
está bem guardada

Agora na vida rica que estas vivendo  
Terás como agasalho colcha de cetim  
Mas quando chegar o frio  
no teu corpo enfermo  
Tu hás de lembrar da colcha  
e também de mim

Eu sei que hoje não te lembras  
dos dias amargos  
Que junto de mim fizeste um lindo trabalho  
E nessa sua vida alegre tens o que queres  
Eu sei que esqueceste agora  
a colcha de retalhos

Agora na vida rica que estas vivendo  
Terás como agasalho colcha de cetim  
Mas quando chegar o frio  
no teu corpo enfermo  
Tu hás de lembrar da colcha  
e também de mim

**Como é grande o meu amor por você**

Eu tenho tanto pra lhe falar  
Mas com palavras não sei dizer  
Como é grande o meu amor por você  
E não ha nada pra comparar  
Para poder lhe explicar  
Como é grande o meu amor por você

Nem mesmo o céu, nem as estrelas  
Nem mesmo o mar e o infinito  
Não é maior que o meu amor, nem mais bonito

Me desespero a procurar  
Alguma forma de lhe falar  
Como é grande o meu amor por você

Nunca se esqueça nem um segundo  
Que eu tenho o amor maior do mundo  
Como é grande o meu amor por você

Nunca se esqueça nem um segundo  
Que eu tenho o amor maior do mundo  
Como é grande o meu amor por você

Mas como é grande o meu amor por você

**Dama de vermelho**

Garçom, olhe pelo espelho  
A dama de vermelho que vai se levantar  
Note que até a orquestra  
Fica toda em festa  
Quando ela sai para dançar  
Essa dama já me pertenceu  
E o culpado fui eu da separação  
Hoje choro de ciúme  
Ciúme até do perfume  
Que ela deixa no salão

Garçom amigo, apague a luz da minha mesa  
Eu não quero que ela note  
Em mim tanta tristeza  
Traga mais uma garrafa  
Hoje vou embriagar-me  
Quero dormir para não ver  
Outro homem lhe abraçar

## Fada

Fada..., fada querida  
Dona... da minha vida  
Você se foi  
Levou meu calor  
Você se foi mas não me levou

Lua, lua de encanto  
Ouça pra quem eu canto  
Ela levou minha magia  
Mas ela é minha alegria

Vejo uma luz, uma estrela brilhar  
Sinto um cheiro de perfume no ar  
Vejo minha fada e sua vara de condão  
Tocando meu coração

Madrugada de amor que não vai acabar  
Se estou sonhando não quero mais acordar  
Minha história linda, meu conto de amor

Algo aqui me diz que essa paixão não é em vão  
O meu sentimento é bem mais que uma emoção  
Eu espero o tempo que for  
Minha fada do amor

Vejo uma luz uma estrela brilhar  
sinto um cheiro de perfume no ar  
vejo minha fada e sua vara de condão  
tocando o meu coração

## Farinhada

Tava na penera  
Eu tava penerando  
Eu tava de namoro  
Eu tava namorando

Na farinhada  
Lá na serra do Teixeira  
Namorei uma cabocla  
Nunca vi tão feiticeira

A meninada  
Descascava a macaxeira  
Zé Migué no caititu  
Eu e ela na penera

O vento dava  
Sacudia a cabelera  
Levantava a saia dela  
No balanço da penera

Fechei os óio  
E o vento foi soprando  
Quando deu um ridimuinho  
Sem querer tava espiando

De madrugada  
Nós fiquemo ali sozinho  
O pai dela soube disso  
Deu de perna no caminho

Chegando lá  
Até riu da brincadeira  
Nós tava namorando  
Eu e ela na penera



### **Luar do Sertão**

"Não há, ó gente, ó não  
Luar como esse do sertão  
Não há, ó gente, ó não  
Luar como esse do sertão"

Oh! que saudade do luar da minha terra  
Lá na serra braqueando folhas secas pelo chão  
Este luar cá da cidade tão escuro  
Não tem aquela saudade do luar lá do sertão

Não há, ó gente, ó não  
Luar como esse do sertão  
Não há, ó gente, ó não  
Luar como esse do sertão

Se a lua nasce por detrás da verde mata  
Mais parece um sol de prata prateando a solidão  
E a gente pega na viola que ponteia  
E a canção é a Lua Cheia a nos nascer do coração

Não há, ó gente, ó não  
Luar como esse do sertão  
Não há, ó gente, ó não  
Luar como esse do sertão

Mas como é lindo ver depois pro entre o mato  
Deslizar calmo regato transparente como um véu  
No leito azul das suas águas murmurando  
E por sua vez roubando as estrelas lá do céu

### **Meu Primeiro Amor**

Saudade, palavra triste  
Quando se perde um grande amor  
Na estrada longa da vida  
Eu vou chorando a minha dor  
Igual uma borboleta  
Vagando triste por sobre a flor  
Seu nome sempre em meus lábios  
Irei chamando por onde for

Você nem sequer se lembra  
De ouvir a voz deste sofredor  
Que implora por teus carinhos  
Só um pouquinho do seu amor

Meu primeiro amor  
Tão cedo acabou  
Só a dor deixou  
Neste peito meu  
Meu primeiro amor  
Foi como uma flor  
Que desabrochou  
E logo morreu  
Nesta solidão  
Sem ter alegria  
O que me alivia  
São meus tristes ais  
São prantos de dor  
Que dos olhos caem  
É porque bem sei  
Quem eu tanto amei  
Não verei jamais.

## Morena Tropicana

Da manga rosa quero o gosto e o sumo  
Melão maduro sapoti juá  
Jabuticaba teu olhar noturno

Beijo travoso de umbu-cajá  
Pela macia ai carne de caju  
Saliva doce doce mel mel de uruçú

Linda morena fruta de vez temporana  
Caldo de cana-caiana  
Vem te desfrutar

Linda morena fruta de vez temporana  
Caldo de cana-caiana  
Vou me desfrutar

Morena tropicana  
Eu quero teu sabor

**Noite Feliz**

Noite feliz, noite feliz  
Ó Senhor, Deus de amor  
Pobrezinho nasceu em Belém  
Eis na lapa, Jesus nosso bem  
Dorme em paz, ó Jesus  
Dorme em paz, ó Jesus

Noite feliz, noite feliz  
Eis que no ar vem cantar  
Aos pastores os anjos dos céus  
Anunciando a chegada de Deus  
De Jesus, Salvador!  
De Jesus, Salvador!

Noite feliz, noite feliz  
Ó Senhor, Deus de amor  
Pobrezinho nasceu em Belém  
Eis na lapa, Jesus nosso bem  
Dorme em paz, ó Jesus  
Dorme em paz, ó Jesus

Noite feliz, noite feliz  
Eis que no ar vem cantar  
Aos pastores os anjos dos céus  
Anunciando a chegada de Deus  
De Jesus, Salvador!  
De Jesus, Salvador!

**Pombinha Branca**

Se eu pudesse voar  
Igual uma pombinha  
Eu voaria em busca  
Do meu bem  
Eu pediria às nuvens  
Eu pediria aos anjos  
Que me ajudassem a encontrar  
O meu grande amor

Voa pombinha branca, voa  
Diz ao meu bem  
Para voltar  
Diz que eu estou  
Triste chorando  
Pra nunca mais  
Me abandonar

Fomos felizes juntos  
Sem separarmos  
Foi testemunha o céu  
O sol e o mar  
Hoje só resta lembranças  
Porque tu vives distante  
Ecos de um dim dom  
os Sinos do Amor

## **Rosa Branca**

Conheci a rosa branca por ela me apaixonei  
Por ela tenho sofrido, meu bem, foi a flor que eu mais amei

Eu gosto da rosa branca linda flor tão delicada  
Até os passarinhos gostam, meu bem, por ela ser perfumada

Por ela tenho sofrido e muito ainda vou sofrer  
Pois sem minha rosa branca, meu bem, não vale apenas viver

Sozinho não me conformo distante desta florzinha  
O meu maior sentimento, meu bem, rosa branca não ser minha

Pra rosa branca querida, meu amor sempre viveu  
No jardim da minha vida, meu bem, outra igual não floresceu

### **Tocando em frente**

Ando devagar  
 Porque já tive pressa  
 E levo esse sorriso  
 Porque já chorei demais

Hoje me sinto mais forte  
 Mais feliz, quem sabe  
 Só levo a certeza  
 De que muito pouco sei  
 Ou nada sei

Conhecer as manhas  
 E as manhãs  
 O sabor das massas  
 E das maçãs

É preciso amor  
 Pra poder pulsar  
 É preciso paz pra poder sorrir  
 É preciso a chuva para florir

Penso que cumprir a vida  
 Seja simplesmente  
 Compreender a marcha  
 E ir tocando em frente

Como um velho boiadeiro  
 Levando a boiada  
 Eu vou tocando os dias  
 Pela longa estrada, eu vou  
 Estrada eu sou

Todo mundo ama um dia  
 Todo mundo chora  
 Um dia a gente chega  
 E no outro vai embora

Cada um de nós  
 Compõe a sua história  
 Cada ser em si  
 Carrega o dom de ser capaz  
 E ser feliz.

## Velha porteira

Ao passar pela velha porteira  
Senti minha terra mais perto de mim  
De emoção eu estava chorando  
Porque minha angústia chegava ao fim

Eu confesso que era meu sonho  
Rever a fazenda onde me criei  
Não via chegar o momento de abraçar de novo  
Meu querido povo que um dia eu deixei

Que surpresa cruel me aguardava  
Ao ver a fazenda como transformou  
Quase todos dali se mudaram  
E a velha colônia deserta ficou

Os amigos que ali permanecem  
Transformaram tanto que nem conheci  
E eles não me conheceram e nem perceberam  
Que os anos passaram e eu envelheci

E você, minha velha porteira  
Também não está como outrora deixei  
Seus mourões pelo tempo roídos  
No solo caídos também encontrei

Já não ouço as suas batidas  
Seu triste rangido lembranças me traz  
Porteira na realidade, você é a saudade  
Do tempo da infância que não volta mais



**ANEXO V - RESOLUÇÃO Nº 17, DE 20 DE JUNHO DE 2011.**



Nº 118, terça-feira, 21 de junho de 2011

Diário Oficial da União - Seção 1

ISSN 1677-7042

79

**RESOLUÇÃO Nº 17, DE 20 DE JUNHO DE 2011.**

Ratificar a equipe de referência definida pela Norma Operacional Básica de Recursos Humanos do Sistema Único de Assistência Social – NOB-RH/SUAS e Reconhecer as categorias profissionais de nível superior para atende as especificidades dos serviços socioassistenciais e das funções essenciais de gestão do Sistema Único de Assistência Social – SUAS.

**O CONSELHO NACIONAL DE ASSISTÊNCIA SOCIAL - CNAS**, em reunião ordinária realizada nos dias 14 a 16 de junho de 2011, no uso das competências que lhe são conferidas pelo art. 18 da Lei 8.742, de 7 de dezembro de 1993, Lei Orgânica da Assistência Social - LOAS,

CONSIDERANDO a Resolução CNAS n.º 145, de 15 de outubro de 2004, que aprova a Política Nacional de Assistência Social - PNAS;

CONSIDERANDO a Resolução CNAS n.º 130, de 15 de julho de 2005, que aprova a Norma Operacional Básica do Sistema Único de Assistência Social - NOB/SUAS;

CONSIDERANDO a Resolução CNAS n.º 269, de 13 de dezembro de 2006, que aprova a Norma Operacional Básica de Recursos Humanos do Sistema Único de Assistência Social – NOB-RH/SUAS;

CONSIDERANDO a Resolução CNAS nº 172, de 2007, que recomenda a instituição de Mesa de Negociação, conforme estabelecido na NOB-RH/SUAS;

CONSIDERANDO a Resolução CNAS nº 210, de 2007, que aprova as metas nacionais do Plano Decenal de Assistência Social;

CONSIDERANDO a Resolução CNAS n.º 109, de 11 de novembro de 2009, que aprova a Tipificação Nacional de Serviços Socioassistenciais.

CONSIDERANDO a Resolução da Comissão Intergestores Tripartite - CIT nº 07, de 2009, que dispõe sobre a implantação nacional do Protocolo de Gestão Integrada de Serviços, Benefícios e Transferência de Renda no âmbito do SUAS;

CONSIDERANDO a deliberação da VII Conferência Nacional de Assistência Social de “Construir um amplo debate para definição dos trabalhadores da Assistência Social”;

CONSIDERANDO a meta prevista no Plano Decenal de Assistência Social, de “Contribuir com o estabelecimento da política de recursos humanos do SUAS que garanta a definição da composição de equipes multiprofissionais, formação, perfil, habilidades, qualificação, entre outras”;

CONSIDERANDO o DECRETO nº 7.334, de 19 de outubro de 2010, institui o Censo do Sistema Único de Assistência Social - Censo SUAS; e

CONSIDERANDO o processo democrático e participativo de debate realizado com os trabalhadores da Assistência Social nos cinco Encontros Regionais, no primeiro Encontro Nacional, coordenado pelo Conselho Nacional de Assistência Social e, a realização de oficinas.

## **RESOLVE:**

**Art. 1º** Ratificar a equipe de referência, no que tange às categorias profissionais de nível superior, definida pela Norma Operacional Básica de Recursos Humanos do Sistema Único de Assistência Social – NOB-RH/SUAS, aprovada por meio da Resolução nº269, de 13 de dezembro de 2006, do Conselho Nacional de Assistência Social – CNAS.

Parágrafo Único. Compõem obrigatoriamente as equipes de referência: I – da Proteção Social Básica:  
Assistente Social; Psicólogo.

II - da  
Proteção Social  
Especial de Média  
Complexidade:  
Assistente  
Social;  
Psicólogo; Advogado.

III - da Proteção Social Especial de Alta Complexidade:  
Assistente Social;  
Psicólogo.

**Art. 2º** Em atendimento às requisições específicas dos serviços sociassistenciais, as categorias profissionais de nível superior reconhecidas por esta Resolução poderão integrar as equipes de referência, observando as exigências do art. 1º desta Resolução.

§1º Essas categorias profissionais de nível superior poderão integrar as equipes de referência considerando a necessidade de estruturação e composição, a partir das especificidades e particularidades locais e regionais, do território e das necessidades dos usuários, com a finalidade de aprimorar e qualificar os serviços socioassistenciais.

§2º Entende-se por categorias profissionais de nível superior para atender as especificidades dos serviços aquelas que possuem formação e habilidades para o desenvolvimento de atividades específicas e/ou de assessoria à equipe técnica de referência.

§3º São categorias profissionais de nível superior que, preferencialmente, poderão atender as especificidades dos serviços socioassistenciais:

Antropólogo; Economista Doméstico; Pedagogo;  
Sociólogo  
Terapeuta ocupacional; e  
Musicoterapeuta.

**Art. 3º** São categorias profissionais de nível superior que, preferencialmente, poderão compor a gestão do SUAS:  
Assistente Social

Psicólogo Advogado Administrador Antropólogo Contador  
Economista  
Economista Doméstico  
Pedagogo  
Sociólogo  
Terapeuta ocupacional

**Art. 4º** Os profissionais de nível superior que integram as equipes de referência e gestão do SUAS deverão possuir:

- I - Diploma de curso de graduação emitido por instituição de ensino superior devidamente credenciada pelo Ministério da Educação – MEC;
- II – Registro profissional no respectivo Conselho Regional, quando houver.

**Art. 5º.** Esta Resolução entra em vigor na data de sua publicação.

CARLOSDUARDO FERRARI Presidente do CNAS