

FACULDADE PAULISTA DE ARTES
CURSO DE MUSICOTERAPIA

O VIOLÃO SOB A ÓTICA DA MUSICOTERAPIA

Rodrigo Santos

São Paulo

2011

FACULDADE PAULISTA DE ARTES

CURSO DE MUSICOTERAPIA

O Violão sob a ótica da Musicoterapia

Rodrigo Santos

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do Título de Graduação em Musicoterapia, da Faculdade Paulista de Artes, sob a orientação da Profª Silvia Rosas e coorientação da Profª Juliana Pauletti.

**São Paulo
2011**

BANCA EXAMINADORA

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, criador do Universo e de tudo que nele há; e aos meus queridos pais que sempre se empenharam no incentivo à educação e às artes (especialmente meu pai).

À minha amada esposa Daniela, que sempre esteve ao meu lado me auxiliando com seu carinho e dedicação; ao meu querido filho Leonardo, que a cada dia renova minhas forças com sua vitalidade de criança.

Na área musical, agradeço ao meu querido professor e concertista Floriano Rosalino que além de lecionar violão erudito, me abriu os olhos para as artes, por meio de sua sensibilidade e testemunho de vida.

Gostaria também de externar meus agradecimentos a Casa Del Vecchio onde me proporcionou um mergulho no mundo fantástico do violão em especial ao Sr. Ângelo Del Vecchio (Diretor); a Srt^a Célia M. Rocha (Gerente) e toda equipe da qual também faço parte.

Aos meus queridos professores que, sem exceção, se empenharam para que o aprendizado fluísse para além das salas de aula, e notoriamente às professoras Silvia Rosas e Juliana Pauletti, pela tolerância e paciência e por estarem sempre à nossa disposição.

Aos meus queridos amigos de classe, por dividirem comigo experiências ao longo desta formação acadêmica, em especial à Agnnis, à Ana Carolina, à Silene, ao Daniel, ao Ednaldo e ao Flávio Correia.

*[...] um arvoredado caído
não era um tronco qualquer
era madeira de pinho
e um artesão esculpia
o corpo de uma mulher
depois vi pela noite
o artesão nos caminhos
colhendo raios da lua
fazia cordas de prata
que se esticadas vibram
o corpo da mulher nua
e o artesão finalmente
nessa mulher de madeira
botou o seu coração
e lhe apertou contra o peito
deu-lhe um nome bonito
e assim nasceu o violão.*

*("Violão", Valsa de Sueli Costa e
Paulo César Pinheiro
apud TAUBKIN, 2007, p. 120)*

*A todas as pessoas que apostaram na
minha formação e acreditam em tudo que
faço, em especial à minha
esposa Daniela.*

RESUMO

Esta monografia traz o violão como protagonista, na busca de viabilizar seu uso no processo terapêutico, dentro dos conceitos da Musicoterapia. O trabalho busca dentro da história da música brasileira indícios de como o violão tornou-se tão popular entre os brasileiros. A partir dessas informações o autor faz uma ligação com a prática da musicoterapia. Será relevante para a musicoterapia, visto que o violão, por ser um agente integrador, é de grande importância para o terapeuta conhecer as possibilidades que este instrumento pode proporcionar, e usá-lo de forma eficaz dentro de seus objetivos junto ao paciente.

Palavras-Chave: Violão, Musicoterapia, Interação.

ABSTRACT

This monograph brings the guitar as a protagonist in the search for viable use in the therapeutic process within the concepts of music therapy. The job search in the history of Brazilian music as evidence of the guitar has become so popular among Brazilians. From this information the author makes a connection with the practice of music therapy. Will be relevant to music therapy, because the guitar, being an integrating agent, it is of great importance for the therapist to know the possibilities that this instrument can provide, and use it effectively within their goals with the patient.

Keywords: Guitar, Music Therapy, Interaction.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O EVENTO CHAMADO VIOLÃO	11
1.1 O VIOLÃO QUE CONHECEMOS	13
1.2 A CHEGADA DO VIOLÃO AO BRASIL	14
1.3 O VIOLÃO BRASILEIRO	16
2 MUSICOTERAPIA.....	18
2.1 DEFINIÇÃO	19
2.2 A MÚSICA NA MUSICOTERAPIA	20
2.3 SETTING MUSICOTERAPÊUTICO	21
3 O VIOLÃO SOB UM OLHAR MUSICOTERAPÊUTICO	22
3.1 VIOLÃO: INSTRUMENTO QUE FACILITA O PROCESSO DE INTERAÇÃO.....	23
3.2 COMO USAR O VIOLÃO DE FORMA ESTRATÉGICA.....	24
3.2.1 Metodologia Orff	24
3.2.1.1 Princípios do Método Orff	25
4 O VIOLÃO A PARTIR DO MODELO ORFF	27
4.1 VIOLÃO FACILITADO PELO MÉTODO ORFF	28
4.2 POSSIBILIDADES DO VIOLÃO NO MODELO ORFF PARA O MUSICOTERAPEUTA.....	29
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	31
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	32

INTRODUÇÃO

A escolha deste tema se deu pela relação que eu já possuía com o violão antes do meu envolvimento com a musicoterapia. Sempre me fascinou o fato de como este instrumento, no Brasil, possui uma aceitação quase que na sua totalidade; ele deu à música brasileira um brilho que nos identifica de longe, tanto nas populares como nas eruditas. Exemplos registrados ao longo da história mostram como o violão passou de um instrumento taxado como “instrumento de vagabundo” para salas de concerto com arranjos de maestros, como Villa-Lobos, Garoto, João Pernambuco, Dilermando Reis, entre outros.

O meu contato com as disciplinas de musicoterapia só confirmaram a importância do papel que este instrumento possui em nossa cultura.

Atuando nos estágios, tanto com idosos, como com crianças excepcionais e, também, pacientes da saúde mental, o violão foi o instrumento que viabilizou a empatia do grupo, da mesma forma que sempre teve um papel importante e marcante no repertório que acompanhava nossos encontros.

Pretendo, com esta pesquisa, estudar como se dá o processo de aceitação, eu diria nacional, desse instrumento e a importância popular que uma nação atribui a ele; também vejo com certo grau de importância a forma como ele é carregado de signos e significantes e como sucedeu a sua aparição nas composições populares.

Acredito que esse conhecimento possa mudar a forma como usamos esta ferramenta no *setting*, e como a exploração e o domínio deste instrumento podem contribuir para a produção sonora no atendimento musicoterapêutico.

Além dos motivos citados acima, vejo o violão como um instrumento facilitador quanto ao transporte, custo e manuseio. Propício para o uso nos estágios, já que as instituições dificilmente possuem instrumentos de percussão ou de harmonia. Ao longo dos estágios foi observada esta carência nos relatos dos colegas de classe.

1 O EVENTO CHAMADO VIOLÃO

Neste capítulo veremos o processo de metamorfose pelo qual este instrumento passou até chegar ao violão “moderno”, com o qual já estamos familiarizados. Segundo pesquisadores, desde o Egito antigo, já existia “certo instrumento” que poderia se associar ao violão, mas preferi me embasar nos dados a partir da Renascença, período em que houve um resgate das artes das civilizações passadas, também conhecido como o renascimento da humanidade e da consciência moderna.

O violão, tal como conhecemos hoje, possuindo seis cordas e, na maioria das vezes, tendo sua caixa de ressonância na forma de oito, passou por um grande e lento processo de evolução que data do século XVI até o final do século XIX. Segundo estudiosos, a Vihuela seria o instrumento mais próximo do violão moderno; esta foi a substituta do alaúde na Espanha, e sua criação promoveu também um dos mais importantes repertórios da música instrumental da Renascença (DEDUQUE, 1994).

Segundo Deduque, dois instrumentos da Idade Média podem ser ancestrais do violão de hoje: a guitarra medieval, derivada da Kytara grega de origem caldeu-assíria, que foi se transformando em guitarra, guitarre, guiterne, guithern e guitar, e a Vihuela, que, em sua raiz etimológica, provém da fidícula (diminutivo de fides), que se tornou fithele, vielle, viole, vigole, viula, vihuella, vyuela e vigüela.

A vihuela possui três ordens: a vihuela de arco, que necessita de um arco para fricção das cordas; a vihuela de peñola, pulsada com um plectro (uma espécie de palheta); e a vihuela de mano, na qual as cordas são tangidas com os dedos (*idem*, 1994).

Em específico, a vihuela de mano possuía as seguintes configurações:

A parte posterior e as laterais são feitas de seções alternadas de madeira clara e escura justapostas como na motagem de um quebra-cabeça. A caixa de ressonância é mais estreita que a de um violão moderno, a madeira usada no tampo é pinho tendo, além da abertura central, mais quatro bocas, todas ornamentadas com rosetas. Originalmente o instrumento tinha doze cravelhas, o que indica o uso de seis cordas duplas (DEDUQUE, 1994, p. 10).

Este instrumento foi muito utilizado em meados do século XVI na Europa, principalmente na Espanha. Chegou-se a ter a publicação da obra *Libro Llamado Declaracion de Instrumentos musicales*, por Juan Bermudo, em 1549; o autor traz em seu livro noções de teoria musical, cantochoão, polifonia e a música para instrumentos de teclas e dedilhados, sendo esta publicação, segundo Deduque, a mais completa fonte sobre a arte de tocar a Vihuela (*idem*, p. 10).

A vihuela seguiu sofrendo variadas transformações e aperfeiçoamentos, sendo um deles o surgimento da guitarra de quatro ordens (1551), instrumento com a caixa de ressonância menor. Na Itália ficou conhecida como *Chitarra*, na Espanha, *Guitarra*, e na França, *Guitarre ou Guiterne* (DEDUQUE, 1994, p. 26).

Pouco mas adiante, em 1581, surgiu a *Orphenica Lyra*, modelo que ficou popular na Espanha e na França com cinco ordens, do luthier Miguel de Fuenllana, trazendo como novidade o 5º par de cordas, tendo como afinação uma 4ª acima da primeira ordem (DEDUQUE, 1994, p. 31).

Segundo Deduque (1994), esta ordem de cordas possibilitava afinações variadas, que se ajustavam com cada peça determinada. Outro fator interessante é que a quinta e a quarta ordens eram usadas como *bourdon* (*cordas graves*), sendo que os intervalos usados equivalem ao nosso violão moderno.

A construção de teorias e técnicas que chegaram aos séculos XIX e XX advém dos estudos das escolas europeias. Seus estudos contribuíram com a notação musical para este instrumento, forma de apugiaturas, tablaturas e principalmente um sistema cifrado, que perdura até os dias atuais. Dentre estas escolas, três se destacaram com suas contribuições, sendo elas: a escola italiana, a francesa e a espanhola (DEDUQUE, 1994).

Grandes nomes deste período construíram uma sólida base no que diz respeito a estudos didáticos e aprimoramento para a execução deste instrumento; dentre eles, alguns deixaram grandes obras que até hoje são usadas no repertório violonístico, são eles: Dionísio Aguado (1784-1849), Fernando Sor (1778-1839), Mateo Carcassi (1792-1853) e Fernando Carulli (1770-1841), todos contemporâneos.

1.1 O VIOLÃO QUE CONHECEMOS

Diferentemente do piano e do violino, o violão levou quase quatro séculos para chegar à sua forma estética e técnica, como conhecemos hoje. As adaptações decorrentes das necessidades do repertório ou do músico que o executava foram ocorrendo de forma gradativa até chegarmos ao violão, assim chamado “Moderno”, do século XIX.

Antônio Torres Jurado (1817-1892), natural de Granada, Espanha, marceneiro, teve como professor na arte de fabricar violão o Luthier José Pernas, também espanhol, que o supervisionou em seu novo ofício por tempo indeterminado. Mais tarde se mudaria para Sevilha, onde fixaria seu ateliê, recebendo encomendas de inúmeros países, inclusive da América Latina (DEDUQUE, 1994, p. 76).

Segundo Deduque (1994), Torres foi o ícone da era do violão moderno por inovar este instrumento a tal ponto de perfeição, visto que seus instrumentos se tornariam referência obrigatória de quase todos os construtores do século XX. É de seu mérito o estabelecimento do comprimento da corda vibrante em 650 mm, o que deu ao braço e à caixa de ressonância de seus violões proporções diferentes das dos outros já existentes.

Outra inovação de Torres que está presente nos violões atuais é o uso da cravelha mecânica, sendo que antes eram usadas cravelhas de madeira, proporcionando melhor afinação. Porém, o fator principal que Torres desenvolveu foi, sem dúvida, a parte de projeção sonora deste instrumento; a criação de tiras de madeira, colocadas em forma de leque na parte interior do tampo, deu ao instrumento melhor distribuição de harmônicos e um equilíbrio sonoro entre graves e agudos (DEDUQUE, 1994, p. 78).

O leque criado por Torres era constituído de sete tiras de madeira, sendo uma central e três de cada lado do tampo. Para demonstrar a importância deste invento, Torres confeccionou um instrumento com suas faixas e o fundo de *papier mâché*, mantendo apenas o tampo de madeira, e o resultado foi excelente (*idem*, 1994).

Outros acontecimentos marcaram a trajetória do violão, como, por exemplo, a passagem das cordas de tripas para náilon, matéria-prima desenvolvida já no século XX, que proporcionou cordas mais sonoras,

resistentes e excelentes para afinação, já que na época de Torres as cordas de tripa animal não obtinham os mesmos resultados.

O grande mestre da arte de tocar este instrumento foi, segundo Pujol, o violonista Francisco Tárrega Eixa (1852-1909), nascido em Villareal, Espanha; considerado e conhecido por muitos como o responsável pelo “renascimento do violão” (PUJOL apud DEDUQUE, 1994, p. 80).

Tárrega definiu o que seriam as bases das técnicas do violão moderno, dentre elas o uso racionalizado das digitações para as peças específicas para violão (raramente indicada nas partituras) e a indicação do uso do *toque de apoio*, usado com o polegar da mão direita que, ao ferir a corda, apoia na corda abaixo, produzindo um toque com maior sonoridade, também sistematizado e aperfeiçoado por ele (DEDUQUE, 1994).

Outro feito de Tárrega, que é usada até os dias atuais, é a postura em que o violonista erudito deve executar seu instrumento. A postura, racionalizada por Tárrega, consiste na seguinte maneira: o violão é colocado sobre a perna esquerda, que se encontra sobre um apoio de pé (banquinho), deixando o violão ligeiramente inclinado, com seu bojo para baixo e o braço para cima, proporcionando maior conforto ao músico e, conseqüentemente, maior amplitude dos movimentos, já que seus braços trabalham livremente (*idem*, 1994).

1.2 A CHEGADA DO VIOLÃO AO BRASIL

O instrumento ao qual chamamos de “violão” só possui este nome em nosso país, esta nomenclatura se deve à maneira pela qual ele foi introduzido em nossa cultura. Neste tópico veremos como se deu o processo da inserção deste instrumento e como ele se fez tão popular tal como o conhecemos hoje.

A história do violão no Brasil, segundo alguns historiadores, tem seu início com a chegada dos jesuítas portugueses, que, na tentativa de catequizar os índios, usaram a viola portuguesa – instrumento de cinco cordas duplas, conhecida hoje como viola caipira (TAUBKIN, 2007).

Segundo registros colhidos por Mário de Andrade, em 1688 surgiu uma “certa viola” avaliada em dois mil contos de réis (valor elevado na época), que

pertenceu a um dos mais notáveis bandeirantes, Sebastião Paes de Barros (DEDUQUE, 1994).

Em depoimento para o livro *Violões do Brasil*, o professor, pesquisador e violonista Ronael Simões afirma que o instrumento

[...] veio com os portugueses do Norte e, chegando aqui, os nossos indígenas se aclimataram com o violão, e logo começaram a estudar o violão. Tanto que durante os próximos anos surgiram muitos violonistas. Eu tenho um livro, chama-se *História da música no Brasil*, desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República. Um livro muito antigo, e lá consta que, a partir de mil quinhentos e pouco, começaram a surgir muitos violonistas por aqui, inclusive muitos militares tocavam violão (TAUBKIN, 2007, p. 22).

O violonista Francisco Araújo, introdutor do curso de violão na Faculdade de Tatuí (SP) e também professor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), onde leciona a disciplina de técnica do instrumento e história da música brasileira, afirma

[...] hoje digo com segurança: não foram os portugueses os introdutores do violão no Brasil. Eles trouxeram a viola, que nada mais era do que a versão lusa da vihuela espanhola de século XVI, que hoje chamamos de viola caipira (TAUBKIN, 2007).

Segundo Araújo (apud TAUBKIN, 2007, p. 22), o violão foi trazido para o Brasil pelos ciganos expulsos de Portugal pela Inquisição, no século XVI. Outro achado de Araújo é a citação do livro de José de Alencar, “O Guarani”, que traz no capítulo XII o seguinte trecho: “[...] e ali no quarto de Cecília havia uma dessas guitarras espanholas que os ciganos introduziram no Brasil quando foram expulsos de Portugal”.

A dúvida persiste relação à origem da introdução deste instrumento no Brasil, porém o violão, durante muito tempo em sua trajetória, possuiu o estigma de marginal, instrumento de pessoa “vagabunda”, assim como os ciganos são estigmatizados de pessoas vadias, por serem nômades e possuírem a cultura de promoverem em seus acampamentos longas noites de canto e danças (TAUBKIN, 2007).

Segundo Mirian (2007), o responsável pela chegada do violão ao Brasil não é conhecido, tampouco o dia em que este instrumento chegou à nossa

terra, mas é fato que em nenhuma região do mundo o violão é tão bem aceito como no Brasil, conclui a autora.

O termo violão não é reconhecido nas demais línguas do mundo devido ao fato de ter havido uma confusão entre viola e violão desde meados do século XIX

[...] quando a viola é usada com uma afinação própria do violão, isto é, lá, ré, sol, si, mi. A confusão no uso do termo viola/violão, continua nessa época como atesta Manuel Antonio de Almeida, autor de *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854-55), quando se refere muitas vezes com terminologia da época do final da colônia, à viola em vez de violão ou guitarra sempre que trata de designar o instrumento urbano com o qual se acompanhava as modinhas. A viola, hoje, se tornou a viola-caipira, instrumento típico do interior do país, e o violão, depois de ter sua forma atual estabelecida no final do século XIX, tornou-se um instrumento essencialmente urbano no Brasil (DEDUQUE, 1994, p. 101).

1.3 O VIOLÃO BRASILEIRO

O violão brasileiro traz em sua sonoridade a característica peculiar de cada região. Observamos que no início éramos diretamente influenciados pela música europeia, mas no decorrer do processo de colonização nossa música ganhou seu colorido, gingado e singularidade, fruto dos encontros étnicos, ao longo de nossa história. “O violão está presente na cultura musical brasileira e norteou a produção de vários de nossos músicos excepcionais tanto no campo erudito quanto no da música popular” (SANCHEZ, 2003, p. 7).

Já bem antes de 1845, segundo o pesquisador Tinhorão, a música popular como a conhecemos hoje já era um fenômeno ligado aos centros urbanos no Brasil Colônia. Segundo ele, pode-se afirmar que as camadas populares urbanas, violão e música, andaram sempre juntos (TINHORÃO apud TAUBKIN, 2007).

Todo o apreço por este instrumento deu-se conforme a sociedade mudou seu relacionamento com o fazer musical. Os centros urbanos foram ganhando forma de metrópoles, cada vez mais verticalizados. Segundo Jairo Severiano, este fenômeno ocorreu em meados do século XIX, quando, na década de 1920, o piano, instrumento popular da classe média, foi cedendo terreno para o violão

[...] nos primeiros anos da década de 1930, beneficiado por uma lei que lhe permitia que se comercializasse, o rádio teve dinheiro para pagar cantores e músicos, passando a ocupar, juntamente com o violão, o lugar ocupado antes pelo piano. Então, no próprio desenvolvimento do rádio, o violão já tem uma presença muito forte porque, por economia, era muito mais fácil os conjuntos regionais – geralmente composto de dois violões, um cavaquinho, um pandeiro e um instrumento solista, comumente a flauta – do que uma orquestra (SEVERIANO apud TAUBKIN, 2007, p. 24).

Severiano segue comentando em seu depoimento a Taubkin, no livro *Violões do Brasil*,

[...] com a facilidade de usar o violão, que é um instrumento barato e portátil, que pode ser levado para qualquer lugar e é essencialmente, um instrumento de harmonia, de acompanhamento, serve para que as pessoas cantem sendo acompanhadas e, ainda por cima, o sujeito não ser um virtuose para acompanhar. Isso acabou por fazer do violão, no decorrer da década de 1930, e mais ainda na de 1940, e no auge da de 1950, quando veio a bossa nova [...] volto a repetir, o violão vai se tornar o instrumento mais usado pelo brasileiro.

Severiano conclui em seu depoimento que a popularidade do violão deu-se principalmente no eixo Rio/São Paulo, mas com certeza se espalhou no Brasil inteiro, principalmente nas capitais e nas grandes cidades, onde havia estações de rádio. E nesta época cada cidade possuía seu regional, às vezes não tinham orquestra, mas o regional era quase obrigatório.

O violão foi sendo introduzido desta maneira no cotidiano dos brasileiros e fazendo parte da suas preferências, já sendo procurado pelas pessoas para ser ensinado [...] Às vezes, a pessoa nem sabia tocar direito, mas “arranhava” um pouco no violão do vizinho, no violão do amigo (SEVERIANO apud TAUBKIN, 2007, p. 24).

Desta forma, o violão ganhou seu espaço, perdendo aquela imagem de “coisa de vagabundo”, e sua aceitação começou a ser bem vista entre as camadas sociais.

No capítulo a seguir, veremos os conceitos da Musicoterapia e de seus caminhos dentro da proposta apresentada.

2 MUSICOTERAPIA

Pode-se dizer que a Musicoterapia é fruto do encontro do saber entre as Artes e a Ciência. Portanto, por meio da Música acessamos campos diferentes.

A Música contribui com todo o seu vasto âmbito de conhecimentos: a Musicologia, a Estética, a Morfologia, a Educação Musical, a Música Popular; e a Ciência contribui com seus vários enfoques terapêuticos: a Medicina, a Psicologia, a Neurologia (...) (CHAGAS e PEDRO apud TEIXEIRA, 2010, p. 13).

O caminho que deu origem à Musicoterapia pode ser resumido em três etapas:

- **Mágico-religiosa**, em que o homem primitivo acreditava que a doença não estava no organismo do doente, sendo ela causada por algum espírito maligno; desse modo, esse indivíduo usava a música como meio de comunicação e domínio sobre o espírito da enfermidade. Assim, os efeitos psicológicos ou catárticos advindos da música poderiam influir na cura;
- **Pré-científica**, na qual os gregos deram à música um emprego racional e lógico, sem implicações mágico-religiosas, utilizando-a como prevenção e cura das enfermidades físicas e mentais, aplicando-a terapeuticamente;
- **Científica**, em que o resultado positivo da experiência musical realizada com doentes de guerra levou a equipe de saúde a perceber que, para o sucesso desta atividade, não bastava que esse profissional fosse músico; era necessário que ele também fosse um terapeuta (ABADIA apud TEIXEIRA, 2010, p. 13).

A Musicoterapia não pertence a nenhuma cultura, raça, país ou tradição, ela é global em sua concepção e manifestação. O que torna essa área singular não é o fato de apoiar-se na música, mas sim nas experiências musicais como objeto primário, como processo e como resultado da terapia. Dessa forma, “a Musicoterapia opera assumindo que a experiência musical possui significado

para os clientes, e que os clientes podem usar a música para fazer mudanças significativas em suas vidas” (TEIXEIRA apud BRUSCIA, 2000, p. 100).

2.1 DEFINIÇÃO

Atualmente, a Musicoterapia é definida pela Comissão de Prática Clínica da *World Federation of Music Therapy* como sendo:

[...] a utilização da música e/ou de seus elementos (som, ritmo, melodia e harmonia), pelo musicoterapeuta e pelo cliente ou grupo, em um processo estruturado para facilitar e promover comunicação, o relacionamento, a aprendizagem, a mobilização, a expressão e a organização (física, mental, social e cognitiva) para desenvolver ou recuperar funções do indivíduo de forma que ele possa alcançar melhor integração intra e interpessoal e consequentemente uma melhor qualidade de vida (WORLD FEDERATION OF MUSIC THERAPY apud BRUSCIA, 2000, p. 286).

Os quatro tipos de experiências musicais organizados por Bruscia (2000) são: a improvisação, a recriação, a composição e a audição.

A *improvisação* é um método ativo muito utilizado pelos musicoterapeutas brasileiros (CHAGAS e PEDRO, 2008). Nessa técnica, o cliente faz música tocando ou cantando, criando uma melodia, um ritmo, uma canção ou uma peça musical de improvisação e não há a necessidade de conhecimentos musicais. Qualquer meio musical (voz, sons corporais, percussão, instrumentos), desde que esteja dentro da capacidade do paciente, poderá ser utilizado. “O papel do terapeuta aqui é ajudar o cliente dando as informações e fazendo as demonstrações necessárias, oferecendo uma ideia ou estrutura musical” [...] “tocando, cantando um acompanhamento que estimule ou guie a improvisação do cliente” [...] (BRUSCIA, 2000). “Num sentido muito amplo, improvisar é sinônimo de ‘brincar musicalmente’” (BARCELLOS apud TEIXEIRA, 2010, p. 13).

Na *recriação*, o cliente aprende ou executa músicas instrumentais, ou vocais, ou reproduções de qualquer tipo musical apresentado como modelo. “Nesse método, incluem atividades musicais estruturadas e jogos em que o cliente apresenta comportamentos ou desempenha papéis que foram

designados a eles” [...] (BRUSCIA, 2000, p. 126). A canção é muito utilizada, o que exige do musicoterapeuta um conhecimento amplo de gêneros e estilos musicais variados e desenvoltura harmônica e rítmica para acompanhamento das canções que surgem durante a sessão (TEIXEIRA, 2010, p. 26).

Quanto à *composição*, o musicoterapeuta ajuda o cliente a escrever canções, letras, peças instrumentais, ou a criar qualquer tipo de produto musical. A responsabilidade pelos aspectos mais técnicos, como cifrar ou fazer a notação musical, fica a cargo do musicoterapeuta. Em linhas gerais, esse profissional simplifica o processo de composição, engajando o cliente em aspectos mais fáceis da atividade (BRUSCIA, 2000, p. 127-128).

Na experiência da *audição*, o cliente ouve a música e responde à experiência de forma silenciosa, verbalmente, ou por meio de outra modalidade. A música utilizada pode ser ao vivo ou por meio de gravações de improvisações e/ou composições, assim como gravações comerciais de diversos estilos e gêneros musicais. O foco desta experiência pode ser aspectos físicos, emocionais, intelectuais, estéticos ou espirituais das músicas, sendo as respostas do paciente moldadas pelo terapeuta de acordo com o objetivo terapêutico (BRUSCIA, 2000, p. 129).

2.2 A MÚSICA NA MUSICOTERAPIA

Na Musicoterapia, a música pode ser vista como um “*meio*”, enquanto em outras atividades ela é vista como “*fim*”. Portanto, na musicoterapia, a música é um *meio* pelo qual se pretende criar possibilidades para que outra pessoa se desenvolva não especificadamente na área musical, mas como um todo (BARCELLOS apud TEIXEIRA, 2010, p. 15). Segundo Bruscia (2000), “uma fusão entre música e terapia, é ao mesmo tempo uma arte, uma ciência e um processo interpessoal”.

A maneira que escutamos e analisamos a Improvisação na Música e na Musicoterapia é vista de formas diferentes, a começar pela definição de improviso. Na música, improvisar consiste no destaque de um ou mais instrumento/os solista/as, que, com base no entorno melódico e nas fórmulas preestabelecidas, criam seus fraseados, floreios, gracejos; um exemplo de

estilo musical em que são comuns estas aparições é o Jazz, assim como também o Blues.

Nestas ocasiões, o solista tem que dominar o instrumento com êxito e fazê-lo sobressair (sonoramente) sobre os demais.

Já na ótica musicoterapêutica, *Improvisar* é o uso das sonoridades de forma globalizada; a improvisação deve estar aberta a outras formas de estruturação musical além do sistema tonal. “Podem e devem ser utilizados o modalismo, o atonalismo, o minimalismo, o serialismo e outros sistemas musicais que já existem ou que venham a ser criados” (SAMPAIO apud TEIXEIRA, 2010, p. 25).

Segundo Barcellos (1992), esta técnica também pode fazer uso da música popular, erudita, folclórica ou qualquer outro material sonoro usado pelo musicoterapeuta. Esta liberdade não livra o musicoterapeuta do desafio de perceber musicalmente, ou seja, discriminar os sons, ritmos, compassos, intervalos, harmonia; este esclarecimento possibilita a intervenção correta quando necessária do profissional (BARCELLOS apud TEIXEIRA, 2010, p. 25).

2.3 *SETTING* MUSICOTERAPÊUTICO

O *setting* musicoterapêutico é o espaço onde o musicoterapeuta desenvolve sua prática terapêutica. Poderá ser num consultório (sala), numa enfermaria, numa sala de UTI, na escola, na residência, na natureza, na água etc. A escolha do *setting* dependerá do tipo de tratamento e da abordagem musicoterápica (TEIXEIRA, 2010). Benenzon (1998), afirma que modificações no *setting* provocam mudanças na conduta e no comportamento dos pacientes.

Na visão de Barcellos (1992), o *setting* musicoterápico é um *espaço sagrado* a ser constituído e configurado junto ao paciente. Esse espaço é construído pouco a pouco, ao longo das sessões, paralelamente ao crescimento do comprometimento do paciente com o processo e com a musicoterapia (BARCELLOS apud FURUSAVA, 2003, p. 16).

3 O VIOLÃO SOB UM OLHAR MUSICOTERAPÊUTICO

Na Musicoterapia, os instrumentos musicais têm o seu papel e podem atuar como ferramenta de expressão dos sentimentos conscientes e inconscientes do paciente e/ou cliente (BRUSCIA, 2000). Sua utilização não se limita especificamente ao modo convencional, mas, sim, “de modo a suprir as necessidades e completar a comunicação sonora naquele momento do processo musicoterapêutico” (BARANOW apud TEIXEIRA, 2010).

Segundo Teixeira (2010), os aspectos históricos, socioculturais, organológicos e simbólicos do violão são os motivos centrais que fazem deste um instrumento de largo uso e importância para a musicoterapia brasileira.

O instrumento em questão ocupa um papel cultural forte e enraizado na Identidade Sonoro/Musical Cultural [...] o que, para a clínica, configura-se como um importante e especial objeto de expressão para o usuário, atuando nos processos de mobilização, simbolização e resignificação do mesmo (TIBÚRCIO apud TEIXEIRA, 2010, p. 27).

Uma das principais funções do violão no *setting* musicoterápico, segundo Teixeira (2010, p. 28), seria o acompanhamento de canções nas recriações musicais, assim como suporte harmônico para as improvisações e composições realizadas durante uma sessão. Em se tratando do acompanhamento de canções por meio do violão, ressalta-se a variedade de gêneros e estilos musicais brasileiros e internacionais de que o profissional musicoterapeuta precisa ter conhecimento e, dessa forma, domínio técnico violonístico para a execução.

[...] A importância do violão no contexto da Musicoterapia deve-se a inúmeros fatores, dentre eles, a facilidade de locomoção. Por ser um instrumento harmônico, relativamente leve, prático e portátil, permite ao musicoterapeuta utilizá-lo em lugares nos quais outros instrumentos não poderiam estar, a exemplo, o piano. A praticidade de locomoção desse instrumento, em situações onde o atendimento musicoterápico é realizado em ambulatórios, enfermarias e UTI's, por exemplo, torna-se fundamental para atuação deste profissional (TEIXEIRA, 2010, p. 29).

Conforme a criatividade e desenvoltura técnica do musicoterapeuta, o violão poderá ser utilizado de forma não convencional, tornando-se facilmente um instrumento de percussão, por exemplo, oferecendo inúmeros efeitos.

Pode-se desdobrar em instrumento de representação simbólica, sem contar que é um forte *instrumento intermediário e integrador*, além de um grande facilitador para a criação do vínculo terapêutico (BENZON, 1988).

3.1 VIOLÃO: INSTRUMENTO QUE FACILITA O PROCESSO DE INTERAÇÃO

Vimos ao longo da história como o Violão se consolidou em um instrumento tanto erudito como popular, sendo usado tanto nas salas de concertos como nas rodas musicais entre amigos. No entanto, sua execução se dá devido a uma técnica adquirida por um longo tempo de estudo e dedicação.

Digamos que este instrumento não é de pronta execução, e que um simples harpejo não proporcionará um lindo acorde, “dentro do padrão que temos do belo”.

Na visão de Bruscia (2000, p. 100), “os padrões estéticos e artísticos na Musicoterapia são mais amplos e mais inclusivos do que aqueles de outros profissionais da Música”. Assim sendo, a questão vigente da música em Musicoterapia está longe das meras concepções de belo e feio, mas passa, certamente, pela questão do sentido. Nesse contexto é preciso ressaltar que a padronização “popular” do conceito de música não responde pelo modo de ser da música, uma vez que a música dificilmente se deixa conceituar (JARDIM apud TEIXEIRA, 2010, p. 16).

Bruscia (2000, p. 101) descreve que “o musicoterapeuta deve sempre esforçar-se para aceitar a produção musical do cliente em qualquer nível que ela ocorra”. A aceitação sem julgamento não significa que o cliente não possua potenciais musicais maiores, mas sim que o terapeuta aceite o cliente onde quer que ele esteja, ao mesmo tempo em que o ajuda a movimentar-se em direção a seus potenciais musicais, intrapessoais e interpessoais.

Entretanto, uma questão fica latente: se o instrumento puder proporcionar uma sonoridade fixa e de fácil manuseio, isto facilitaria o processo de criatividade, entusiasmo e exploração de sonoridade do instrumento por parte do paciente / cliente?

No tópico a seguir iremos abordar a metodologia Orff, não como via de regra, mas como uma possível estratégia para a facilitação do processo de interação (terapeuta / paciente).

3.2 COMO USAR O VIOLÃO DE FORMA ESTRATÉGICA

Vimos segundo Teixeira (2010), algumas facilidades e propriedades que o violão propicia ao musicoterapeuta e seu cliente, tais como: instrumento harmônico, relativamente leve, prático e portátil, percussivo e de fácil locomoção; possibilitando também o acompanhamento de variados gêneros musicais.

Para executar tais tarefas é necessário que o profissional musicoterapeuta tenha conhecimento e domínio técnico violonístico para tais execuções. Portanto, cada profissional possui seu instrumento de formação ou um conhecimento superficial de cada instrumento de forma que possa fazer uso de todos no *Setting*.

Proponho neste trabalho o desenvolvimento de um violão mais flexível para a prática individual ou em grupo para improvisação musical num contexto clínico; proposta esta apresentada no Artigo de autoria de Bernardo Grassi no “IX Encontro de Musicoterapia”, na Faculdade de Artes do Paraná, em setembro de 2008.

Grassi (2008) propõe uma nova metodologia de uso para o violão com o objetivo de transformá-lo em um instrumento acessível, baseado em alguns aspectos presentes na metodologia de ensino *Orff*. Para compreendermos melhor sua adaptação, veremos os fundamentos desta metodologia de ensino.

3.2.1 Metodologia Orff

O método Orff ou Orff-Schulwerk é o aprendizado por meio do trabalho, ou seja, através da atividade e da criação. Orff se baseia na música tradicional e folclórica alemã, mas seus conceitos devem ser adaptados à realidade musical de cada país onde é utilizado.

Carl Orff nasceu em 1895, em Munique, começou a estudar piano aos 5 anos, sob orientação de sua mãe. Na escola, interessou-se vivamente pelas línguas clássicas, poesia e literatura. O seu treinamento musical formal foi feito na “Akademie der Tonkunst”, em Munique (PEIXOTO apud GOULART, p. 10, 2000).

Em meados da década de 1920, teve a ideia de fundar uma escola onde se treinasse a música elemental, isto é, uma música que não fosse abstrata, mas de integração dos elementos da linguagem falada, ritmo, movimento, canção e dança (GOULART, 2000).

Seu método tem seu principal foco em atividades lúdicas infantis: cantar, dizer rimas, bater palmas, dançar e percutir em qualquer objeto que esteja à mão. Estes instintos são direcionados para o aprendizado, fazendo música e somente depois partindo para a leitura e escrita, da mesma forma como aprendemos nossa linguagem. O autor busca “desintelectualizar” o ensino da música, acreditando que a compreensão deva ir depois da experiência – esta é a base do processo (PENNA apud GOULART, 2000, p. 10).

No centro de tudo está a improvisação – o instinto que as crianças têm de criar suas próprias melodias, de explorar sua imaginação. É uma música em que todos são participantes, e não apenas ouvintes.

Existem também os instrumentos especiais para o método, que são xilofones de madeira e glockenspiels (carrilhão), que oferecem como atrativo a facilidade de se controlar as notas disponíveis (removendo uma ou mais placas) e também a produção imediata do som.

3.2.1.1 Princípios do Método Orff

A pedagogia de Orff se restringe no primeiro momento ao uso da Escala Pentatônica¹ com progressão para o sistema tonal. O sistema pentatônico possui registros em inúmeras culturas, como, por exemplo, na cultura africana, chinesa ou da Indonésia; por ser usada em culturas tão distintas, pode-se afirmar que se trata de um fenômeno universal dentro da música (Day,

¹ A Escala Pentatônica possui 5 notas e a sua diferença em relação à escala maior diatônica é notada pela ausência de duas notas (a 4ª e a 7ª) da escala diatônica.

O'Connel apud Grassi, 2008). O uso destas escalas pode ser feito de diversas maneiras, de acordo com a musicalidade característica de cada cultura.

Orff faz uso das escalas pentatônicas pelo fato de não apresentarem semitons, o que permite “combinações sonoras” com maior facilidade; sendo assim, muito utilizada na improvisação musical. No entanto, se adiciona outras escalas de acordo com a evolução do aluno; o ideal é a possibilidade de o aluno poder oscilar entre o uso da escala pentatônica e o da diatônica².

Por exemplo, o xilofone, característico dos “*Conjuntos Orff*”³, é composto por lâminas de madeiras que abrangem todas as notas da escala natural diatônica (dó – ré – mi – fá – sol – lá – si). Este instrumento possibilita, no contexto tonal, tanto o uso na tonalidade de Dó maior, como o de seu relativo, Lá menor.

Para obtermos a pentatônica de Dó maior, retiramos as lâminas correspondentes (fá e si); isso torna possível o uso do xilofone em contextos tonais e modais. Existem outros tipos de xilofone ou metalofones, estes com lâminas a mais no caso (si bemol ou fá sustenido), formando tonalidades em Sol e Fá maior, com suas correspondentes relativas.

² A escala diatônica possui oito notas, com cinco intervalos de tons e dois intervalos de semitons entre as notas. Este padrão se repete a cada oitava nota numa sequência tonal de qualquer escala. A escala diatônica é típica da música ocidental e concerne à fundação da tradição da música europeia.

³ Alguns dos instrumentos dentro da abordagem são instrumentos de sala de aula. Estes foram projetados e adaptados para que todas as crianças terem acesso à música. Todos os instrumentos de sala de aula, com exceção da Flauta de bisel, são instrumentos de percussão (pois são batidos). Estes por sua vez podem ser classificados de duas maneiras: Quanto à sua Altura – Definida ou Indefinida; Quanto à sua Família – Peles, Madeira ou Metal.

4 O VIOLÃO A PARTIR DO MODELO ORFF

A ideia de Grassi (2008) é facilitar o acesso ao violão, assim como Orff fez com os “conjuntos Orff”, ajustando a afinação padrão do violão, para o que ele vem chamar de Violão – Orff.

Vale à pena ressaltar que o violão pode ter sua afinação modificada, por ser mecânica (tarraxas), ou necessidade do gênero musical ou dos objetivos que o compositor pretende produzir no instrumento.

A afinação convencional do violão, conforme a Figura 1, possui o sistema que é muito usado para o acompanhamento da maioria dos gêneros musicais, no caso intervalos em 4ª justa, com exceção da 3ª corda.



Figura 1. Afinação padrão do violão (Grassi, 2008).

Segundo a observação de Grassi (2008), a maneira que os profissionais de musicoterapia vinham buscando para facilitar o atendimento ou a interação dos pacientes com o violão era a de montar o acorde com a mão esquerda e deixar que seus pacientes dedilhassem o violão; neste contexto, no atendimento com crianças. No entanto, quando os próprios pacientes fazem uso do instrumento, é visível o aumento de entusiasmo e confiança, relata Grassi (2008).

Deu-se assim a ideia de adaptar a afinação do violão de maneira que tanto o paciente como o terapeuta, com apenas com um “esbarrar” nas cordas, já produzissem um acorde, ou seja, já estariam “tocando”.

Grassi optou por um modelo de afinação muito usado no gênero do blues, ou seja, acorde aberto, com formação da tríade. Para a proposta de

facilitar a execução do instrumento, esta afinação é de muito proveito, haja vista que nela os acordes são de fácil digitação e também por ela já conter três das cinco notas da escala pentatônica (a tônica, a terça e a quinta do acorde), deixando a improvisação muito mais acessível. Veja o exemplo:

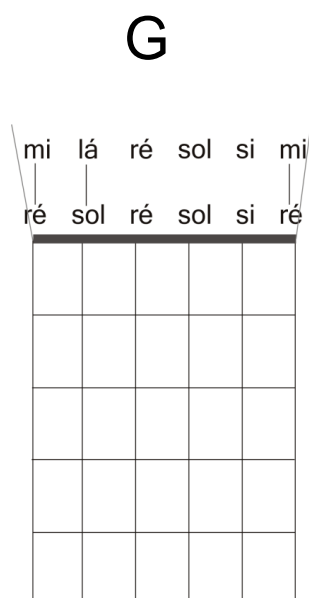


Figura 2: Afinação em sol maior (Grassi, 2008).

Bernardo Grassi definiu a afinação em Sol maior devido à aceitação ao violão, no caso, a tensão das cordas, a característica do timbre, a dinâmica do instrumento e sua tocabilidade preservada. Também deixa claro em seu artigo que esta tonalidade não é um padrão a ser seguido, podendo ser alterada de acordo a proposta que o musicoterapeuta tem em mente.

4.1 VIOLÃO FACILITADO PELO MÉTODO ORFF

No violão existem duas maneiras de se fazer acordes, os que não apresentam cordas soltas e os que apresentam em sua digitação. Os que não apresentam cordas soltas em sua formação podem ser transportados para diferentes regiões do braço do instrumento, mantendo seu desenho. Como exemplo, podemos aproveitar o acorde de G (sol) – I tônica de sol maior e transpô-lo para C (dó) IV – subdominante de sol maior ou para D (ré) V –

dominante de sol maior, como o uso da pestana, ou seja, pressionando todas as cordas do violão na mesma casa, com o dedo 1 (GRASSI, 2008, p. 6).

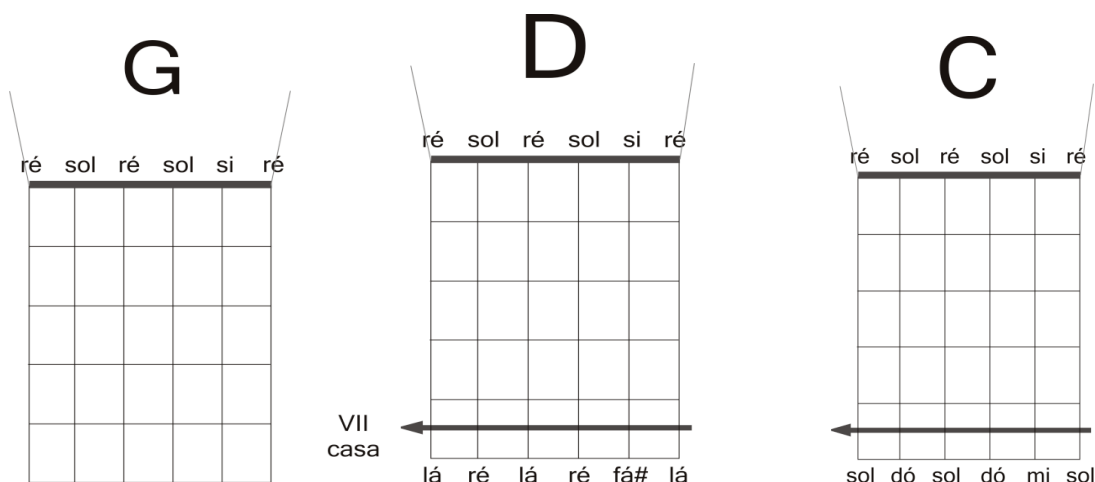


Figura 3: Exemplos de transposições de acorde facilitados com o uso da pestana – somente o indicador (Grassi, 2008).

Vemos nos exemplos de acordes acima a facilidade de digitação que esta afinação proporciona, e como pode ser usado de inúmeras maneiras no acompanhamento de canções simples que possuam três acordes em sua harmonia. Estas e outras facilidades podem ser exploradas no modelo Violão Orff, de Grassi (2008), dentro do sistema tonal.

4.2 POSSIBILIDADES DO VIOLÃO NO MODELO ORFF PARA O MUSICOTERAPEUTA

Observando o repertório musical do musicoterapeuta, vemos que este tem que estar munido por uma variedade de gêneros musicais. Conforme especifica Teixeira (2010), [...] o repertório do musicoterapeuta pode variar conforme: a) área de atuação (didática, médica, psicoterapêutica, recreativa, ecológica, hospitalar); b) locais (instituições de saúde física e mental, clínicas e consultórios, indústrias e empresas, hospitais, comunidades, ensino tradicional ou especial); c) faixa etária; d) classe social; e) ISO cultural do paciente e cliente; [...]

Outro ponto a se destacar é a imprevisibilidade constante nos atendimentos musicoterápicos, ou seja, o preparo de certas canções, técnicas, procedimentos, objetivos, nem sempre ocorre conforme o previsto, requerendo do profissional habilidade e prática para lidar com essas situações.

O violão Orff possui um leque de vantagens, que facilita para o profissional, nestas adaptações recorrentes ao longo do processo, a possibilidade de acompanhar ou criar uma gama de sonoridades, de acordo com o nível gradativo de cada paciente, ou simplesmente, como observado por Grassi, “[...] dar ao paciente a simples oportunidade de empunhá-lo e produzir alguns sons ‘harmoniosos’ pode trazer muito mais benefícios do que imaginamos”, relata.

Segundo Bruscia (apud JACINTO, 2010, p. 30), “[...] quando a terapia envolve fazer música, é geralmente através da qualidade e da beleza da música feita pelo cliente que se pode “ouvir” seu crescimento terapêutico.

No quesito improvisação, a facilidade de produzir estruturas, por meio das cordas soltas, desfaz a impressão de dificuldade do instrumento, o que aproxima e interage a relação musicoterapeuta/cliente.

Este instrumento pode ser o agente integrador, tal como estimulador na busca de sua musicalidade, a partir de suas experiências “produtivas”, portanto, é relevante para o musicoterapeuta contar com esta estratégia, enriquecendo seu modo de atuar.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O instrumento tratado faz parte dos primórdios de nossa música, conquistou seu espaço em todos os gêneros e a cada dia se adapta aos que surgem.

Quando pesquisado, vimos que estas características promovem o violão como um aliado dos musicoterapeutas, por seus atributos musicais e terapêuticos. Vendo sua enorme utilidade procurei me interar sobre o tema e trazer a conhecimentos dos interessados uma proposta de como usá-lo de maneira pratica e eficaz.

O objetivo deste estudo foi mostrar a versatilidade e mobilidade deste do violão, no campo da musicoterapia; difundindo a ideia de um violão simplificado no Modelo Orff, de maneira a ser usado como uma estratégia para quem não conhecia; mostrar as possibilidades deste instrumento ou aprofundar o tema para aqueles que já tiveram algum contato como o assunto.

Pretendo a partir deste trabalho, investigar como os musicoterapeutas vêm fazendo uso deste instrumento e qual a importância dele no setting e no processo.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENENZON, Rolando. **Teoria da Musicoterapia**: contribuição ao conhecimento do contexto não verbal. 3. ed. São Paulo: Editora Summus, 1988.

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

DEDUQUE, Norton. **História do Violão**. Curitiba: Editora da UFPR, 1994.

FURUSAVA, Gisele Célia. **Setting Musicoterápico: da caixa de música ao instrumento musical**. São Paulo: Editora Apontamentos, 2003.

GOULART, Diana. **Movimentos Pedagógicos I – Dalcroze, Orff, Suzuki e Kodály: Semelhanças, diferenças, especificidades**. Seminário. Curso de pós-graduação em Educação Musical no Conservatório Brasileiro de Música RJ, 2º Semestre de 2000.

GRASSI, Bernardo. **Violão Orff: Um instrumento para a interação**. DeArtes/UFPR – Curitiba, 2008.

JACINTO, Silene A. Santana. **A importância da beleza musical na Musicoterapia**. Trabalho de Conclusão de Curso. Faculdade Paulista de Artes, São Paulo, 2010.

LIMA, Rüger. Opus: **Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM** – v. 13, n. 1 – Goiânia, jun. 2007.

TAUBKIN, Myrian (Org.) **Violões do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Editora Senac, 2007.

TEIXEIRA, Levi Trindade. **Referências para o ensino de violão na formação do musicoterapeuta**. Dissertação. Goiânia: Universidade Federal de Goiás – Escola de Música e Artes Cênicas, 2010.