

---

# Cantigas e Brincadeiras- de- roda na Musicoterapia

---

Benita Michahelles

---

Artigos Meloteca 2011

---

# *Cantigas e Brincadeiras-de-roda na Musicoterapia*

Benita Michahelles

---

2

---

Monografia apresentada por Benita Michahelles ao Curso de Musicoterapia do Conservatório Brasileiro de Música sob a orientação de Marly Chagas

## **DEDICO ESTE TRABALHO...**

...A todos aqueles que um dia cantaram e cirandaram.

## **RESUMO**

Este trabalho trata das cantigas e brincadeiras-de-roda. Abordando as suas características lúdico-poético-musicais e dinâmicas, e buscando as suas ligações com o processo musicoterápico. Relaciona estas manifestações do folclore infantil às fases do desenvolvimento humano e destaca a sua relação com as mandalas. Embasa-se nas abordagens psicanalítica e junguiana. Por fim, a discussão teórica é ilustrada com exemplos práticos.

## **ÍNDICE**

1. Introdução
2. Cantigas e Brincadeiras-de-roda e o Folclore
3. Cantigas e Brincadeiras-de-roda e as Linguagens em Musicoterapia
  - 3.1 Aspeto Corporal - A Dança Exterior e Interior
  - 3.2 Aspeto Musical
  - 3.3 Aspeto Verbal
4. Cantigas e Brincadeiras-de-roda: Contos e Cantos
  - 4.1 Uma abordagem Psicanalítica
  - 4.2 Uma abordagem Junguiana
    - 4.2.1. A Roda como Mandala
    - 4.2.2 As Cantigas e Brincadeiras-de-roda como Mandalas
5. Brincando de Roda na Vida - Exemplos Práticos
  - 5.1 Érica e Samba Lelê
  - 5.2 "Como poderei viver sem a sua companhia?"
  - 5.3 Um Grupo
  - 5.4 M. e o "atireio"
  - 5.5 Laboratório vivencial na faculdade
6. Conclusão
7. Bibliografia
8. Anexo
  - 8.1. Cantigas-de-roda citadas nesse trabalho
  - 8.2 Partituras
  - 8.3 Agradecimentos

## **1.INTRODUÇÃO**

Pode parecer curioso para alguns falar-se em “brincadeiras-de-roda” nos dias de hoje. Em tempos, em que estas manifestações da cultura popular espontânea estão com o seu espaço tão diminuído. Nas ruas, nas praças, nos quintais está mais raro de se ver ou ouvir-se das bocas infantis aquelas canções que, na simplicidade das suas melodias, ritmos e palavras, guardam séculos de sabedoria e a riqueza condensada do imaginário popular.

Porém, sem estarem em alta, também não estão extintas. E configurando uma situação contrastante e quase contraditória - é certo que muitas vezes tendo partes omitidas ou formas esquecidas e transformadas, elas sobrevivem à era do computador. Talvez como um reflexo da busca do contacto com a expressão genuína e ancestral que é, em última instância, insubstituível.

O facto é, que toda esta conjuntura não altera em nada o teor valoroso intrínseco às cantigas e brincadeiras-de-roda. Elas continuam contendo símbolos fecundadores de toda a vida subjetiva, e continuam a funcionar como pretextos maravilhosos para a criança experimentar o seu corpo, a linguagem, e para descobrir-se a si própria ao mesmo tempo que se revela ao outro e se insere no convívio social.

Na sua obra, C. G. Jung já chamava atenção para a enorme importância das manifestações do folclore tradicional, apontando para a ‘perda irreparável’ que sofrem aqueles que descartam ou desprezam as suas imagens. (Jung, apud. Fregtman, 1989, p. 29 ) Em tempos em que o folclore é muitas vezes - mais do que injustamente- relegado a um plano inferior, ou esquecido, pela própria gente à qual ele pertence, selecionei um elemento do seu conjunto a ser discutido nesta monografia.

Observando um grupo de crianças brincando espontaneamente com estas canções, ou, mergulhando no tempo e recordando as brincadeiras-de-roda vivenciadas na nossa própria infância, percebemos que algo precioso se processa. Trata-se de um movimento de entrega, de alegria e de intensidade vital.

Do ponto de vista pedagógico, estes jogos infantis são considerados completos: brincando de roda a criança exercita naturalmente o seu corpo, desenvolve o raciocínio e a memória, estimula o gosto pelo canto. Poesia, música e dança unem-se numa síntese de elementos imprescindíveis à educação global. (Melo,1985) Vale a pena lembrar que a atividade lúdica constitui o aspeto mais autêntico do comportamento da criança. (Boulch, apud. Lira) Ao brincar, a criança está a corresponder a necessidades vitais suas, dando vazão a

impulsos que lhe permitem desenvolver-se como ser pleno e afirmar a sua existência singular. É um movimento que faz parte dos seus esforços de compreender o mundo, e que a torna capaz de lidar com problemas até complexos e que muitas vezes tem dificuldade de compreender.

É inegável que as cantigas e brincadeiras-de-roda ocupam um lugar especial no contexto das canções e elementos que figuram em Musicoterapia. A começar pelas vivências no próprio "Curso de Musicoterapia". Não foi apenas uma vez em que eu vivi, ou ouvi relatos com cenas similares a que agora se segue. Aula da cadeira de "Improvisação corpo e som" do Curso de Musicoterapia - a turma é composta por um grupo de estudantes adultos, com faixas etárias variadas e procedências diversas. Iniciam-se experiências com a voz e com os instrumentos. De repente, no meio a sons, trechos de ritmos e melodias, surge o tema de uma cantiga-de-roda, trazida por um aluno. Outra voz junta-se a ele, e mais uma, e outra... Aos poucos estas pessoas juntam-se, dão-se as mãos e formam uma roda. Inicia-se a brincadeira. No final da canção, a roda não pára de girar e outras canções se sucedem num movimento ininterrupto.

Trabalhando na ABBR, com grupos de adultos e idosos apresentando comprometimento motor, mais de uma vez vivi, como musicoterapeuta, ou observei, como estagiária, a seguinte cena: o musicoterapeuta sugere que cada um lembre de uma canção a ser compartilhada pelo grupo. Surgem canções de seresta, de carnaval, e... cantigas-de-roda. Juntamente com elas, lembranças, imagens e emoções de uma outra época e que, naquele momento, se tornam de alguma forma presentes de novo.

Outro episódio que vivi, também enquanto musicoterapeuta na ABBR. "Uma criança apresentando uma deficiência na marcha. É por isso vista como diferente, ficando diversas vezes isolada das atividades em grupo do cotidiano. Na sessão de Musicoterapia, juntamente comigo e com mais duas outras crianças, forma-se uma roda e todos cantam e dançam. Cada um à sua maneira, mas todos são, naquele momento, parte igualmente importante do conjunto. Movidos unicamente pelo prazer e pela alegria de brincar.

Estes relatos, são apenas alguns entre tantos outros que eu poderia citar. Não se trata de situações estranhas aos musicoterapeutas. São inúmeras as vezes em que verificamos a presença das cantigas e brincadeiras-de-roda na Musicoterapia. Tanto indiretamente através de relatos, como testemunhando a sua concretização sonora e corporal.

No interior dos *settings* de Musicoterapia, as maneiras como se desenvolvem estas pérolas da cultura popular são múltiplas e das mais variadas. A despeito de serem estas cantigas e brincadeiras pertencentes, por definição, ao universo lúdico-musical infantil, elas são também, com frequência, espontaneamente trazidas por adolescentes, adultos e idosos.

Também são utilizadas como recurso interventivo pelos musicoterapeutas a partir de outros conteúdos apresentados pelos pacientes, de modo a irem ao encontro de determinados objetivos estabelecidos durante o processo musicoterápico.

Assim, considero as "cantigas e brincadeiras-de-roda" a partir das suas características musicais, poéticas, lúdicas e a sua singularidade enquanto manifestação folclórica, relacionando-as ao processo musicoterápico. A questão central deste trabalho, consiste em iluminar os motivos que estão por trás da força e da reincidência com que estas se apresentam nos *settings* de Musicoterapia. Também, em destacar aspetos que poderiam dar margem a uma utilização mais ampla destes recursos pelos musicoterapeutas na sua prática, nas suas diversas áreas de atuação. Como apoio, utilizo as teorias da psicanálise e da psicologia analítica.

Devo destacar que, a ideia original de tomar este tema para o desenvolvimento de uma monografia, e, mesmo a discussão de alguns aspectos básicos que agora compõe este trabalho, ocorreram em conjunto com a musicoterapeuta Denise Guerra - companheira de longa data em trabalhos musicoterápicos e musicais. A proposta inicial, era a de escrevermos um trabalho à quatro mãos". Porém, logo nas primeiras etapas percebemos as diferentes especificidades dos nossos interesses em relação ao mesmo tema base. Optámos, então, por fazermos dois trabalhos individualmente, com a intenção de obtermos um resultado final mais rico e, a certeza de que ambos se complementariam de forma interessante.

Todas as cantigas citadas estão nomeadas em anexo. Através da bibliografia indicada, pode-se ter acesso às partituras da maioria delas. Apresento também, as partituras referentes àquelas cantigas que ilustram alguma questão especificamente musical.

## **2- CANTIGAS E BRINCADEIRAS-DE-RODA E O FOLCLORE**

As cantigas-de-roda integram o conjunto das canções anónimas que fazem parte da cultura espontânea, decorrente da experiência de vida de qualquer coletividade humana. Elas dão-se numa sequência natural e harmónica com o desenvolvimento humano.

Num artigo da sua autoria, Godinho (1996) ao citar as cantigas-de-roda, reflete:

*"...Quem é esta que me estimula a sair deste mesmo colo e a buscar o mundo lá fora arriscando mais um rompimento, oferecendo-me a oportunidade de partilhar com os outros iguais a mim..." (Godinho, 1996)*

Segundo Câmara Cascudo (1988), as brincadeiras-de-roda referem-se a brincadeiras do folclore dançadas ou cantadas apresentando melodias e coreografias simples. Grande parte

delas apresentam-se com os participantes colocando-se em roda e de mãos dadas, mas existem também variações, como os brinquedos-de-roda assentada, de fileira, de marcha, de palmas, de pegar, de esconder, incluindo também as chamadas para brinquedos e as cantigas para selecionar jogadores. As rodas infantis que se apresentam no Brasil - e que são o foco deste trabalho - têm origem portuguesa, francesa e espanhola. Porém com a força do cantar e ouvir, abasileiraram-se muitos destes cantos, sendo eles hoje tão nossos como se aqui nascidos.

Ainda de acordo com Cascudo (1988), em relação às outras modalidades de canções populares, as cantigas e brincadeiras-de-roda destacam-se pela sua constância "(...) apesar de serem cantadas uma dentro das outras e com as mais curiosas deformações das letras, pela própria inconsciência com que são proferidas pelas bocas infantis." (ibid., p 676 ) Elas são transmitidas oralmente abandonadas em cada geração e reerguidas pela outra "numa sucessão ininterrupta de movimento e de canto quase independente da decisão pessoal ou do arbítrio administrativo." (ibid., p. 146 )

As manifestações folclóricas nascem dos impulsos criadores, tanto individuais como coletivos. O folclore é adversário do número em série, do produto estampado e do padrão patenteado. De mão-em-mão, de boca-em-boca se faz: cada um improvisa, recria, deixa a sua marca, introduz novos padrões.

Assim, a música folclórica é aquela que se transmite e se preserva oralmente, expandindo-se por isso com toda a naturalidade, e possuindo uma aceitação coletiva. Ela diferencia-se da música chamada erudita por nela não ser procurado o rebuscamento ou o aperfeiçoamento de forma intencional e, da música chamada popular, por não ser produzida em série ou ter destinação comercial. Em sua simplicidade, a música folclórica torna-se mais autêntica e espontânea, e assume um poder de comunicação e uma ressonância imediata no espírito do povo que a pratica. (Lamas, 1992, p.p. 15, 16)

Enquanto criação artesanal e comunitária, a música folclórica está condicionada a padrões aceitos por todos, sendo-lhe uma característica peculiar a adaptação às circunstâncias. Assim, é comum por exemplo, que uma mesma melodia sofra as mais variadas deformações, e apresente diversas versões, podendo também ser encontrada ao mesmo tempo numa cantiga -de-roda infantil e numa dança de adultos num terreiro fetichista. Em geral, pode dizer-se que a música folclórica não é executada independentemente, ela está condicionada a algum fim, pois atende às necessidades do ambiente onde se propaga. (ibid.)

Segundo Camera Cascudo, "O folclore inclui nos objetos e fórmulas uma quarta dimensão sensível ao seu ambiente" (Cascudo,1988, p.334 ). O seu valor ultrapassa largamente

o ângulo do funcionamento racional, compreendendo muito mais, uma afirmação ou ampliação do emocional. Assim, as suas manifestações conformam a "fisionomia espiritual das gentes" (Brandão e Milleco, 1992, p. 21) e, se esquecidas ou desprezadas, "(...) os povos acabam por perder a consciência do seu próprio destino." (ibid.).

Em contrapartida, a oportunidade de reviver, experimentar, ou lembrar as manifestações do folclore, implica entrar em contacto com forças vitais ancestrais e também em reviver conteúdos arquetípicos que estão na base da construção da identidade dos povos.

Segundo Menezes,

*"(...) A identidade quer pessoal, quer social, é sempre socialmente atribuída, mantida e transformada (...). O processo de identificação é um processo de construção de imagem e o suporte fundamental é a memória, através da qual se obtém informações, conhecimentos, experiência e, por isso mesmo, a possibilidade de dar lógica, sentido e inteligibilidade aos vários aspetos da realidade." (Menezes, apud. Garcia, Souza e Silva e Ferrari, 1989, p. 14)*

Assim, ocorre que, cantando e dançando no grupo de brincadeiras, a criança traz elementos do passado da humanidade para o seu presente, "a partir da vivência deste passado relacionado aos conteúdos do seu presente, encontra-se em condições de projetar o seu futuro" (ibid, p. 15)

*"Neste processo a criança tem a possibilidade de transformar o desconhecido em conhecido, o inexplicável em explicável, e reforçar ou alterar o mundo. Pode levantar questões, discutir, inventar, criar, transformar." (Heller, apud. ibid. p. 14)*

### **3- CANTIGAS E BRINCADEIRAS-DE-RODA E OS NÍVEIS DE LINGUAGEM EM MUSICOTERAPIA**

No entender de Fregtman (1989), num espaço definido por pacientes e terapeutas, destacam-se "três níveis de manifestação, de inscrição de um conflito" (idid. p. 48) Expressando-se simultaneamente, estes níveis são isolados apenas com o objetivo de se obter uma conceituação. São eles:

- 1) Linguagem sonora (sons, silêncios, entoações, melodias, ritmos...)
- 2) Linguagem corporal (gestos, posturas, trejeitos, tipos de movimentos...)
- 3) Linguagem verbal (o discurso do paciente)

Ao trabalhar com a expressão integrada destas linguagens, o musicoterapeuta resgata o papel e a importância do corpo e os seus sons no processo terapêutico. (ibid., 1989)



Diversos são os recursos em Musicoterapia que funcionam como instrumentos de facilitação ou de ampliação destes níveis expressivos, cada qual à sua maneira. Como exemplos temos as canções, os jogos dramáticos... e as brincadeiras-de-roda.

Tendo como pano de fundo o contexto musicoterápico, vejamos como as linguagens sonora, corporal e verbal podem dar-se - e integrar-se - nas cantigas e brincadeiras-de-roda, analisando os seus aspetos corporal, verbal e musical.

### 3.1. Aspeto corporal - A dança exterior e interior

*"...Quem quiser aprender a dançar*

*vai à casa do Juquinha.*

*Ele pula, ele roda,*

*ele faz 'requebradinha'!..."*

(requebradinha – dançar mexendo as ancas)

Segundo Gerwitz (Gerwitz apud. Ruud, 1990), a catarse é um elemento de grande importância no processo terapêutico. Ela pode ser provocada pela atividade física, verbalização ou fantasia. "(...) a relação da Musicoterapia com a catarse existe em todas essas três modalidades de expressão." ( ibid., p.43, 44) Com referência a catarse pela atividade física, a dança é apontada por este autor (ibid.) como um excelente agente. Ela propicia liberação e a 'ventilação dos sentimentos' através de padrões de motilidade.

Nas brincadeiras-de-roda, os aspetos citados desenvolvem-se com as variações coreográficas e de movimentação onde cada participante é 'convidado' a rodar: "... roda, roda, roda caranguejo peixe é..."; "...roda, ó pinhão, *bambeia* ó pinhão!..."; rebolar: "... rebola *chuchu*, rebola, rebola que se não eu caio!..."; "... rebola pai, rebola mãe, rebola filho, eu também sou da família, também quero rebolar..."; sambar: "... samba, samba, samba, ó Lelê, pisa na barra da saia, ó Lelê..."; remexer: "... dá um *remelexo* no corpo..."; *requebrar*: "... Como ele vem todo requebrado, parece um boneco desengonçado!..."; mover a cabeça e o pescoço: "... Olhai p'ro céu, olhai p'ro chão, p'ro chão, p'ro chão..."; ajoelhar: "... para todos se ajoelharem..."; deitar-se: "... Para todos se deitarem..."; e a se levantar novamente: "... Para todos se levantarem!..."; bater palmas e pés: "... palma, palma, palma, ó N., pé, pé, pé, ó N.", pular: "Ora vai pulando, ora vai pulando, ora vai pulando até parar!..."; correr: "... O tempo passou a correr, a correr, a correr..."; e ainda a se agachar e a gritar: "... do berro, do berro que

o gato deu: MIAU!!!!!!" e outras variações mobilizadoras do corpo todo, e, por consequência, também da emoção.

Muitas cantigas apresentam na sua dinâmica convites - implícitos ou explícitos - para que os participantes se abracem: "... e abraçais a quem quiser..."; "ai, dá-me um abraço que eu desembaraço esta pombinha que caiu no laço..."; beijem: "... da morena mais bonita quero um beijo e um abraço..." ou puxem a orelha uma das outras: "... puxa lagarta no pé da orelha!..."; se toquem com os pés: "... tira tira o seu pézinho bota aqui no pé do meu, e depois não vá dizer que você se arrependeu...". O contacto corporal e a troca de afetos - tão necessários ao pleno desenvolvimento infantil - ocorrem de forma natural e prazerosa dentro da segurança dos limites das próprias brincadeiras.

São várias as brincadeiras que também têm na sua dinâmica um espaço especial para a manifestação da singularidade de cada criança. Este destaque se dá: ao escolher uma outra criança para ser o seu par:

"Sozinha eu não fico,  
não hei de ficar,  
porque tenho a N.  
para ser meu par!...";

ou para mostrar afetos e desafetos: "... entrai, entrai, ó linda roseira, fazei careta p'ra quem não gostais e abraçais quem gostas mais... "esta não me serve, esta não me agrada, esta hei-de amar, hei-de amar até morrer..."; seja ao fazer o som de um bicho ou com a tarefa de reconhecer o outro através da sua voz apenas: "Senhor caçador, preste bem atenção, não vá enganar-se quando o gato miar: MIAU!!!"; seja ao aceitar ou ao negar algo para si próprio (exercer o poder de escolha): "... Este ofício não me agrada, de *marré, marré, marré*, este ofício não me agrada de *marré* de si !..."; seja ao recitar ou improvisar um verso: "... Por isso dona fulana entre dentro desta roda diga um verso bem bonito diga adeus e vá se embora...". Diversas vezes este destaque também fica patente pela própria coreografia, pois a criança é convidada a colocar-se no centro da roda: "... Ó dona N., ó dona N., entrarás na roda e ficarás sozinha!..."; "... Entrai na roda, ó linda princesa..." ; "O pinhão entrou na roda, ó pinhão... amostra a tua figura, ó pinhão!"; "... Pai Francisco entrou na roda..."

Por todos os aspectos corporais já citados, as brincadeiras-de-roda tornam-se excelentes pretextos para a realização do "*grounding*" - termo da psicoterapia corporal e que denota uma

função terapêutica que "permite o rebalanceamento do tônus muscular, o enraizamento da postura e a auto-segurança." (Boadella apud. Chagas 1997, p. 19)

A emissão vocal (o cantar, assim como o gritar e o recitar em alguns casos) é uma constante nas brincadeiras-de-roda. Ela pode ser considerada como parte da catarse física.

*"A emissão da voz provoca, necessariamente, uma vibração corporal (...) O trabalho com a vibração da voz traz interessantes possibilidades de desbloqueio dos anéis de tensão corporal, na medida em que é uma massagem vibratória de dentro para fora, a partir do próprio som do sujeito." (Chagas,1990, p.587)*

A voz está diretamente relacionada com a emoção. O trabalho com esta forma expressiva possibilita a mobilização de uma infinidade de processos subjetivos e que não podem ser resumidos apenas ao processo catártico. Consideremos com um pouco mais de atenção as suas relações com o processo terapêutico.

A voz é um meio expressivo que nos acompanha desde as mais remotas origens individuais e coletivas, numa longa estrada que vai do choro até o canto cultural.

Na sua maleabilidade e dinâmica, as transformações *timbrísticas*, tonais, de intensidade, assim como os ritmos e melodias intrínsecos à voz guardam as mais íntimas relações com o desenvolvimento emocional. Assim a voz modifica-se ao acompanhar as fases e momentos diferentes da vida de um mesmo sujeito, corporificando o seu mundo interior.

Lowen, discípulo de Wilhelm Reich, destacou mais enfaticamente a importância da voz. Segundo ele, o bloqueio de qualquer sentimento vai afetar a expressão vocal. Ao mesmo tempo, o recobrar de um pleno potencial de auto-expressão requer um uso da voz em todos os seus registos e todos os seus matizes de sentimento. Também emissões como o choro e o soluço são descritas como altamente mobilizadoras e eficazes no processo de desbloqueio dos anéis de tensão. Lowen dá particular atenção ao grito, por ele descrito como: "Uma explosão que sacode momentaneamente a rigidez criada pela tensão muscular crônica e que tem um forte efeito catártico na personalidade." (Prazeres, 1996, p. 3)

Utilizando a observação das *nuances* vocais como importante recurso para uma plena compreensão do estado emocional dos seus clientes, Lowen concluiu que - em geral - "uma voz alta (tom agudo) indica um bloqueio das notas mais graves e expressivas da tristeza, e uma voz peitoral profunda (tom grave) indica uma negação do sentimento de medo e uma inibição da sua expressão pelo grito." Wolfsohn vai ao encontro desta forma de compreensão ao afirmar que, enquanto o sonho reflete os diferentes aspetos da psique em imagens, a voz reflete imagens psicológicas em sons. (ibid.,p.3)

Paul Moses, foi buscar na voz as causas psicológicas ocultas das desordens fisiológicas. A sua participação para a instauração do método do canto como abordagem terapêutica foi fundamental. Moses pesquisou largamente a fonação no nascimento e o conjunto dos ruídos pré-verbais nos quais a expressividade vocal se expressa livremente. Concluiu que a aquisição da fala representa a submissão de instintos e sentimentos à jurisdição da palavra, acarretando uma grande perda dessa expressividade assim como em vivências traumáticas. Ele via no trabalho terapêutico com a emissão espontânea de sons vocais não verbais, a chave para ir ao encontro das dificuldades relativas a estes traumas, sendo que, para ele o cantar era a atividade que mais respondia às necessidades subsequentes. (ibid.)

*"A extensão vocal é a linguagem das emoções em oposição à articulação, linguagem das ideias... Cantar é como um compromisso. Uma recordação voluntária de um eco de satisfação pura da vocalização primitiva. É uma atividade auto-erótica, liberadora das tensões construídas pela nossa repressão." (Moses, apud Prazeres, 1996 p.5)*

Penso que, o cantar nasce da necessidade e da urgência do ser humano em expressar o seu mundo interno, com todas as suas *nuances* e movimentos numa conexão profunda com o seu próprio corpo. Este funciona como caixa de ressonância, instrumento vivo que se transforma no momento mesmo do ato de cantar e que, ao mesmo tempo, permite que interfiramos na vida coletiva com a nossa singularidade.

Nas brincadeiras-de-roda, o convite ao canto ocorre de maneira natural. Canta-se, em geral em coro, havendo algumas cantigas com espaço para 'solos'. Há margem para as mais variadas explorações de dinâmica, timbre, e registros vocais e, logo para a auto-expressão pessoal e grupal. Música, corpo e emoção integram-se impulsionando-se entre si.

### **3.2. Aspecto Musical**

*"Sapo, sapo, sapo,  
à beira do rio.  
Quando o sapo canta, ,  
é porque tem frio..."*

As cantigas-de-roda possuem características musicais particulares. A pesquisadora Henriqueta Braga (1950), selecionou vários aspetos que se destacam na sua caracterização geral. Vejamos, a seguir, alguns deles de acordo com os parâmetros musicais - ritmo, melodia e harmonia.

### **Ritmo**

A grande maioria das nossas cantigas infantis, apresenta-se em compasso binário simples, ritmo anacrústico e terminação masculina, havendo presença expressiva de síncopas muito peculiares, como as formadas por antecipações de sons finais, deslocamento das sílabas tónicas, acentuações nas partes fracas dos tempos, e interrupções por pausas. Apesar do predomínio do compasso binário simples, podemos também encontrar canções em ternário simples, quaternário, e até mesmo em quinário, como se pode examinar em "Na mão direita".

### **Melodia**

O modo predominante é o maior, geralmente abrangem âmbito de oitava, destacando-se os intervalos de segunda e terceira, assim como os sons rebatidos. Também apresentam-se frequentemente melodias com repetição insistente ou imitação de desenhos, movimento inicial ascendente dominante - tónica, movimento melódico terminal descendente sobre a tónica por graus conjuntos. Modulações tonais são atípicas, ocorrendo de forma rara.

Como exemplos para as melodias com repetição de desenhos, poderíamos citar:

*"Cai, cai balão  
aqui na minha mão.  
Não vou lá!  
Não vou lá !  
Não vou lá!  
Tenho medo de apanhar."*

*"Bam-ba-la-lão,  
Senhor capitão,  
Espada na cinta,  
Sinete na mão."*

### **Harmonia**

Sendo a voz humana o principal instrumento de execução deste tipo de canção, o acompanhamento harmónico é menos típico. Porém, a harmonia implícita neste tipo de

canção é sempre a mais simples possível, em geral sobre o I, IV e V graus da escala acompanhando as tensões e cadências da melodia.

Como o próprio nome já diz - cantigas e brincadeiras-de-roda - tratam-se de cantigas para se brincar e, pode dizer-se também, de cantigas que nasceram e / ou se desenvolveram em contextos do universo lúdico infantil. Assim, como não podia deixar de ser, estas marcas transparecem em seus parâmetros musicais - ritmo, melodia, harmonia.

A simplicidade e o caráter essencial que figuram nestes três parâmetros, refletem os traços bio-psico-musicais típicos da etapa infantil. Os intervalos e os caminhos melódicos típicos destas cantigas coincidem com os motivos de experimentação melódica mais natural desta etapa. Por outro lado, também rítmica e estruturalmente falando podemos observar vários aspectos coincidentes. Vale a pena lembrar que são constantes no universo infantil a predileção pela repetição, de uma forma geral, e o próprio prazer na vivência do ritmo marcado e cadenciado. Este último, refletindo a busca da segurança e da continência, aspectos tão necessários para um bom desenvolvimento físico e mental numa etapa da infância em que se está a passar "(...) de um estado de experimentações desordenadas quanto a coordenação dos movimentos a um controle voluntário do uso do corpo (...)" (Chagas, 1990, p. 586)

### **3.3. Aspecto verbal**

*"Ciranda, cirandinha,  
vamos todos cirandar.  
Vamos dar a meia volta,  
volta e meia vamos dar..."*

Veríssimo de Melo (1985) distribuiu as nossas cantigas em cinco grupos, de acordo com o espírito e o estado de ânimo: amorosas, satíricas, imitativas, religiosas e dramáticas.

Cada 'Cantiga amorosa' trata da questão afetiva à sua maneira. Ora contendo singelas declarações de amor: "... quem gosta de mim é ela quem gosta dela sou eu!..."; "... você gosta de mim, ó morena, eu também de você ó morena..."; ora contendo expressões de saudades e falta do ser amado: "... Periquito Maracanã, perdeu a sua laiá, faz um dia, faz um ano que eu não a vejo passar..."; ora falando em casamento "... vou pedir ao seu pai, ó morena, p'ra casar contigo, ó morena..." "Flores alvas é casamento, dona N. quer se casar, dona N. deixe disso, deixe disso olhe lá!"; Ora contendo juras de amor eterno: "... esta hei-de amar, hei-de amar até morrer..." ora relatando histórias de amor, nem sempre, porém, com final feliz: "...o anel

que tu me deste era vidro e se quebrou, o amor que tu me tinhas era pouca e se acabou...". Assim, podemos citar entre as cantigas amorosas: "Pirulito que bate, bate", "Você gosta de mim"; "Periquito Maracanã"; "Esta menina que está na roda"; "Ciranda, cirandinha"; "Na mão direita há uma roseira"; "Estou presa meu bem"; "Tororó"; "O Cravo brigou com a Rosa"; "Teresinha de Jesus"; "Eu sou pobre, pobre, pobre"; "A Margarida".

A sátira também ocorre das formas mais variadas. Algumas vezes acompanhada por um toque de crueldade: "Atirei o pau ao gato, to-to, mas o gato, to-to, não morreu, reu-reu, dona Chica-ca, admirou se-se, do berro, do berro que o gato deu. Miau!"; "Tengo, tengo, tengo, ó maninha, é de carrapicho, vou botar Fulana, na lata do lixo". Outras simplesmente fazendo graça da condição alheia: "Chora mané não chora, chora porque não vê o limão, o limão anda na roda feito um bestaião o limão...". Mas, de uma maneira ou de outra, sempre com muito bom humor: "... Como ele vem todo requebrado parece um boneco desengonçado!"; "Lagarta pintada, quem foi que te pintou? Foi uma velha que passou por aqui!". Assim, podemos citar como exemplos das cantigas satíricas: "Atirei o pau no gato"; "Tengo, tengo, tengo"; "Chora mané, não chora"; "Pai Francisco"; "O Sindô lelê"; "Lagarta pintada"; "Oh! Sindô lelê", "Fui a Espanha".

Poeticamente falando, as cantigas imitativas são talvez, de todas, as mais simples. Em geral, elas trazem no seu seu texto claras propostas de movimentos, a partir das quais os participantes de fato imitam bichos: "Passarinho da lagoa, se tu queres avoar, avoa avoa, avoa já. O biquinho pelo chão, as azinhas pelo ar, avoa, avoa, avoa já."; "Carneirinho, carneirão neirão neirão, olhai pro céu, olhai pro chão, pro chão, pro chão..."; objetos do cotidiano: "...roda pinhão, *bambeia* ó pinhão..." profissões: " ... as lavadeiras fazem assim, assim, assim..."; "...os soldados fazem assim, assim, assim..."; ou outros personagens e situações que podem inclusive ser adicionadas de improviso por cada participante, como por exemplo: "... os pioentos fazem assim, assim, assim..."; "...as vaidosas fazem assim, assim, assim...". Podemos citar entre as cantigas imitativas: "Passarinho da lagoa", "Carneirinho, carneirão", "O pinhão", "Lá na ponte da Aliança"; "Seu Lobo"; "Escravos de Jó".

Contendo referências a elementos ou imagens da religião, como em: "... vamos ver a barca nova que do céu caiu no mar"; ou em: "... Nossa Senhora dentro, os anjinhos a remar..."; ou ainda em: "... que anjos são esses que estão a rodear-me, de noite e de dia, padre nosso Ave Maria?...". Podemos citar entre as cantigas religiosas: "Capelinha de melão", "Vamos maninha, vamos", "Senhora Dona Arcanjila".

Com enredo em que surgem situações de conflito ou ameaça, como em: "... rá, rá, rá, minha machadinha, quem que te roubou sabendo que eras minha..."; ou em: "... Quase que

não tomo pé, por causa de um remador que remou contra a maré..." podemos citar como cantigas dramáticas: "O baú" e "A Machadinha".

#### **4. CANTIGAS E BRINCADEIRAS-DE-RODA: CONTOS E CANTOS**

A psicanalista Angela Maria Bouth fez um estudo sobre as cantigas-de-roda brasileiras, fazendo uma articulação com o pensamento de Bruno Bettelheim. Segundo a sua hipótese, "(...) a brincadeira-de-roda possui conteúdo similar ao dos contos-de-fada alimentando a imaginação e a fantasia, oferecendo à pessoa em desenvolvimento a oportunidade de encontrar a sua própria solução para conflitos internos (...)" ( Bouth, 1989, p.72)

Bettelheim (Bettelheim apud. Bouth 1989), cita nos seus estudos o exemplo da medicina tradicional hindu, na qual se utilizava, justamente, um conto-de-fadas personificando o problema particular da pessoa psicicamente desorientada, como estímulo para a meditação, conduzindo-a a uma melhor visualização do impasse vivido, e dos caminhos possíveis para a sua resolução.

Por outro lado, Ferro (1995) faz uma analogia entre o jogo num aspecto geral e o conto-de-fadas. "... O jogo parece-me ter muitas características de um conto-de-fadas personalizado..." (Ferro, 1995, p. 77) Para ela, ambos se constituem nas relações primárias do desenvolvimento humano, quando na relação com a mãe, a brincadeira com sons, balbucios e verbalizações, subentende profundos intercâmbios comunicativos assim como valiosas trocas emocionais e afetivas.

A mesma autora também discute as possibilidades que o conto oferece à criança de se identificar com os seus personagens e vivê-los do seu interior. Ela aponta que ele oferece a criança a oportunidade de "dar um nome, uma trama e um sentido às angústias que obscuramente o invadem." Neste contexto, Ferro ( 1995 ) também menciona Bettelheim e o seu trabalho de interpretação de contos-de-fada. Porém, ela faz uma interessante crítica à visão deste psicanalista ao apontar para a questão da "insaturabilidade dos contos". "... não creio que os contos estejam ali representando de modo completo, pelo menos não tão completo como ele sugere, os medos e as ânsias das crianças..." ( ibid. p. 79 )

Para esta autora, os contos funcionariam muito mais como que recipientes de formas e tamanhos diferentes podendo vir a ser preenchidos por cada um de acordo com as suas particulares necessidades emocionais. "Uma espécie de proposta de simbolização que poderá depois ser utilizada de modos diferentes por cada criança." (ibid., p.79)



Acredito que, a relação das crianças com as cantigas e brincadeiras-de-roda ocorra de maneira similar a exposta por Ferro quanto aos contos. Ao escolher uma cantiga no grupo de brincadeiras, a criança estaria fazendo-o de maneira condizente com a sua situação interna naquele momento, buscando uma comunicação com os seus conteúdos mais profundos, assim como uma maneira de elaborá-los.

Bouth (1989) complementa esta ideia. Ela cita o exemplo de uma criança que necessite trabalhar internamente aspectos agressivos, podendo escolher "A carrocinha pegou". Então ela irá fazer de tudo para convencer o grupo a aceitar a sua proposta, podendo inclusive ter ataques de raiva se fosse o caso de ela não ter o seu desejo atendido. (ibid.,1989)

A brincadeira possibilita um distanciamento adequado por parte da criança em relação aos seus próprios conteúdos inconscientes, dando-lhe a oportunidade de ter algum domínio sobre eles. Isso suscita um processo de fortificação do ego.

Um depoimento de uma senhora de 48 anos citado por Bouth, contribui para ilustrar a dimensão do significado das cantigas e brincadeiras-de-roda na infância. Pelo menos na infância de uma boa parcela dos adultos de hoje.

*"...Última filha de um casal conservador e religioso, sexualidade infantil era depoimento dos demónios. Logo, a possibilidade de brincar com os meninos era zero. Sobravam então as brincadeiras-de-roda. Aquele era o único momento em que eu me revelava anonimamente (...) as letras das músicas - cujo sentido secreto só eu sabia (assim eu pensava) (...) a afirmação da independência diante dos adultos, quando eu falava alto, sem interferência de ninguém (...) só assim foi possível sobreviver a tanta opressão." (ibid. p.70)*

O aspecto da repetição é típico tanto em relação aos contos como em relação ao brincar e ao cantar de maneira geral. Ela é essencial para a concretização do processo de elaboração dos próprios conteúdos que estão em jogo.

*"(...) a criança quer não só ouvir as mesmas histórias como também repetir as mesmas experiências e isto dá-lhe um grande prazer. Essa satisfação está relacionada com a busca da primeira experiência, que pode ser o primeiro terror ou a primeira alegria. Assim, a repetição não só é um caminho para tornar-se senhor das 'terríveis experiências' como também de saborear sempre com renovada intensidade os triunfos e vitórias." ( Benjamin, 1984 apud. Garcia, Silva e Ferrari, 1989, p.15)*

A fantasia faz-se presente em todo o contexto das brincadeiras-de-roda, até pelos personagens que geralmente são representados pelos participantes - numa utilização de um recurso transferencial - assim como pelas imagens propiciadas pelas letras e climas musicais. Mário de Andrade (1980) afirma que a voz cantada atinge necessariamente a nossa psique

pelo dinamismo que nos desperta no corpo. Numa perspectiva musicoterápica, penso que, com a associação dos conteúdos poéticos à experiência de auto-expressão musical e corporal, ambos os processos ocorrem simultaneamente, se influenciando e intensificando-se um ao outro.

#### **4.1. Uma Abordagem Psicanalítica**

Bouth (1989), ao fazer uma análise das cantigas-de-roda, se utiliza da abordagem psicanalítica. O seu objeto de estudo atende a demanda de etapas do desenvolvimento psicosssexual infantil. Assim, de acordo com a sua interpretação, através da cantiga-de-roda, a criança pode manifestar a sua entrada na relação triangular, ou seja, na trama edípica, como em:

*"O meu chapéu tem três bicos  
tem três bicos o meu chapéu;  
se não tivesse três bicos,  
não seria o meu chapéu."*

Observando a estrutura rítmica desta canção, nota-se que o compasso é binário composto, ou seja, cada compasso pode ser subdividido em dois grupos de três tempos.

A criança pode manifestar suas "ansiedades não resolvidas diante de separações e tentativas de elaboração do luto pela perda da relação mãe bebê" (ibid., p.75 ) como em:

*"...O anel que tu me deste  
era vidro e se quebrou.  
o amor que tu me tinhas  
era pouco e se acabou..."*

Ou ainda em:

*"Nesta rua, nessa rua  
há um bosque  
que se chama  
que se chama solidão."*

*Dentro dele,  
Dentro dele mora um anjo  
que roubou  
que roubou meu coração..."*

Olhando musicalmente para esta canção, observamos que clima mais melancólico fica patente a partir do tom na qual ela se encontra, menor. Na melodia, dominam arpejos menores descendentes, havendo duas passagens pela 7ª da sensível, característica como nota de tensão. O legato característico assim como o andamento lento contribuem para proporcionar um clima nostálgico.

A agressividade também é um tema frequente, sendo muitas vezes associado a mecanismos de defesa (ibid. 1989), como em:

*"A carrocinha pegou  
três cachorros de uma vez ,  
Tra lá lá,  
Que gente é essa?  
Tra lá lá.  
Que gente má!"*

Aqui o tom é maior e, ritmicamente, predominam as notas curtas, quase em *stacato*, o andamento em geral é acelerado criando-se assim um clima alegre.

Ainda segundo a análise de Bouth, a criança pode também "expressar o receio de punição por brincadeiras sexuais, que pode ir de castigos corporais á loucura" (ibid. 1989, p. 77) como em:

*"Samba Lelê está doente,  
'stá co'a cabeça quebrada.  
Samba Lelê precisava  
de umas dezoito lambadas.*

*Samba, samba, samba, ó Lelê,  
pisa na barra da saia, ó Lelê!*

*Ó morena bonita,  
como é que se namora?  
Põe o lençinho no bolso,  
deixa a pontinha de fora."*

Como se verifica musicalmente, "Samba Lelé" tem na linha melódica todas as características da rítmica brasileira. O seu ritmo pode ser considerado como o do samba. (Lamas, 1992)

O receio pela punição também pode estar associado a conteúdos edípicos (ibid., 1989), como em:

*"Pai Francisco entrou na roda  
tocando o seu violão,  
dararão, dão, dão!*

*Vem de lá o delegado,  
e o pai Francisco  
vai para a prisão.  
Como ele vem  
todo requebrado  
parece um boneco  
desengonçado!"*

As preocupações com a cena primária, que tem o seu lugar entre as mais vívidas preocupações infantis (ibid.1989)

*"Ó meu senhor, eu fui passando  
por de trás da bananeira.  
Diz o preto para a preta:  
Oh! que linda brincadeira!"*

*"Pirulito que bate, bate,  
pirulito que já bateu.*

*Quem gosta de mim é ela;  
Quem gosta dela sou eu.*

*Pirulito que bate, bate,  
pirulito que já bateu,  
A menina que eu amava,  
coitadinha, já morreu..."*

As ansiedades do período da latência com relação ao desejo de ter coisas e corpo de mulher aparecem, como nesta cantiga num clima de humor, indicando o trabalho de elaboração da fantasia narcísica para abrir espaço para a puberdade (ibid.1989):

*"A barata diz que tem  
sete saias de filó.  
É mentira da barata,  
ela tem é uma só.  
Ah! Ah! Ah!  
Oh! Oh! Oh!  
Ela tem é uma só!  
A barata diz que tem  
um anel de formatura.  
É mentira da barata,  
ela tem é casca dura.*

*A barata diz que tem  
uma cama de marfim.  
É mentira da barata,  
ela tem é de capim.*

*A barata diz que tem  
um sapato de fivela.  
É mentira da barata,  
o sapato é da mãe dela.*

*A barata diz que tem  
o cabelo cacheado.  
É mentira da barata,  
Ela tem coco raspado."*

A chegada da puberdade e da adolescência desperta fantasias nas quais figura a ansiedade crescente em relação a perda do mundo infantil. Também a tarefa de assumir uma vida nova e desconhecida, a busca de um novo parceiro fora do ambiente familiar, implicam em uma série de riscos, expectativas e escolhas com as quais é preciso lidar. (ibid. 1989)

*"Ai, eu entrei na roda,  
Ai, eu não sei como se dança.  
Ai, eu entrei na roda dança,  
Ai, eu não sei dançar.*

*Sete e sete são catorze,  
três vez sete é vinte e um.  
Tenho sete namorados,  
só posso casar com um."*

Em "A linda rosa juvenil", em que o tema central se refere "ao acolhimento da mãe ao surgimento da sexualidade na filha", Bouth (1989) sugere a aplicação de boa parte da interpretação de Bruno Bettelheim dada para "A bela adormecida". Tanto o conto quanto a cantiga, tratam da fase de amadurecimento sexual, quase constitui como um período delicado tanto para os pais como para os filhos.

A cantiga mostra que, a puberdade é um tempo de espera, "o mato cresce ao redor" (numa referência clara aos pelos púbicos) e que a mãe feiticeira - má, mas ao mesmo tempo boa - garante esta espera só findada com o surgimento de um belo rei-namorado possibilitando à filha um novo tipo de relação objetal. (Bouth, 1989)

*"A linda Rosa juvenil, juvenil, juvenil,  
a linda rosa juvenil, juvenil  
vivia alegre no seu lar, no seu lar, no seu lar,  
vivia alegre no seu lar, no seu lar.*

*Mas uma feiticeira má, muito má, muito má,  
mas uma feiticeira muito má, muito má  
adormeceu a Rosa assim, bem assim, bem assim...  
Adormeceu a Rosa assim, bem assim...  
Não há-de acordar jamais, nunca mais, nunca mais,  
não há-de acordar jamais, nunca mais.  
O tempo passou a correr, a correr, a correr,  
o tempo passou a correr, a correr.  
E o mato cresceu ao redor, ao redor, ao redor  
e o mato cresceu ao redor, ao redor.  
Um dia veio um belo rei, belo rei, belo rei,  
um dia veio um belo rei, belo rei,  
Que despertou a rosa assim, bem assim, bem assim,  
que despertou a Rosa assim, bem assim."*

O movimento de seduzir versus deixar-se seduzir, presente em toda conquista amorosa, é retratado na cantiga que se segue. Nela o lobo vai relatando o seu movimento em etapas até ficar pronto para a sedução. (ibid.)

(Fila de crianças de mãos dadas, com o lobo à frente. As crianças cantam, andando para frente e para trás.)

*Refrão:*

*"Vamos passear no bosque  
enquanto o Lobo não vem." (bis)*

*Todas falando:*

*Está pronto, Lobo?*

*Lobo:*

*Estou a tomar banho...*

*(Refrão)*

*Lobo:*

*Estou a vestir as cuecas...*

*(Refrão)*

*Lobo:*

*Estou a vestir as calças...*

*(...)*

*Lobo:*

*Vou buscar a bengala !"*

*(Aqui todas saem na carreira e o Lobo atrás, até pegar uma que será o Lobo seguinte.)*

A possibilidade de um novo tipo de relação traz anseios e medos. Assim a elaboração objetual do luto pelo corpo, papel e pais da infância é permeado também por um desejo de retorno a uma época anterior. "Mas o movimento predominante num desenvolvimento emocional satisfatório é para frente, na direção do crescimento" como fica patente em canções alegres e maliciosas (ibid. 1989):

*"Lá vem seu Juca-ca  
da perna torta-ta  
dançando a valsa-sa  
com a maricota-ta.*

*Lá vem o Pedro-do  
da Perna dura-ra  
dançando valsa-sa  
com a rapadura-ra."*

#### **4.2 Uma Abordagem Junguiana**

A reflexão relativa à dimensão e aos conteúdos simbólicos é essencial para a prática musicoterápica. De acordo com Jung (Jung, apud. Silveira 1990), o símbolo é uma forma extremamente complexa. Nela se reúnem opostos numa síntese que não pode ser formulada dentro de conceitos, mas sim, de imagens. Assim, a linguagem simbólica constitui-se como uma linguagem universal de infinita riqueza, capaz de exprimir muitas coisas que transcendem as problemáticas específicas dos indivíduos.

De uma parte, o símbolo é acessível a razão, de outra porém escapa-he para "vir fazer vibrar cordas ocultas no inconsciente". "Um símbolo não traz explicações, impulsiona para



além de si mesmo na direção de um sentido ainda distante, inapreensível, e que nenhuma palavra da língua falada poderia exprimir de maneira satisfatória." (Jung, apud Silveira p. 80)

Segundo Mendonça (1996, apud. Langer), formulando a experiência como algo imaginável, os símbolos fixam identidades e dão forma às nossas fantasias, apresentando-as para a nossa contemplação, intuição, lógica, reconhecimento e entendimento.

*"A exploração do conteúdo simbólico pode conduzir para além dos limites dos territórios já conhecidos e estabelecidos.(...) O símbolo aponta para algo inatingível e distante, alguma coisa que está simultaneamente perto e longe (Chevalier, 1988) existindo de modo sincrónico em diferentes níveis de consciência, numa nova ordem de múltiplas dimensões" (Mendonça 1996, p. 26 )*

A atividade formadora de símbolos é para Jung - segundo Silveira 1990 - uma ação mediadora, uma tentativa de encontro entre opostos movida pela tendência inconsciente à totalização.

No seu estudo sobre o folclore brasileiro, o musicoterapeuta Luís Antônio Milleco (1987) faz uma análise do lado oculto da cultura popular, chamando atenção para o simbolismo revelador da sabedoria latente da alma do povo. Ele cita como diversos e valiosos os símbolos contidos nas entranhas das melodias, versos e formas em movimento dos cânticos e brincadeiras-de-roda.

Tendo como influência principal o pensamento de Jung , Milleco (1987) em seu livro "O Lado Oculto do Folclore", sugere uma outra interpretação para as cantigas e brincadeiras-de-roda.

Vejamos alguns exemplos a seguir:

*"A Margarida"*

*Uma criança vai para o centro da roda , ficando geralmente de cócoras - A Margarida - e outra criança fica do lado de fora da roda - o Cavaleiro. Esta última dança e canta:*

*"Onde está a Margarida?*

*Olé, ólé, ólá!*

*Onde está a Margarida?*

*Olé, ó cavaleiros.*

*Respondem as da roda:*

*Ela está no seu castelo,  
Olé, ólé, ólá!  
Ela está no seu castelo,  
olé, ó cavaleiros.*

*A menina do lado de fora:*

*Mas eu queria vê-la,  
Olé, ólé, ólá!  
Mas eu queria vê-la,  
olé, ó cavaleiros.*

*A roda:*

*Mas o muro é muito alto,  
Olé, ólé, ólá;  
mas o muro é muito alto,  
olé, ó cavaleiros.*

*A menina de fora, tira uma outra e canta:*

*Tirando uma pedra,  
Olé, ólé, ólá!  
Tirando uma pedra,  
olé, ó cavaleiros.*

*A roda:*

*Uma pedra não faz falta,  
Olé, ólé, ólá!  
Uma pedra não faz falta,  
olé, ó cavaleiros.*

*A menina de fora tira uma por uma da roda, só deixando mesmo a Margarida. À medida que vão saindo, as que continuam na roda, cantam: "Uma pedra não faz falta, duas pedras não faz falta, três pedras etc." até sair a última. Nesta ocasião, cantam todas:*

*Apareceu a Margarida!*

*Olé, olé, olá.*

*Apareceu a Margarida!*

*olé, ó cavaleiros."*

De acordo com a interpretação de Milleco (1987), a pergunta "Onde está a Margarida?" surge para dar um sentido, representando o início de um valioso processo: a individuação. Podemos considerar a criança que se destaca no centro como o próprio ser humano, ou mais especificamente como o seu "self". As demais seriam os diversos níveis do psiquismo.

Aquele que está disposto a ir ao encontro ao centro de si mesmo, precisa ser persistente e tomar iniciativas firmes nesta direção (pedra por pedra vai sendo retirada).

No final, o abraço entre as duas crianças, estaria representando o encontro com o próprio *self* e a "consequente integração dos elementos do nosso psiquismo." (ibid. 1987)

*A barca virou*

*deixá-la virar.*

*A menina N.*

*não sabe nadar.*

*Se eu fosse um peixinho*

*e soubesse nadar*

*tirava a N.*

*do fundo do mar.*

Segundo Milleco (1987) a barca seria a própria vida de cada um. Cada indivíduo conduz a sua própria embarcação estando sujeito ao destino e ao livre arbítrio. O virar da 'canoas da vida' de cada um refere-se assim, às consequências da inabilidade ou dos temores próprios, o que é apontado pela própria consciência individual. O fundo do mar, simbolizaria as regiões profundas da nossa alma, onde às vezes nos vemos mergulhados. O final da cantiga refere-se

ao sentimento de solidariedade e ao desejo de ir ao encontro das necessidades de quem sofre. (ibid.)

## 4.2.1 A Roda como Mandala

A roda é um símbolo universal. A sua força consiste no fato de ser ela uma representação viva da Mandala. "Enquanto figuras arquetípicas, as Mandalas são dadas com cada novo indivíduo que nasce e pertencem à existência inalienável do conjunto de propriedades que caracterizam uma espécie" (Jung, 1977,p.116) , Jung fez um estudo profundo sobre este símbolo. Para ele, a Mandala é a expressão geométrica do *self*. ( Milleco, 1987 )

*"A palavra do sânscrito 'Mandala' significa círculo, roda no sentido geral. No campo de utilização da religião e da psicologia, ela refere-se a figuras circulares que podem ser desenhadas, pintadas, esculpidas ou dançadas (...). Como fenómeno psicológico elas aparecem espontaneamente em sonhos, em certas condições de conflito e na esquizofrenia." (Jung,1977, p.115)*

*"O círculo estrutura ritualmente qualquer coisa que acontece na psique, fazendo dela uma imagem que acontece na própria totalidade." (Jung , apud. Larsen 1990, p.52)*

Ainda de acordo com Jung (1977), no budismo tibetano, as Mandalas, num sentido geral, correspondem ao que lá se denomina "Yantra" ou seja: a um instrumento de culto que deve apoiar a meditação e a concentração, assim como auxiliar na realização de experiências interiores. Na alquimia, a junção de quatro elementos opostos é frequentemente representada por uma figura mandalar. Quando em séries de quadros, são frequentemente encontradas após condições de caos e desordem, conflito e medo."(...) Elas expressam assim a ideia de refúgio seguro, de reconciliação interior e de totalidade(...)" (ibid., p. 110 )

Relativamente à aparição desta figura entre os indivíduos modernos e à pesquisa da psicologia quanto ao seu sentido funcional, Jung (1977) também dá a sua palavra. Ele aponta para o fato de que, em geral ocorre que a Mandala surge em estados de dissociação psíquica ou de desorientação. Como por exemplo, entre crianças de 8 a 11 anos de idade cujos pais estão a separar-se, ou em casos de adultos os quais, em consequência da sua neurose e do tratamento mesmo, se encontram confrontados com a problemática contraditória da natureza humana, em estado de desorientação. Ou ainda em esquizofrênicos que estão com a sua visão do mundo abalada e confusa.

*"Nestes casos, pode-se ver claramente como a ordem severa deste tipo de figura circular, compensa a desordem e a confusão psíquicas. Isto, porque existe um ponto central em torno do qual tudo se ordena, ou uma estrutura concêntrica da multiplicidade não organizada dos opostos e disparidades. Fica visível que se trata de uma tentativa de auto-cura da natureza, que corresponde não a um pensamento racional, mas sim a um impulso instintivo." (ibid. p. 115)*

Jung fala a respeito da comprovação empírica do poder e do efeito terapêutico das Mandalas sobre os seus 'feitores'. "(...) Já uma mera tentativa nesse sentido costuma ter um efeito curativo (...)" (ibid. p. 117) O que, ainda segundo ele, é facilmente compreensível no que elas representam frequentemente "(...) tentativas bastante audaciosas da junção e reunião de opostos aparentemente incompatíveis e da religação - à primeira vista inconcebível - de partes separadas" (ibid.) Por outro lado, ele chama a atenção para um aspeto fundamental na ocorrência deste fenómeno, que é a 'espontaneidade': "Nada se pode esperar de uma repetição artificial ou de uma imitação intencional deste tipo de figura." ( ibid. )

Além de Jung, diversas outras fontes também iluminam o estudo que aponta para o valor arquetípico deste símbolo e as suas diversas formas de se manifestar.

Segundo Câmara Cascudo (1988), a marcha descrevendo um círculo, é de alta expressão simbólica e participa, há milênios da liturgia popular de quase todo o mundo. Como exemplo, cita as procissões religiosas ao redor de uma praça, volteando capela ou igreja, as voltas à fogueira nas festas de S. João, as caminhadas circulares em torno do berço ou cama do enfermo no exorcismo das velhas rezadeiras às crianças doentes.

E, referindo-se especificamente às rodas dançadas:

*"(...) A primeira dança humana, expressão religiosa instintiva, a oração inicial pelo ritmo deve ter sido em roda, bailando ao redor de um ídolo, Desde o paleolítico vivem os vestígios das pegadas em círculo em cavernas francesas e espanholas. O movimento seria simples e uniforme, possivelmente com o sacerdote no centro dirigindo o culto e animando o compasso (...)" (ibid p.676)*

#### 4.2.2. As Brincadeiras-de-roda como Mandalas

À luz destes acontecimentos ocorridos nos primórdios do nosso desenvolvimento filogenético, assim como das investigações de Jung no seu trabalho terapêutico, poderíamos buscar relações com as cantigas e brincadeiras-de-roda.

Traço a hipótese de que, por trás do momento espontâneo do encontro em que crianças se dão as mãos e se movimentam expressando vocalmente as canções já por muitos antes expressadas, estaria também havendo uma busca instintiva de uma harmonização pessoal e grupal. E de que, as brincadeiras-de-roda seriam um re-vivenciar de um ritual ancestral, em que o mito estaria representado rítmica-melódica e poeticamente, sempre novamente ressignificado, a cada vez que apropriado pelos participantes dos grupos de brincadeiras.

*O dar-se as mãos possibilita um contato, uma experimentação tátil do outro numa interação corporal "que promove a permuta de energias e ameniza a solidão" entre os participantes. Estes estão naquele momento, mesmo que inconscientemente "(...) mentalizando juntos o advento de um estado mandalar (...)" (Milleco, 1987, p. 81)*

Qual seria o significado deste "estado mandalar" destacado por Milleco (1987) em relação às brincadeiras-de-roda?

Como vimos anteriormente, Jung afirma que as mandalas podem ser dançadas. Ora, se as mandalas, num sentido geral, "estruturam o que ocorre na psique"; "representam a junção de opostos aparentemente incompatíveis"; propiciam a "concentração e a meditação"; "expressam a ideia de refúgio seguro e de reconciliação interior"; "compensam a desordem e a confusão psíquicas"; estas características também se aplicam às rodas dançadas (e cantadas). Desta maneira, cada participante da roda, estaria compartilhando com os demais do estado proporcionado pela "mandala-viva" (ibid.,1987) da qual ele próprio é parte integrante.

No caso das brincadeiras-de-roda, devemos destacar que estas se constituem por rodas com determinadas variações coreográficas e por canções específicas associadas a elas, onde figuram personagens e tramas. Milleco (1987), analisou cuidadosamente várias brincadeiras. Segundo a sua leitura, ao ocuparem a posição de personagens do ritual lúdico, as crianças estariam representando diversos níveis do psiquismo. O próprio desenvolvimento da canção, com os passos e gestos que lhe são inerentes, representaria, por outro lado, a integração destes elementos.

Penso que, o aspecto musical das brincadeiras - as cantigas-de-roda - é essencial na sua caracterização como mandalas. Por um lado, pelas imagens em que os seus temas musicais propiciam e, por outro, pela própria intensidade do ato de cantar. "O entoar de canções

permite a fruição do prazer de uma ação compartilhada por todos, criando-se um clima de alegria e de despreocupação importante para a integração e para a coesão grupal," afirma Fregtman (1989, p. 14 ). Eu acrescentaria que o cantar auxilia não somente na integração grupal como na integração pessoal, ou seja, na religação de elementos separados no psiquismo de cada um.

*"A experiência energética do cantar facilita a integração entre o fluxo da cabeça, dos órgãos internos do corpo, braços e pernas. Cantar ajuda ação, emoção e pensamento, facilitando o contacto direto com as sensações físicas, com os sentimentos e com a mais profunda sensação de ser o que se é." ( Chagas,1997, p.p. 23, 24)*

Num contexto de Musicoterapia, acredito que, com a criação de um espaço propício e convidativo por parte do musicoterapeuta suscitando a cantar e ou o dançar em roda, possibilita-se o vir à tona de todos os aspetos já citados anteriormente e que estão associados às Mandalas. Por outro lado, o musicoterapeuta precisa de estar atento, pois uma mera iniciativa de um paciente em direção a uma cantiga e ou brincadeira-de-roda provavelmente já se relaciona com a sua necessidade de viver este "estado mandalar".

### 5. BRINCANDO DE RODA PELA VIDA - EXPOSIÇÃO DE EXEMPLOS PRÁTICOS

Após apresentar algumas ideias relativas às cantigas e brincadeiras-de-roda e à Musicoterapia, e, de expor algumas interpretações específicas, a contribuição deste capítulo é a de referência prática. Ele consiste na exposição de cinco episódios - quatro casos clínicos e uma experiência em aula na Faculdade de Musicoterapia - e em algumas observações relacionando-os com o que já foi visto anteriormente.

Devo observar que os dois casos da musicoterapeuta Regina Brandão ( grupo e caso M.) foram registrados a partir de entrevistas cedidas por ela.

#### 5.1. Érica e Samba Lelê

Este caso diz respeito a um atendimento feito em conjunto por mim e pela musicoterapeuta Denise Guerra, no Centro Psiquiátrico Pedro II, quando ambas lá trabalhávamos como estagiárias.

Refere-se a uma menina - a que chamarei de Érica - de doze anos de idade, de família de classe média baixa, religião católica, apresentando preceitos morais visivelmente rígidos. Érica apresentava traços psicóticos, com relativo isolamento.

Na primeira sessão, entra com timidez, expressão retraída, senta-se comportadamente numa cadeira. Ela olha-nos enquanto nos apresentamos, mostramos-lhe os instrumentos e falamos-lhe algo sobre ser aquele um espaço para ela.

Após algum silêncio, Érica começa a verbalizar pensamentos - aparentemente desconexos e fantasiosos - nos quais figura uma menina 'que estava com a cabeça quebrada'. Ela o faz com um olhar distante, aparentando estar num mundo só seu, isolada. A sua expressão vocal é estereotipada, interiorizada e com pouco volume.

A nossa intervenção é quase imediata em que começamos a cantar "Samba Lelê". No mesmo momento, ela volta o seu olhar para a nossa direção e sorri, levantando-se em seguida para dançar. Nós acompanhámo-la cantando novamente e dançando com ela. A sua voz modifica-se: ganha em volume e em presença. A sua expressão corporal amplia-se.

Érica passou a solicitar esta canção em muitas outras sessões, cantando-a de formas variadas no decorrer do processo terapêutico.

No meu entender, a canção teve, naquele contexto, a função de ponte entre a nossa realidade e a sua, possibilitando a abertura de um canal de comunicação. Através dela, deu-se uma interação corporal e musical e, conseqüentemente emocional, entre a paciente e as terapeutas.

Apesar de não ter sido trazida por ela, a cantiga já fazia parte de seu 'arquivo' sonoro-musical e afetivo, sendo por ela imediatamente reconhecida e também adotada. O resgate de "Samba Lelê" por nós terapeutas parece ter ocorrido no momento certo, propiciando uma ampliação das possibilidades expressivas da paciente. Ao se apropriar da canção e de seus símbolos, Érica podia compartilhar conosco a sua própria história - e de certa forma também elaborá-la de forma segura, protegida pelos limites do ritual lúdico. Também tinha um recurso a mais para lidar com os próprios conteúdos de forma menos ameaçadora.

Segundo a análise de Bouth, com a cantiga "Samba Lelê" a criança pode "expressar o receio de punição por brincadeiras sexuais, que pode ir de castigos corporais a loucura". Estas colocações relacionam-se bem ao caso de Érica, principalmente se considerarmos as características da formação moral e religiosa da sua família, e o facto de o seu tratamento estar a acontecer numa instituição psiquiátrica. Por outro lado, devemos ressaltar que a sua relação com a música ocorria de forma dinâmica e que certamente havia outros conteúdos em jogo referentes exclusivamente à sua história pessoal.

Visivelmente os aspetos musicais foram fundamentais no acolhimento positivo da canção por parte de Érica. Com o seu olhar e com a sua postura corporal, ela comunicava-nos o seu prazer em experimentar o ritmo e a melodia das palavras, as variações de dinâmica e de



andamento, em expandir a sua própria voz e em sentir a harmonia por nós tocada ao piano ou ao violão. Assim, ela partiu para o movimento de forma natural, constituindo-se a dança um importante elemento facilitador do seu processo emocional. Principalmente, se considerarmos que o movimento sugerido pela música (sambar) tinha alguma conotação de proibição em sua história ou que em outras ocasiões ela talvez sofresse certa repressão ao realizá-lo com o grau de liberdade que o fazia em sessão. Lembremos que através da linguagem musical e corporal torna-se possível a expressão de mensagens e sentimentos impossíveis de se traduzir em palavras apenas.

O facto de Érica continuar a trazer a canção em outras sessões, relaciona-se a própria essência do significado do brincar, o qual encontra na repetição uma lei fundamental. Como já foi dito neste trabalho, a repetição é um aspeto inerente à atitude lúdica e está relacionada com o processo de elaboração de conteúdos internos. De acordo com Ferro (1995) o querer ouvir mais e mais a mesma história pode, por um lado, indicar a permanência da situação emocional de base que leva a criança a escolher aquela história, por outro lado pode indicar também um contínuo *remanejamento* e trabalho da criança com as suas fantasias fazendo com que a história nunca seja a mesma, sendo a cada vez sentida com uma nova modulação.

## 5.2. "...Como poderei viver sem a sua companhia..."

A musicoterapeuta Claudete Cerqueira relata-nos um caso clínico por ela vivenciado.

*"...Eu atendia uma criança que tinha perdido a mãe num acidente de viação e devido a este trauma, houve por parte dela toda uma reação de fechamento. Essa criança entrou num quadro parecido com o comportamento autista.*

*Passamos algumas sessões fazendo sons e comecei a grafar intervalos que se repetiram durante várias sessões. Após algum tempo fomos mantendo estes intervalos de terças ascendentes com um determinado ritmo e percebi que era melodia do folclore mineiro "Peixe Vivo", cuja a letra é:*

*Como pode peixe vivo  
viver fora d'água fria?  
Como poderei viver  
sem a tua companhia?*

*A criança conseguiu assim elaborar a sua angústia, expressando o medo e a solidão que sentia." (Cerqueira, 1990, p. 24 )*

Cerqueira ressalta a íntima relação da melodia com a emoção.

*" O trabalho de musicoterapia pretende libertar o cliente e estimulá-lo à criação musical. Assim, os diálogos sonoros e ou melódicos acontecem tomando a forma do estado emocional que o cliente vive naquele momento." (ibid.)*

Possivelmente, este é um aspeto da cantiga que podemos chamar de amoroso, na utilização da classificação de Melo (1985): o amor do filho pela sua mãe.

Esta canção traz-nos outras reflexões. Bouth (1989) exemplifica como a cantiga-de-roda pode ajudar na elaboração do luto pela perda do corpo infantil. Vemos, neste caso, a canção colaborando na elaboração do luto real: a perda efetiva do objeto amoroso.

Talvez possamos pensar também no que Milleco (1987) denomina "efeito-mandalar". Esta criança cantava intervalos que se repetiam por várias sessões. Não estaria ela buscando musicalmente, "uma ordem severa deste tipo de figura circular" para "compensar a desordem e a confusão psíquicas?

### 5.3. Um grupo

Este caso refere-se a um atendimento de Musicoterapia feito em grupo pela musicoterapeuta Regina Brandão no seu consultório particular. O grupo era formado por cinco pessoas com problemas e idades diversos, mas que se integraram de maneira bastante interessante em sessão.

Os componentes :

- um rapaz de 18 anos, apresentando retardo mental leve, que aqui nomearei "Carlos".
- um outro de 35 anos, autista, apresentando oligofrenia, o "Luís".
- uma moça de 18 anos, apresentando uma síndrome não identificada, a "Lisa".
- um rapaz de 16 anos apresentando retardo mental, com dependência para as AVD's, e que já estava em atendimento individual há um ano, o "Jorge."
- uma moça de 18 anos, apresentando hemiplegia - consequência de um tumor no cérebro - além de eventuais ausências, sem apresentar porém nenhum tipo de retardo mental. Também já estava em atendimento musicoterápico há um ano – a "Maria".

A decisão de Brandão para a formação deste grupo, teve como principal motivo desencadeador, o forte desejo expressado por Maria. Esta, após um ano de atendimento

musicoterápico individual, comunicou-lhe verbalmente o seu interesse em mudar o formato de seu atendimento, e em juntar-se a outras pessoas em sessão.

Assim, diante da aprovação de três novos pacientes que então chegavam, e de mais um, que também já vinha sendo atendido há um ano, iniciou-se o grupo.

Uma dinâmica peculiar passou a caracterizá-lo: sendo Maria a única a não apresentar nenhum tipo de problema 'mental', sofrendo apenas pela sua deficiência física, ela destacava-se pela sua atuação ativa e fluente, no que se referia às atividades que exigiam algum tipo de habilidade intelectual. Maria funcionava como uma espécie de líder: sugeria e organizava tarefas, ensinava letras de música, animava e auxiliava os seus colegas individualmente. Ela demonstrava grande prazer ocupando estas funções e era bastante bem aceita pelo grupo desta maneira.

De um modo geral, as atividades em sessão desenvolviam-se em torno do repertório sugerido pelo grupo. Este, oscilava entre músicas de novelas do momento, canções de Rock e clássicos de Roberto e Erasmo Carlos.

Após cerca de um ano tendo estas canções como enfoque, Brandão começou um trabalho no sentido de adicionar um outro tipo de atividade à sessão. A sua intenção era a de resgatar experiências e sentimentos da infância de cada um, a partir da inclusão de um repertório infantil (acalantos e brincadeiras-de-roda) nas sessões.

Com o passar do tempo, a nova proposta revelou-se bastante frutífera, conduzindo a ricas experiências para o crescimento do grupo como um todo e para as pessoas individualmente.

De acordo com Regina Brandão, o ponto de mudança deu-se mais especificamente quando se iniciaram as brincadeiras-de-roda.

Elas possibilitaram uma mudança na dinâmica que vinha predominando até então, a qual consistia na atuação sempre 'brilhante' de Maria em contraste com as deficiências dos demais. Ocorreu que, na hora da formação da roda e da dança, por sua hemiplegia e pelas eventuais ausências, era ela quem realmente necessitava da ajuda e do apoio dos colegas. Prontamente, eles iam ao seu encontro nestas ocasiões, numa atitude de retribuição à sua solidariedade inicial. Pela primeira vez, conformou-se uma situação em que a sua fragilidade podia vir à tona com mais clareza e, por isso mesmo, também ser melhor trabalhada terapêuticamente. Inverteram-se os papéis: quem até então sempre tinha sido 'ajudado' passou a ser 'ajudante' e vice-versa.

Por outro lado, Brandão destaca que, de uma maneira geral, as brincadeiras-de-roda abriram caminho para a formação de novos laços afetivos entre os participantes. "O contato

corporal - antes quase um tabu entre eles - passou a acontecer de forma descontraída e saudável. (...) Um clima especial, de maior emotividade, instaurou-se no grupo. Acredito que as cantigas-de-roda tiveram um papel decisivo neste processo. As suas melodias singelas davam continente para o vir ao de cima emoções mais arcaicas, ao mesmo tempo as suas letras ora agressivas, ora engraçadas e alegres, ou até mesmo trágicas permitiram a expressão e o compartilhar de questões fundamentais da história de cada um."

#### **5.4. M. e o "atireio"**

Este caso também se refere a um atendimento feito pela musicoterapeuta Regina Brandão, no seu consultório particular.

M. nasceu no Ceará, filha de mãe brasileira e pai francês. Quando ela estava com oito meses de idade, os seus pais separaram-se, e ela passou a morar somente com a mãe, no Ceará. O pai passou a morar no Rio, visitando-a esporadicamente. Até que foi morar na França por dois anos seguidos não a encontrando nenhuma vez neste período. Ao regressar ao Brasil, ele observou que a mãe não estava investindo devidamente no desenvolvimento da filha, a qual, a esta altura, já apresentava pronunciados sinais de atraso psicomotor. Nenhuma iniciativa (busca de tratamento) havia sido tomada pela mãe. O pai então, com a autorização da própria mãe, trouxe M. para morar consigo no Rio.

M., então com quatro anos de idade, iniciou pela primeira vez um tratamento, sendo acompanhada por médico-psiquiatra e psicólogo. Exames genéticos também foram feitos. Não se chegou porém, a nenhuma conclusão sobre o tipo de síndrome por ela apresentada.

Aos cinco anos de idade, M. foi encaminhada para a Musicoterapia, iniciando tratamento com Regina Brandão.

Chega o momento da primeira sessão de Musicoterapia. Logo ao entrar na sala, dispensando grandes apresentações ou convites, ela começa a cantar. Canta quatro cantigas, emendadas umas nas outras. São elas: "Ciranda, cirandinha", "Terezinha de Jesus", "O Cravo brigou com a Rosa" e "Nesta rua". Ela canta muito enfaticamente, com energia. Por outro lado porém, algo de estereotipado é perceptível na sua voz e na sua expressão corporal. Como se a sua emoção estivesse de alguma forma aprisionada.

A atitude inicial da musicoterapeuta é a de receber a expressão de M. , e, ao mesmo tempo, lhe proporcionar um continente. Assim, Regina a acompanha, ora cantando, ora ao piano - enquanto M. marca o ritmo com instrumentos de percussão - ora ao violão, ora as duas

sentam-se no chão, cantando e marcando o ritmo... Além de juntas brincarem tradicionalmente com as cantigas.

Outras sessões se seguem. Em todas elas, M. volta a trazer aquelas cantigas da mesma forma enfática. Nestas ocasiões, Regina vai a cada vez acrescentando novas propostas, tais quais variações no modo de cantar (ora mais agudo, ora mais grave, variações de dinâmica e de andamento...) e improvisos de movimentos na roda. Até um ponto em que, a repetição quase obsessiva e a permanência da expressão estereotipada (entonação repetitiva na voz, olhar apenas no instrumento, expressão corporal retraída) torna-se motivo de preocupação para a terapeuta. Esta, mantém a atitude receptiva, mas paralelamente esforça-se em introduzir outras canções - inclusive outras canções-de-roda - com a intenção de abrir campo para outras possibilidades e experiências. M. Aceita-as em parte, mas, de uma forma ou de outra, acaba por voltar sempre para as "suas canções".

Importante destacar aqui que um aspeto sempre recorrente na vida de M. foram as rupturas. Inicialmente a separação dos pais. Depois o afastamento do pai. Passado um tempo, este retorna, porém M. é afastada bruscamente da sua mãe e, do que fora até então, o seu ambiente de vida. Para completar, a rotina de trabalho do seu pai exigia que este passasse sempre seis meses por ano na França. E ele fazia-o levando M. consigo. Resultado: tornava-se impossível para ela completar um ano letivo sequer na escola especial que frequentava. Sempre novas readaptações tinham que ser feitas no seu quotidiano e o próprio processo terapêutico era regularmente interrompido.

Em conversa com o pai, a musicoterapeuta alertou-o para as consequências negativas que este tipo de rotina trazia a M. E, de facto, conseguiu convencê-lo a mudar este esquema: desde então, M. passou a acompanhá-lo somente nas suas férias escolares. Pela primeira vez, ela podia completar um ano letivo e as sessões de Musicoterapia seguiram-se sem a habitual interrupção de um semestre.

Mudanças significativas se fizeram notar em M. desde então. De um modo geral, ela passou a mostrar-se mais equilibrada e concentrada. A sua atitude obsessiva em relação as cantigas-de-roda diluiu-se consideravelmente. Ou seja; não necessariamente todas as 'suas cantigas' precisavam ser cantadas a cada encontro e de forma repetida - como ocorria anteriormente. A estas passaram a aliar-se novos e diversificados elementos por ela espontaneamente trazidos para as sessões de Musicoterapia (fitas, canções da TV, outras canções aprendidas na escola...) Por outro lado, a sua forte ligação com a linguagem musical como canal expressivo e criativo revelava-se cada vez mais forte, e era também desenvolvida de forma crescente nas sessões.

Recentemente, uma nova 'ruptura' ocorre na vida de M. : forçado a prolongar a sua estadia na França por motivos de trabalho, o seu pai não volta ao Brasil na data prevista, sendo obrigado a adiar inclusive a data de reencontro com a sua filha (que tinha permanecido aqui). Neste meio tempo a mãe vem fazer uma breve visita a M. Ela mostra-se bastante abatida. Imediatamente ela volta a trazer para as sessões de Musicoterapia - e novamente com toda força e insistência - as 'suas cantigas'. (Estas, foram neste meio tempo acrescentadas de "Atire-o-pau-no-gato"). Desta vez porém, ocorrem novos detalhes.

Assim, logo na primeira sessão em que se dá este 'retorno a toda força' das 'suas Cantigas', M. faz as seguintes comunicações verbais à terapeuta:

"(...) A Mãe do Ceará deu um anel preto.

( ...) A Mãe do Ceará deu Cirandinha e Teresinha-de-jesus (...)

Juntas elas cantam e brincam mais uma vez:

*"...o anel que tu me destes era vidro e se quebrou,  
o amor que tu me tinhas era pouco e se acabou..."*

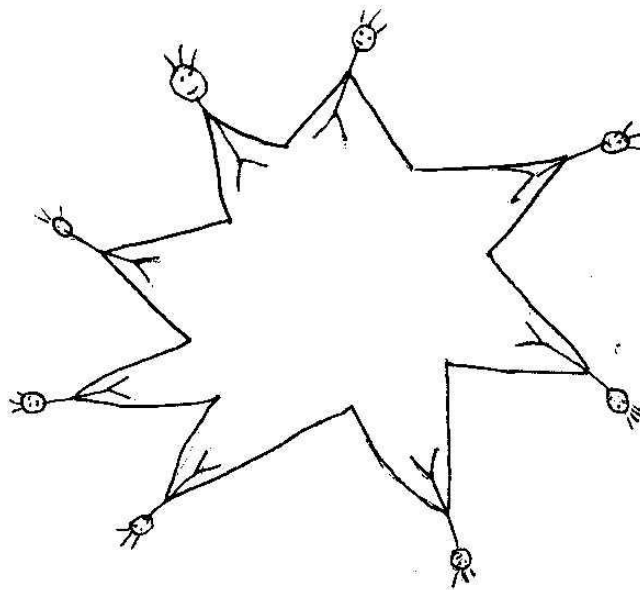
*"Teresinha de Jesus, de uma queda foi-se ao chão,  
acudiram três cavaleiros, todos três chapéu na mão  
o primeiro foi seu pai..."*

Regina nota que os olhos de M. se enchem de lágrimas no momento em que ela canta. Um facto inédito até então.

Na sessão seguinte, M. faz um pedido bem claro:

"Desenha o 'atireio'!"

A co-terapeuta procura atender ao seu desejo fazendo o seguinte desenho:



M. não só se mostra satisfeita com a figura, como faz questão de levá-la para casa.

Em sessões seguintes ela volta a pedir para a co-terapeuta fazer o mesmo desenho. Só que, a cada vez com novas variações, todas determinadas exatamente por ela.

Como exemplo, M. pede para que ela desenhe: a 'Terezinha', 'o gato', 'o pau no gato', 'a mamãe do Ceará', 'o papai', 'a M.'. Em combinações variadas, todos eles devendo estar contidos no interior do 'atireio'.

Estes desenhos eram sempre intercalados por momentos em que as cantigas voltavam a ser cantadas e dançadas. Nestes momentos, M. mostrava-se sempre muito compenetrada, às vezes séria, pensativa. Sempre uma nítida mudança ocorria agora na sua expressão. A musicoterapeuta Regina Brandão passou a aproveitar estes momentos também para conversar com ela verbalmente sobre sua mãe, a sua história.

Regina Brandão observou que começou a se desencadear um processo novo. M. passou a se mostrar mais livre na sua forma de se expressar: o contato corporal ganhou novas dimensões dando margem inclusive a diferentes brincadeiras improvisadas na sessão e das quais ela participava com alegria; o contato 'olho no olho' passou a ocorrer naturalmente; M. mostra-se mais relaxada, com um sorriso mais aberto, dando boas gargalhadas de vez em quando; apurando o seu humor cada vez mais, ela passou a fazer piadas e caretas nas sessões, sempre com muito charme. Outra novidade é que ela começou a desenvolver uma relação muito interessante de exploração do teclado.

Várias observações podem ser feitas a partir deste caso.

De acordo com a interpretação de Bouth (1989), através das Cantigas "Ciranda, cirandinha" e "Nesta rua" a criança pode expressar "...a ansiedade diante de separações e tentativas da elaboração do luto pela perda da relação mãe-bebé". As separações eram, de facto, uma constante na vida de M., assim como o seu afastamento artificial para longe da sua mãe. Ou seja, para ela a "perda da relação mãe-bebé" ocorreu de forma especialmente traumática.

Tomemos agora a colocação de Ferro. Referindo-se aos contos, ela afirma que estes valeriam "como uma proposta de simbolização, podendo ser utilizados de forma diferente por cada criança". A certa altura do processo terapêutico, a paciente comunica verbalmente o facto das Cantigas serem dadas por sua mãe. Ou seja, para ela, trazer as antigas para dentro da sessão de Musicoterapia poderia ser uma forma de trazer também a sua mãe, e todos os aspetos da sua relação com ela e os da sua história de vida como um todo. A cada vez isto lhe dá nova nova oportunidade de entrar em contacto com os seus conteúdos mais profundos e de elaborá-los.

O aspeto musical foi de grande importância neste processo de elaboração. Desde o início, M. demonstrou ter uma relação intensa com a música como canal expressivo. Através das melodias das cantigas por ela trazidas, dos seus ritmos, tensões e cadências, ela podia compartilhar "sentimentos, sensações e ideias, numa comunicação multidirecionada e multinivelada" (Kenny apud. Mendonça, 1996, p. 37) Ora cantando, ora tocando, ora ouvindo, ela envolvia-se sensorial-afetiva e mentalmente num processo que pouco a pouco permitiu transformações significativas no seu modo de ser e de agir e a ajudou a abrir novas e positivas perspectivas na sua vida. Afinal "Som move, som forma, som muda." ( Kenny. apud. Mendonça 1996, p.p. 37,38 )

Por fim, observamos o aspeto mandalar que neste caso aparece de modo bastante explícito. Jung afirma serem as Mandalas frequentemente encontradas em condições de "dissociação psíquica e desorientação". Ele chega a referir-se explicitamente a casos de crianças com pais separados.

Se considerarmos a sequência de rupturas na história de M., e ao facto dela ter trazido as cantigas-de-roda espontaneamente, estas colocações tornam-se ainda mais pertinentes. Ao trazer as cantigas, muito possivelmente ela estava correspondendo a um impulso instintivo, numa procura por um "refúgio seguro, de reconciliação interior e de totalidade" e numa tentativa de "organizar opostos e disparidades". O facto dela solicitar a representação gráfica do que já vinha fazendo musical e dramaticamente, só veio a reiterar a sua necessidade de entrar em contacto com o próprio *self* e de explorar as suas formas de representação (Mandalas).

"O círculo estrutura ritualmente qualquer coisa que acontece na psique fazendo dela uma imagem do que acontece na própria totalidade."

### **5.5. Laboratório vivencial na faculdade**

A descrição da vivência que se segue, refere-se a experiência de uma turma de primeiro ano do Curso de Musicoterapia no contexto das aulas da Cadeira de "Música em Musicoterapia", utilizando o relato dos próprios alunos.

Cabe a esta disciplina elucidar as relações entre a música, os seus elementos estruturais e os efeitos produzidos pelos mesmos nos seres humanos. Desta forma desenvolve-se e aprofunda-se a prática da análise musical - importante recurso para uma atuação mais consciente do musicoterapeuta. (Turma do 1º ano de Musicoterapia 96, 1996)



Esta tarefa, no entanto despertou algumas dúvidas entre os alunos. No intuito de esclarecê-las, foi proposto que eles fizessem análises musicais de temas infantis, por terem estas estruturas simples. Cada aluno escolheria uma música da sua particular preferência para então trabalhar sobre ela. (ibid.)

Esta proposta inicialmente de cunho didático, no contexto de uma aula a priori teórica, terminou por se ampliar modificando o próprio formato da aula. Assim, da análise formal passou-se para as vivências, as quais - apesar de não terem visado objetivos terapêuticos - constituíram-se como experiências especialmente significativas para os alunos. (ibid.)

*"...Surpreendemo-nos com o ritmo que tomámos: rumo a uma grande mobilização gerada por vários processos individuais que foram desencadeados por tais músicas." (ibid.)*

Relato individual:

*"Não tive dúvida. Quando foi pedido que trouxéssemos uma cantiga-de-roda qualquer, no mesmo momento já sabia: 'A canoa virou'. Esta sempre foi a minha preferida. (...)*

*Enquanto preparava a análise musical para apresentar à turma, percebi como aquele tema traduzia a minha história pessoal. Particularmente na época estava bastante preocupada com os meus familiares e como eu queria 'remar' a vida ou 'desafogá-los'. Treinava a melodia em casa no teclado e quanto mais eu tocava, mais flashes vinham à memória: como eu adorava quando eu era criança e ouvia '...foi por causa da (nome) ...'. Aquela situação de ter deixado a barca virar por não ter remado devidamente era ótima! (...) Houve também uma fase em que eu me dediquei à canoagem e tinha um caiaque ao qual eu, curiosamente, chamava canoa. Adoro remar até hoje. Embalei o meu sobrinho várias vezes para dormir ao som de 'a canoa...' (...)*

*Chegou o dia de apresentar o trabalho. Estava agitada.(...) Era o dia da 'minha canoa' ! Comecei a falar sobre a melodia e já me emocionava, chorando bastante. Queria muito contar todas as analogias que fiz. A professora pediu que eu tocasse ao piano. Eu sabia que tremia muito, mas queria e precisava tocar. Pela primeira vez na vida toquei uma música ao piano (na presença de outras pessoas). Foi gratificante.*

*A professora orientou-me para que no fim da melodia eu tocasse o acorde de Dó maior no estado fundamental, e não como eu estava fazendo, invertido. Aí tudo ficou melhor. A música 'resolveu' e 'desvirou a minha canoa'. Eu sorria e chorava alternadamente e fomos fazer a roda. Pedi a uma colega que tocasse no violão, porque eu queria brincar com os meus amigos e com a professora.*

*E como ainda era agradável ouvir o meu nome na roda... Como tudo estava mais claro... Como eu compreendia que precisava deixar as pessoas um pouco de lado, remando sozinhas e viver a minha vida também.*

*A 'canoa virou' sempre foi, é e será a minha cantiga-de-roda mais querida e significativa. De vez em quando, dou comigo a cantarolar "ah, se eu fosse um peixinho..."*

*Há uns cinco anos, estava em frente ao maior lago que já vi e repentinamente pedi a quem me acompanhava: 'um dia você faz-me uma canoa?' 'Ele só respondeu: 'Faço'. Ficamos anos sem nos ver e hoje preparamos juntos uma pequena canoa que servirá de berço ao nosso primeiro filho."*

Destaquemos aqui alguns aspetos mencionados no depoimento acima.

*"...esta sempre foi a minha preferida..."*

A ligação afetiva da estudante com a canção data de épocas anteriores, mais especificamente da infância ("...como eu adorava quando eu era criança e ouvia...")

*"...quanto mais eu tocava, mais flashes vinham a memória..."*

O tocar e o recriar da música rítmica, melódica e harmonicamente causou uma mobilização emocional que permitiu o trazer à tona imagens e sensações significativas da infância e de outras épocas anteriores, assim como lhe permitiu trazer aspetos de si mesma e de sua vida para a sua consciência.

*"...A música resolveu e desvirou a canoa..."*

Fica visível como, através de um procedimento puramente musical (inversão do acorde), foi obtida uma transformação emocional.

*"...Pedi a uma colega que tocasse o violão, porque eu queria brincar com os meus amigos e com a professora..."*

Fica evidente a sua necessidade de compartilhar a sua experiência com os outros, e como a brincadeira se presta perfeitamente a esta necessidade, já que o ritual lúdico ocorre a partir da formação da roda (que é uma "mandala viva").

Por fim, a estudante afirma:

*"...Como estava tudo mais claro... Como eu compreendia que precisava deixar as pessoas um pouco de lado, remando sozinhas e viver a minha vida também..."*

Notamos aí, como a brincadeira-de-roda funcionou como um recurso construtivo, ajudando-a na reintegração de elementos da sua psique, e logo, contribuindo no seu processo de viver a sua vida de maneira mais satisfatória.

## 6. CONCLUSÃO

Cantar, dançar, sentir, pensar, compartilhar, transformar... Quantos não são os movimentos vitais contidos nas cirandas infantis? E logo: quantos não são os motivos que as tornam valiosos elementos terapêuticos também? Ao chegar ao final deste trabalho - em que me debrucei sobre as cantigas e brincadeiras-de-roda com um olhar musicoterápico - posso, no mínimo, afirmar que são diversas as razões que justificam a sua força e reincidência na Musicoterapia.

Primeiramente, devemos ressaltar que elas integram o conjunto das manifestações musicais do folclore - o que por si só já lhes confere um caráter de autenticidade e simplicidade, além de um grande poder de comunicação e uma ressonância imediata no espírito das gentes que as ouvem, praticam e recriam.

Há uma alta expressão simbólica da marcha descrevendo um círculo, que participa há milênios da liturgia popular de quase todo o mundo. Constituindo-se como formações circulares dançadas e cantadas, as brincadeiras-de-roda podem ser consideradas "Mandalas vivas". Isto significa que, ao cantar e brincar de roda cada participante pode viver e compartilhar com os demais da experiência de "estruturar o que ocorre na psique"; "representar a junção de opostos aparentemente incompatíveis"; "expressar a ideia de refúgio seguro e de reconciliação interior"; "compensar a desordem e a confusão psíquicas", num clima de "concentração e de meditação". Também já uma mera procura ou tentativa espontânea de cantar ou ouvir uma cantiga-de-roda, ou de formar a brincadeira propriamente estaria indicando a necessidade de viver estes aspectos mandalares, constituindo-se como um movimento compensatório e instintivo de grande valor terapêutico.

As cantigas e brincadeiras-de-roda têm as suas raízes nas relações primárias do desenvolvimento humano. Do ponto de vista musical, a simplicidade e a especificidade dos seus caminhos rítmicos e melódicos refletem os traços bio-psico-musicais típicos da etapa infantil.

Brincar de roda constitui como uma atividade que dá prazer e integra harmoniosamente as linguagens sonora, corporal e verbal. Assim, música, corpo, emoção e pensamento atuam conjuntamente, impulsionando-se entre si e possibilitando a ampliação da própria expressão. Emergem personagens e tramas que são vividos pelos participantes do seu interior, num processo dinâmico que implica num constante relacionar-se com os próprios conteúdos, elaborá-los e ressignificá-los.

Qual seria então o papel do musicoterapeuta diante de tudo isto?

Acredito que, em primeiro lugar, a própria consciência da riqueza dos recursos que ele tem disponíveis como instrumentos de trabalho. Não para se instaurar a obrigatoriedade do uso das cantigas e brincadeiras-de-roda, não para utilizá-las de maneira impositiva ou didática, muito menos como uma muleta nos procedimentos em sessão. Mas sim, para poder lançar mão delas, (ou mesmo para poder recebê-las quando trazidas espontaneamente por seus clientes) nos momentos exatos em que podem ser verdadeiramente frutíferas enquanto objeto terapêutico. Sejam como pontes cliente-terapeuta, sejam como estímulos ao movimento ou a expressão corporal e vocal, sejam como mobilizadoras do contato com sentimentos guardados, sejam como viabilizadoras do contato prazeroso com o outro, sejam para propiciar um clima de concentração e de reconciliação interior... ou simplesmente pela alegria de cantar e de brincar em conjunto. As possibilidades são múltiplas e não terminam por aí. Devem, cada vez, ser reinventadas...

Alçando vôos para além dos *settings* de Musicoterapia, não nos esqueçamos da importância da atuação dos musicoterapeutas em reavivar estas manifestações lúdico-musicais nas escolas, nas instituições de forma geral, em encontros interdisciplinares e na própria comunidade. Esta certamente constitui-se como uma contribuição para a efetivação da política preventiva na área da saúde.

Por fim, gostaria de lembrar, que como facilitadores destes legados culturais, estamos também a contribuir para a recostura de um processo a nível social. Fazendo pontes e replantando sementes que, em forma de som, movimentos e símbolos, religam gerações e, sempre novamente, fecundam a vida subjetiva.

**7. BIBLIOGRAFIA**

1. ANDRADE, Mario de - Pequena História da Música. Editora Itatiaia. Belo Horizonte, MG 1980.
2. BARCELLOS, Lia Rejane M. - Cadernos de Musicoterapia vol.1. Enelivros Editora. Rio de Janeiro, RJ, 1992.
3. BENENZON, Rolando O. - Manual de Musicoterapia. Enelivros Editora. Rio de Janeiro, RJ, 1985.
4. BRANDÃO E MILLECO, Regina e Ronaldo - O Cantar Humano e a Musicoterapia. Monografia de Graduação apresentada ao CBM em 1992, Rio de Janeiro, RJ, 1992.
5. BRAGA, Henriqueta - Peculiaridades Rítmicas e Melódicas do Cancioneiro Infantil Brasileiro. Rio de Janeiro, RJ, 1950.
6. BOUTH, Angela M. - A Senhora Dona Sancha Descubra o Seu Rosto. in Boletim Científico da Soc. Psicanalista do Rio de Janeiro - n.3 e 4: 68-89, 1989.9.
7. CAMPBELL, Joseph - The Masks of God. Primitiv Mythology. Arkana. USA, 1987.
8. CASCUDO, Camara - Dicionário do Folclore Brasileiro. Editora Itatiaia. Belo Horizonte, MG, 1988.
9. CERQUEIRA, Claudete M. - A Avaliação Musicoterápica como processo de triagem da Equipe Multidisciplinar Arte-de-viver. Monografia de Graduação apresentada ao Curso de Musicoterapia do CBM no Rio de Janeiro em 1990.
10. CHAGAS, Marly - Musicoterapia e Psicoterapia Corporal. in Revista Brasileira de Musicoterapia., ano II n.3, 1997.
11. CHAGAS, Marly - Ritmo, som, vida. in Energia e Cura Revista de Cultura Vozes, ano 1984, vol.84, n. 5. Setembro-outubro de 1990.

12. DIAS, Rosa M. - Nietzsche e a Música. Imago Editora, Rio de Janeiro, RJ, 1994.
13. FERRO, Ana - A Técnica na Psicanálise Infantil. Imago Editora, Rio de Janeiro, RJ, 1995.
14. FREGTMAN, Carlos D. - Corpo, Música e Terapia. Editora Cultrix, São Paulo, SP, 1989.
15. GARCIA, SOUZA E SILVA e FERRARI, Maria A.L., Maria A.S., Sônia C.M. - Memórias e Brincadeiras na Cidade de São Paulo nas Primeiras Décadas do Séc. XX. Cortez Editora. São Paulo, SP. 1989.
16. GODINHO, Márcia - A Música de Uma Vida Inteira. in Boletim da SBGG- RJ - n. 12. Rio de Janeiro, RJ 1996.
17. JUNG, Carl G. - Mandala - Bilder aus dem Unbewusten. Walter Verlag. Freiburg in Breigau, Olten 1987.
18. LAMAS, Dulce M. - A Música de tradição oral (folclórica) no Brasil. Publicação CBAG. Rio de Janeiro, RJ 1992.
19. LARSEN, Stephen - Imaginação Mítica. Editora Campus, Rio de Janeiro, RJ, 1991.
20. LYRA, Maria R. G. M. - Brincadeiras e Jogos. Monografia apresentada para a conclusão do Curso de Graduação em Psicomotricidade, na IBMR. Rio de Janeiro, 1993.
21. MELO, Veríssimo de . Folclore Infantil. Ed. Itatiaia, Belo Horizonte, MG, 1985.
22. MENDONÇA, Maria C. L. V. - Improvisação Musical e Recriação Existencial. - Monografia de Especialização em Musicoterapia apresentada ao CBM em 1996, Bahia, Salvador, 1996.
23. MILLECO, Luis A. - O Lado Oculto do Folclore Brasileiro. Livraria Atheneu, Rio de Janeiro, RJ, 1987.
24. PES CETTI, Luis Maria - Taller de Animacion y Juegos Musicales. Editora Guadalupe, Buenos Aires. 1992.

## *Cantigas e Brincadeiras-de-roda na Musicoterapia*

Benita Michahelles

---

47

---

25. PRAZERES, Sônia - O Canto que Cura. Rio de Janeiro , RJ 1996.

26. SILVEIRA, Nise da - Jung: Vida e Obra. Paz e Terra Editora. Rio de Janeiro, RJ. 1982.

27. ROSA, Berenice C.M - O Lúdico na Musicoterapia. Monografia do Curso de Especialização em Musicoterapia do CBM, Rio de Janeiro, RJ em 1996.

28. RUUD, Even - Caminhos da Musicoterapia. Summus Editorial, S.Paulo, SP, 1990.

29. TURMA DO PRIMEIRO ANO DE MUSICOTERAPIA DE 1996 "Uma Experiência com Cantigas e Brincadeiras-de-roda" , CBM ,Rio de Janeiro, RJ, 1996 .

**8.ANEXO**

**8.1 Cantigas-de roda citadas neste trabalho:**

1. A barata
2. A canoa virou
3. A carrocinha pegou
4. A Linda Rosa Juvenil
5. A Margarida
6. Atirei o pau ao gato
7. Bambalalão
8. Cai, cai, balão
9. Caranguejo não é peixe
10. Carneirinho, carneirão
11. Chora Mané, não chora
12. Ciranda, cirandinha
13. Debaixo do laranjal
14. Esta menina que está na roda
15. Eu entrei na roda
16. Eu sou pobre, pobre, pobre
17. Fui ao Tororó
18. Lagarto pintado
19. Lá na ponte da Aliança
20. Minha pombinha
21. A mão direita tem
22. Nesta rua, nesta rua mora um anjo
23. O baú
24. O meu chapéu
25. O pinhão
26. O trem de ferro
27. Pai Francisco
28. Passarinho da lagoa
29. Periquito Maracanã
30. Piaba
31. Pirulito que bate



## *Cantigas e Brincadeiras-de-roda na Musicoterapia*

Benita Michahelles

---

49

---

32. Por de trás da bananeira
33. A, á, á, minha machadinha
34. Rebola, chuchu
35. Samba Lelê
36. Sapo
37. O Juca
38. O Lobo
39. Senhora Dona Arcanjo
40. Senhor Caçador
41. Tengo, tengo, tengo
42. Teresinha de Jesus
43. Vamos menina, vamos
44. Gostas de mim?

**AGRADECIMENTOS**

*A André Sachs, pelo seu amor, apoio e inspiração...*

*À Denise Guerra, pela sua amizade e colaboração.*

*À Fernando Lébeis, por me ter ajudado a abrir portas a mundos tão maravilhosos.*

*À Marly Chagas, pelo carinho e dedicação com que me guiou no processo deste trabalho, tornando-o ainda mais prazeroso.*

*À Regina Brandão, pela sua disponibilidade e generosa contribuição.*

*A todos os meus professores e companheiros do Curso de Musicoterapia, que me possibilitaram tantas descobertas e preciosas experiências.*

Fonte

[ <http://www.taturana.com/mono.html> ]

Adaptado por António José Ferreira

21 Março 2011