

ESCUA MUSICOTERÁPICA: UMA CONSTRUÇÃO CONTEMPORÂNEA

Clara Márcia de Freitas Piazzetta
clamarci@bol.com.br
Leomara Craveiro de Sá
lcraveiro@ibest.com.br

Resumo

Como parte da pesquisa “Musicalidade Clínica: uma compreensão da escuta e da produção musical do musicoterapeuta no contexto clínico musicoterápico”, este trabalho apresenta um estudo sobre a construção da escuta musicoterápica na contemporaneidade, enfocando a escuta do musicoterapeuta em experiências receptivas. Baseia-se nos pensamentos dos autores Bruscia (2000); Ferraz (2001); Coelho (2002); Brandalise (2001, 2004); e Barcellos (2004).

Palavras-chave: música em musicoterapia; escuta musicoterápica; experiências receptivas.

Abstract

As part of the research “Clinical Musicality: a comprehension of listening and music playing of the musictherapist in the clinical music therapy’s context”, this paper presents a study about the construction of nowadays musictherapist’s listening, focused on receptive experiences. It’s based on the thoughts of the authors Bruscia (2000); Ferraz (2001); Coelho (2002); Brandalise (2001, 2004) e Barcellos (2004).

Key Words – music in Music Therapy; musictherapist’s listening; receptive experiences.

Introdução

“...talvez este seja o maior mérito da Musicoterapia: ao convocar a música para pôr a clínica em movimento, ela inventa ouvintes na clínica” (Coelho, 2002:93).

Musicalidade é uma palavra que expressa a inter-relação homem-música. Envolve os campos da audição, criação e execução musical tanto na área da Música quanto da Musicoterapia. Esta, uma área de conhecimento híbrida e interdisciplinar que integra Filosofia, Arte e Ciência, surgida dos desafios da “constituição moderna” (Chagas, 2003:4). No contexto musicoterápico, considera-se a musicalidade do cliente e a musicalidade do musicoterapeuta denominada “musicalidade clínica” (Brandalise, 2001; Barcellos, 2004).

Parte de uma pesquisa maior, intitulada “Musicalidade Clínica: uma compreensão da escuta e produção musical do musicoterapeuta no contexto clínico musicoterápico”, este artigo e os experimentos que o geraram são considerados mais um passo na direção de uma maior compreensão da escuta musical em espaços diferentes.

1. Uma obra e dois espaços de escuta

As experiências de escuta musical foram realizadas visando abranger dois espaços de escuta distintos e com especificidades próprias – Música e Musicoterapia. Tais experiências receptivas foram realizadas em dois momentos: 1) com estudantes do Curso de Musicoterapia da UFG; 2) com estudantes da disciplina Apreciação Musical do Curso de Música da UFG.

1.1 A escolha da obra

Uma composição de Fontenele (2004), *Sementes I, II, III* é uma série de peças eletroacústicas dividida em três partes, que utiliza sonoridades produzidas por: sementes, vagens secas, bolinhas de gude, cabaças, instrumentos de percussão (xequerê e caxixi) e uma moiranga (barro). A escolha desta obra foi devida às suas próprias características: apresenta sonoridades advindas de elementos da natureza (o que, para a compositora, representaria familiaridade) e usa recursos tecnológicos computacionais. Além disso, era fundamental ter acesso ao processo de construção da peça, relatado na dissertação de mestrado da referida compositora.

1.2 O processo composicional

Baseando-se na temática “Sementes”, Fontenele manipulou algumas sonoridades originais transformadas através de recursos do método de modelagem ecológica¹, gerando texturas *granulares e iterativas*². Boa parte dos materiais sonoros foram resultantes de “manipulações gestuais impostas”³ aos objetos sonoros utilizados. A combinação dessas manipulações originou um efeito sonoro denominado pela autora de *efeito floresta 1, 2 3 e 4*, inseridos na obra.

Devido a esta proposta composicional, percebemos que, apesar de a obra haver possibilitado espaços de escutas familiares ao ouvinte (sons de floresta, crepitar do fogo, água; sonoridades que lembram o quebrar, o pular, o raspar etc), também despertou respostas inusitadas.

1.3 Uma experiência de escuta musical

Propusemos a audição musical da obra em questão a 16 estudantes de Apreciação Musical⁴. Nessa ocasião, em sala de aula, posicionados em suas carteiras, foi sugerido a eles que ouvissem a peça em silêncio e escrevessem o que lhes viesse à mente. Nada foi dito a respeito da peça, nem mesmo o título, para não interferir no resultado da escuta.

Pelas respostas, a grande maioria fez uma identificação do estilo de composição e uma descrição dos elementos sonoros ali envolvidos. Tentaram, de forma hipotética, descrever a origem do som: “papel sendo embolado; instrumentos de percussão; algo sendo esfregado, lixado, serrado; trabalho com timbres agudos; sons familiares: grãos, pedras, sons eletroacústicos; ruídos dando sensação de queimadas; bater bolas de vidro”. Os ouvintes possivelmente foram conduzidos pelas sensações provocadas, principalmente, pelos gestos sonoros.

A audição também trouxe algumas visualizações: “a peça demonstra o som da vida; lembra trabalho; estar em atividade; algo está sendo construído em equipe; estou ouvindo sons naturais: água, vento; chocalho de cascavel; sons de lago com sapos; queimadas em grande intensidade; animais fugindo”. Poucos ouvintes relataram: “tensão, ansiedade, suspense, fragmentação; às vezes senti tranquilidade, às vezes inquietações, às vezes enjôo,

¹ Este método “realiza a transformação e re-síntese de sonoridades de fontes acústicas naturais” (Keller & Truax apud Fontenele, 2004:14)

² Terminologia de Pierre Schaeffer para classificação de sons a partir de sua “periodicidade ou aleatoriedade” (Fontenele, 2002:21)

³ Presente nos processos de produção dos sons naturais, a morfologia imposta, descrita por Wishard (1996), está associada ao processo excitatório de uma fonte sonora, à energia (gestual) imposta no sistema (apud Fontenele, 2004:20).

⁴ Disciplina vinculada aos Cursos de Composição, Educação Musical, Bacharelado e Licenciatura em Música da UFG

fadiga, mal estar”. Alguns observaram sensações: “de estar em meio a uma tribo de índios; de ondas do mar quebrando na praia; de caminhar numa plantação seca, capinar”.

Nesse momento, a escuta musical do musicoterapeuta e dos estudantes assemelharam-se, percebendo-se interferências não somente dos conhecimentos musicais, mas também das experiências ontogenéticas. Se considerarmos a proposta das ‘nove categorias de escuta’ de Santaella (2001), desenvolvidas a partir da Semiótica Perciana – primeiridade, secundidade e terceiridade⁵ –, os estudantes de música apresentaram uma escuta mais hipotética, relacional e especializada, ou seja, uma escuta categorizada na terceiridade. Alguns, no entanto, relataram aspectos qualitativos do som que estariam vinculados à primeiridade; e outros trouxeram aspectos indiciais relacionados à secundidade.

1.4 Escuta musicoterápica em experiência receptiva

Basicamente, temos dois tipos de experiências musicais em Musicoterapia: a) uma interativa, em que produzimos música com o paciente (Barcellos, 1992); b) outra, receptiva⁶ que acontece através da audição de peças musicais. Ambas possibilitam enfocar aspectos multidimensionais da música, sendo que “as respostas do cliente são moduladas de acordo com os objetivos terapêuticos da experiência” (Bruscia, 2000:29).

O primeiro passo de uma experiência receptiva em Musicoterapia é a preparação para a escuta musical através de um aquecimento ativo ou passivo. Aqui, os estudantes, numa experiência musicoterápica didático-pedagógica⁷, deitados em colchonetes, foram preparados, por meio de um relaxamento, no sentido de construir sua escuta. O relaxamento corporal, aliado à condução da experiência por um musicoterapeuta, criam, normalmente, um ambiente de confiança e acolhimento, o que facilita a entrega à experiência.

Utilizando a mesma obra, foram observadas na movimentação corporal da maioria dos ouvintes uma certa inquietação. Em seus relatos, ao final da experiência, apareceram muitas visualizações: “ritos tribais; florestas; água; pedras; muitos répteis; insetos; e alguns pássaros”. Relataram, também, de forma exacerbada: “medo; tensão; irritabilidade; insegura-

⁵ Estas são categorias fenomenológicas de Pierce. A fenomenologia, para ele, tem por função responder à mais antiga questão que a filosofia tem feito: como se dá a apreensão do mundo pelo humano? Nos fenômenos, a gradação dos elementos se expressa como: (1) qualidade, (2) reação, (3) representação (Santaella, 2001:14).

⁶ “Nas experiências receptivas, o cliente ouve música e responde à experiência de forma silenciosa, verbalmente ou através de outra modalidade” (Bruscia,2000:129). Na Musicoterapia brasileira, em um processo, essas experiências aparecem, geralmente, de forma combinada com experiências interativas.

⁷ Desenvolvida com estudantes do 4º ano do Curso de Musicoterapia da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG.

rança; e necessidade de fuga e defesa; alteração nos batimentos cardíacos; pés e mãos gelados; sensação estranha na região do abdome; e formigamentos nas pernas”.

Para Santos & Barcellos (1996), a relação do ouvinte com a música acontece em três níveis interligados: biográfico, cultural e arquetípico⁸. A partir da escuta musicoterápica ocorrida naquele momento, e posterior análise musicoterápica, consideramos que os sons originados da natureza, mesmo passando por processos computacionais, despertaram nos ouvintes respostas mais voltadas para um nível ‘universal e arquetípico’, levando-os a estados regressivos relacionados tanto à filogênese quanto à ontogênese.

Estudos de Neurociências mostram que a região mais antiga do cérebro tem como função principal manter a nossa sobrevivência e a preservação da espécie. Portanto, diante de situações de risco, tensão, raiva e medo, esta região do cérebro é ativada e todo o organismo prepara-se para a defesa ou para a fuga. Isso explica a “alteração nos batimentos cardíacos”, “sensação estranha no abdomen” e o “formigamento nas pernas”, relatados pelos ouvintes.

De um modo geral, nas experiências musicoterápicas receptivas, a escolha das peças e suas seqüências são feitas intencionalmente, de modo a potencializar no encontro com a música um encontro do cliente consigo mesmo. Para tanto, há que se considerar a importância do musicoterapeuta conhecer o regime sócio da música para que possa realizar tais escolhas embasadas em uma análise musical. A escuta do musicoterapeuta volta-se para o cliente numa atitude empática relacionada às experiências de cada um – “onde”, “como” e “no tempo” em que ele estiver – passando, muitas vezes, pelos caminhos das resistências, transferências e contratransferências, fazendo-se *escuta musicoterápica*. Uma escuta que integra a escuta musical e a escuta clínica no sentido de (des)velar o “indizível na clínica”⁹(Rubini, 1997), possibilitando ressignificar, transformar.

2. Escuta Musicoterápica

Enquanto disciplina, a Musicoterapia move-se impulsionada pela música. Entretanto, uma questão pode gerar variadas respostas: o que é música neste contexto?

⁸ Biográfico: “ a sua própria experiência de vida, particular e única”; Cultural: “ a sua inserção cultural, social e histórica”; Arquetípica: “ algumas estruturas universais transculturais” (Santos & Barcellos, 1996:16)

⁹ “... descobrir algo que até então não se mostrava, não era algo que pudesse ser dito ou expresso pela linguagem; no entanto algo era comunicado de maneira subliminar através de um mistério, de um clima de tensão, das sensações (Rubini, 1997:20-21).

Ao analisar o desenvolvimento dessa área, mudanças significativas ocorreram em ‘três momentos distintos’ que se fundamentaram: 1º. no poder da música; 2º. na relação terapêutica, tendo a música apenas como um “componente facilitador”; 3º. na busca de um equilíbrio entre o poder da música e a relação terapêutica. Este último possibilitou a presença de uma dinâmica entre o ‘paciente-ouvinte’ *versus* ‘musicoterapeuta-ouvinte’, formando “uma tríade” – musicoterapeuta, música e paciente (Gaston, apud Coelho, 2002:62).

Como não poderia deixar de ser, o pensar sobre a escuta no contexto clínico musicoterápico acompanha esses momentos. No primeiro, o musicoterapeuta, um “psicólogo musical¹⁰”, era o responsável pela compreensão do poder da música sobre as pessoas. Assim, a escuta prendia-se aos efeitos psicofisiológicos gerados pela música. No segundo momento, em que há um deslocamento para a relação, “a escuta musical perde sua potência em prol de uma escuta do outro”. Com isso, perde-se o contato com o maior “dispositivo que movimenta esta forma de terapia – a música” (Gaston, apud Coelho, 2002:62). Aqui, a música, para ser terapêutica, precisa ser compreendida como capaz de comunicar algo, precisa ser vista como uma forma de linguagem (Benenzon, 1988; Costa, 1989; entre outros).

Transpondo essa etapa do campo das significâncias, Santos & Bacellos (1996) trazem à tona a idéia de música e sua natureza polissêmica, explicando que, “em relação a uma mesma pessoa, em situações diversas, uma mesma música pode assumir sentidos bem diversos, suscitar sentimentos contraditórios, propor questões e reflexões e provocar reações, associações e sensações” (p.17).

O pensamento da musicoterapeuta Carolyn Kenny revela “uma região de passagem onde a música em musicoterapia começa a se distanciar dos regimes mais significantes e cria uma linha de escape” (apud Coelho, 2002:71). Isso representa, principalmente, “uma tentativa de inventar um dialeto onde a música em musicoterapia possa ter uma voz própria, transbordada pelo próprio acontecimento musicoterápico” (Coelho 2002:71).

A partir dessa abertura, visualizamos o terceiro momento em que se busca o equilíbrio entre o poder da música e a relação terapêutica. A escuta musicoterápica, específica do musicoterapeuta, revela-se então como algo fundamental para a compreensão do processo. Na dinâmica entre paciente, música e terapeuta, Brandalise considera que a música contém “forças essenciais” que exercem um papel principal no estabelecimento da relação

¹⁰ Ruud, apud Coelho, 2002:69.

terapêutica, tendo em vista a importância que a música tem na vida psíquica do indivíduo (Brandalise, 2004:34). É pela transversalidade da escuta clínica com a escuta musical que a música se faz terapêutica, por se permitir estar no “‘entre’ a significação e o sentido”¹¹ (Craveiro de Sá, 2003: 27).

Pensar música em Musicoterapia “é estar exatamente nas mutações que a escuta musicoterápica faz, uma vez que a musicoterapia vem construindo seu próprio território de subjetividades” (Coelho, 2002:65). Não estamos falando, aqui, de escutar o cliente através da música, mas sim escutar a escuta musical deste cliente, ou seja, sua “idéia de música” (Ferraz, 2001:21). Estamos imersos no que Barcellos (2004) chama de “inações do musicoterapeuta”¹².

Podemos dizer, enfim, que a escuta musicoterápica potencializa o que existe “entre” o *cliente* (ouvinte), a *música* e o *musicoterapeuta* (ouvinte-clínico), construindo, a cada encontro, um fazer musicoterápico. Sem esta escuta do “entre”, música em musicoterapia não acontece; não acontecendo, portanto, a leitura do processo musicoterápico.

3. Considerações finais

Pelo descrito acima, considerando-se a escuta musicoterápica como sendo as escutas musical e clínica do musicoterapeuta, torna-se fundamental, em se tratando de uma experiência receptiva, uma preparação *a priori* que conste da escolha do material sonoro/musical a ser utilizado no momento da experiência musicoterápica receptiva propriamente dita. Assim, defendemos a existência de três momentos distintos que aparecem interligados: 1º preparação para a escuta musicoterápica: escolha das peças a serem utilizadas a partir de uma escuta musical prévia realizada pelo musicoterapeuta e de uma análise dos processos compositivos das mesmas; 2º escuta musicoterápica no momento da experiência receptiva que consiste, nesse caso, da escuta clínica do musicoterapeuta voltada para o que a escuta musical está potencializando no cliente; 3º análise musicoterápica, que é realizada posteriormente à experiência receptiva e que considera os dois momentos anteriores, ou seja, as possibilidades de escutas contidas na obra e o que tais experiências potencializaram no indivíduo. Cabe ao musicoterapeuta observar os diversos sinais evidenciados pelo corpo do

¹¹ Estar no “entre”, para a autora, é considerar que “a música encontra-se num território aberto e flexível (...) num espaço favorável à formação de blocos, prenhe de vibrações e ressonâncias – um espaço, enfim, gerador de devires” (Craveiro de Sá, 2003:28).

¹² “Um estado que, ao mesmo tempo, é de inatividade física/corporal do musicoterapeuta, mas de atenção ‘para’ e ‘de’ percepção e escuta de conteúdos veiculados/expressos pelo paciente” (Barcellos, 2004: 13)

cliente no momento da experiência receptiva e os relatos verbais emitidos por ele logo após a mesma.

Assim, a escuta musicoterápica e sua composição interdisciplinar é um dos frutos da contemporaneidade, marcada por momentos de subjetividades, de convivência com o inesperado, com o complexo. O musicoterapeuta clínico, protagonista desse constructo, caracteriza-se como ouvinte/(re)criador da música nas incertezas de uma escuta da escuta do outro, tendo como apoios não somente o delineamento das formas musicais, mas também as possibilidades qualitativas do som nesse espaço de escutas possíveis, o espaço da música em Musicoterapia.

Referências bibliográficas

- BARCELLOS, Lia Rejane Mendes & SANTOS, Marco Antonio Carvalho. A Natureza Polissêmica da Música e a Musicoterapia. In: REVISTA BRASILEIRA DE MUSICOTERAPIA. Rio de Janeiro: número 1, ano 1. 1996, p. 5 – 18.
- BARCELLOS, Lia Rejane Mendes. Mecanismos de Atuação do Musicoterapeuta: Ações, Reações e Inações!. In: ANAIS DO VI ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MUSICOTERAPIA. Rio de Janeiro: 2004.
- BENENZON, Rolando. Teoria da Musicoterapia. São Paulo: Summus. 1988.
- BRANDALISE, André. Musicoterapia Músico-centrada. Linda, 120 sessões. São Paulo: Apontamentos. 2001.
- _____. Abordagem Nordoff-Robbins (Musicoterapia Criativa): em que contexto Surgiu, o que Trouxe e para onde Apontou? In: REVISTA BRASILEIRA DE MUSICOTERAPIA. São Paulo: 2004. p 26 a 37.
- BRUSCIA, Kenneth. Definindo musicoterapia. Rio de Janeiro: Enelivros. 2000.
- CHAGAS, Marly. Musicoterapia: desafios da interdisciplinaridade entre a modernidade e a contemporaneidade. In: ANAIS DA ANPPOM. Porto Alegre: 2003.
- COELHO, Lilian. Escuta em Musicoterapia: a escuta como espaço de relação. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: 2002.
- COSTA, Clarisse. O despertar para o outro. Summus. São Paulo: 1989.
- CRAVEIRO DE SÁ, Leomara. A Teia do Tempo e o Autista – Música e Musicoterapia. Goiânia: Ed. UFG, 2003.
- FERRAZ, Sílvio. Apontamentos sobre a escuta musical. In MÚSICA HODIE. UFG vol 01. Goiânia: 2001, p. 19-23.
- FONTENELE, Ana Lúcia. Música Eletroacústica e modelagem ecológica: uma experiência compositiva. Goiás: Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música na Contemporaneidade da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. 2004.

RUBINI, Rosana. O indizível na Clínica. Uma experiência com Martin Heidegger e Gilles Deleuze. Dissertação de Mestrado em Psicologia Clínica. São Paulo: PUC. 1997.

SANTAELLA, Lucia. Matrizes da Linguagem e Pensamento – Sonora, Visual, Verbal. São Paulo: Ed. Iluminuras Ltda, 2001.

Discografia

FONTENELE, Ana Lúcia. (CD) Música eletroacústica e modelagem ecológica: uma experiência compositiva (Sementes I, II e III). Goiânia: produção musical realizada como parte da dissertação de Mestrado do Programa em Pós-Graduação em Música da EMA-UFG, 2004.