

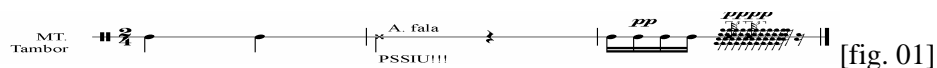
Musicalidade Clínica em Musicoterapia: construções a partir da Teoria da Complexidade¹

Piazzetta, C². & Craveiro de Sá, L³., 2005

PRELÚDIO A DUAS VOZES

A narração e os trechos de uma transcrição musical, apresentados a seguir, retratam fenômenos ocorridos em uma primeira sessão de Musicoterapia desenvolvida com Marcos⁴, um menino de dez anos, portador de distúrbio de conduta com déficit de comunicação. Ele frequenta a 1ª série de uma escola pública, em um programa de inclusão. Atualmente, não faz uso de medicamentos e conta com atendimentos também em psicopedagogia e psicomotricidade.

Marcos entra na sala e segue encostado à parede até perto da bateria que está do lado oposto à porta. Enquanto caminha, sempre olhando extasiado para a sala, eu, sua musicoterapeuta, toco o piano no grave e depois no agudo, em pulsação binária simples (mínimas no grave, colcheias no agudo, soando quase como uma pergunta e resposta) quebrando o silêncio da sala. Ao escutar o som do piano Marcos faz: Pssiu!!! Pede silêncio sem sair do compasso da minha produção. Ao chegar na bateria, experimenta alguns dos instrumentos logo após eu percutir duas vezes no ‘tambor grande’, como que sugerindo uma pulsação que chamou sua atenção e ele torna a indicar, novamente, que quer silêncio de minha parte [fig. 01]. Eu concluo esta busca por interação (perturbação) sonora, com uma sonoridade que ao mesmo tempo cresce na velocidade e diminui na intensidade, criando um clima de expectativa.



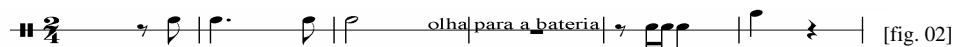
Enquanto estou em silêncio, afasto-me do tambor grande, passando pela frente da bateria. Marcos, usando duas baquetas, produz sonoridades intercalando os instrumentos: tom-tom/ pratos; tom-tom/ surdo; tom-tom / chimbau; até que consegue fazer tudo ao mesmo tempo. Não olho para Marcos, mas ele me acompanha e sua expressão facial parece ser de satisfação. Esse momento teve uma duração aproximada de 2' e 35" (tempo observado no registro da gravação). Na sequência, Marcos dirige-se ao piano e experimenta as teclas agudas. Digo que vou buscar uma baqueta para mim no armário. Ele volta à bateria sozinho, experimenta o tambor e por último o chimbau [fig.02]. O clima de expectativa continua.

¹ Trabalho apresentado no II Congresso Mundial de Transdisciplinaridade, Vitória/Vila Velha – Brasil, setembro/ 2005.

² Clara Márcia Piazzetta: Musicoterapeuta; Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás; Pesquisadora vinculada ao NEPAM – Núcleo de Estudos, Pesquisas e Atendimentos em Musicoterapia da UFG/CNPq.

³ Leomara Craveiro de Sá: Doutora em Comunicação e Semiótica; Musicoterapeuta; Professora-pesquisadora vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Música da EMAC-UFG.

⁴ Visando proteger a identidade do cliente, usamos um nome fictício (Marcos). Ele foi atendido no Laboratório de Musicoterapia da UFG, durante a primeira fase de uma pesquisa qualitativa, desenvolvida pela musicoterapeuta mestranda Clara Márcia Piazzetta, sob supervisão clínica e orientação da Profa. Dra. Leomara Craveiro de Sá.



Quando chego com a baqueta maior, ele diz: “deixa ver”, usando a baqueta no tambor (uma batida no centro e uma na lateral). Eu pergunto: “quer trocar uma das baquetas?” Ele então percute no tom- tom três colcheias e responde “não”. Volta para o tambor grande e, olhando para mim, faz duas semínimas, duas colcheias e uma semínima; eu o escuto e o imito [fig.03]. Já na minha primeira batida ele olha para minha mão e pára de tocar; eu olho para ele e não paro de tocar; ele aceita este contato que acontece através do olhar e continuamos... ele no tambor e eu na caixa. Ele segue a pulsação com a cabeça e então olha para o carrilhão, aponta com a baqueta e fala para eu tocar no carrilhão. Acelera a célula rítmica. Eu, no carrilhão, faço um pulso rítmico passando para o prato, marcando a pulsação na velocidade sugerida por ele e depois buscando a reverberação que é acompanhada por um movimento de cabeça dele enquanto toca no tambor grande, acompanhando o pulso. Volta-se para o tom tom e eu o convido: vamos lá! Ele levanta a baqueta contra mim, mas eu continuo a contagem: 1,2,3 e... Marcos interrompe a produção fazendo uma pergunta sobre o chimbau, que eu esclareço.

Nesses aproximados 4’ minutos de atendimento, Marcos já me informou sobre sua capacidade de pulso rítmico e sobre sua possibilidade de escolhas: ‘eu te aceito, não te aceito; pode tocar comigo, não pode tocar comigo; posso ser agressivo; tenho idéias e iniciativas próprias’. De minha parte, percebi que posso escutá-lo, posso perturbá-lo e posso ser perturbada por ele; posso estar ou não musicalmente com ele e, também, que aparentemente ignorei a ameaça da baqueta. Neste início de atendimento, onde estaria Marcos? Como musicalmente ele se mostra? Estaria em seu momento de criação, mantendo um pulso e ainda procurando controlar minha movimentação?

Este foi apenas um pequeno recorte de uma sessão de musicoterapia, logo na fase inicial do tratamento, fase esta reconhecida, por nós, musicoterapeutas, como a etapa da “Testificação Musical”. Aqui, o cliente vai se desvelando através do corporal, do sonoro e do musical, abrindo possibilidades para o estabelecimento do vínculo terapêutico. E seguimos juntos, eu e Marcos, tocando, cantando, dançando, falando, na busca de caminhos que levem a um encontro. Para Craveiro de Sá (2002, p.62), “as relações que emergem na musicoterapia,(...) são multifacetadas, podendo se apresentar de formas variadas: relações intra e interpessoais, relações intra e intermusicais, relações sócio-culturais e relações ambientais”.

A análise do processo musicoterápico, desenvolvido no primeiro mês de atendimentos, revela mudanças tanto em Marcos quanto em sua musicoterapeuta. Os mecanismos presentes nessa rede de interações envolvem a complexa relação existente no *setting* musicoterapêutico quando nos aproximamos do campo “música em Musicoterapia”. Não se trata apenas de função para a música. Os fenômenos musicais, durante os atendimentos, abrangem toda uma estrutura organizada⁵ para esse fim, a música em uma relação de ajuda. Isso envolve uma dimensão de produções sonoro-musicais diretamente ligadas às musicalidades do musicoterapeuta e do cliente. E é exatamente sobre essa dimensão relacional “musicoterapeuta — música/musicalidades — cliente” que tratamos neste artigo.

Musicalidade, para Zuckerkandl (1976), refere-se tanto às habilidades musicais como também é considerada por ele uma capacidade humana inata. Todas as pessoas são musicais por natureza e essência, e essa capacidade não está simplesmente voltada para o desenvolvimento artístico-musical, mas como forma de percepção do mundo à sua volta. Ou seja, encontra-se no “domínio de nossas interações e relações”, ou seja, “no domínio de nossa conduta humana” (Maturana, 2002, p.109).

Trazendo esse ‘domínio de condutas’ para o *setting* de musicoterapia, para este atendimento em especial, temos um universo de incertezas com alguns pontos previsíveis. Assim sendo, o que fazer para compreender melhor a produção musical que emerge em uma sessão de musicoterapia? Este não é um questionamento isolado de nossa parte. Barcellos (1999), em seus estudos sobre o “tecido musical”, sugere o modelo Tripartido de Molino para atender às dimensões dessa produção musical, por envolver tanto a obra, como quem a fez (cliente) e, ainda, quem a está escutando (musicoterapeuta).

No momento de um atendimento musicoterapêutico, estamos (musicoterapeuta e cliente) experienciando interações musicais. Assim sendo, para melhor visualização desses momentos musicais, transcrevemos os acontecimentos em forma de partituras. Contudo, transcrever as sonoridades que compartilhamos, usando um modelo tradicional de partitura,

⁵ No desenvolvimento de cada atendimento, uma rotina de sessão define-se a partir dos objetivos musicoterapêuticos previamente estabelecidos. A organização dos atendimentos de Marcos deu-se em três momentos: 1) o acolhimento, com uma canção surgida de um motivo melódico retirado da primeira sessão; 2) o desenvolvimento da sessão, preservando os momentos de interação musical considerando-se, principalmente, a musicalidade do cliente; 3) uma canção de despedida que indica o retorno ao *setting* musicoterapêutico na próxima semana.

foi parcialmente possível. Alguns acontecimentos musicais, se “congelados”, nada significam para a análise musical no contexto musicoterápico (Craveiro de Sá, 2002). Assim, fez-se necessária a descrição, na forma de texto sobre a pauta, de alguns movimentos corporais que acompanhavam as sonoridades. Por outro lado, essa mesma forma de transcrição, colocando-nos como partes de uma obra, em uma mesma grade musical, possibilitou uma visualização das interações e intervenções. Olhar para a produção sonora, agora descrita, coloca-nos, principalmente, diante das recursividades presentes no momento da criação sonora no *setting*. Considerando a existência de subjetividades nesse fazer musical terapêutico, o que podemos apreender desse sonoro para o desenvolvimento do processo musicoterapêutico de nosso cliente?

Para Barcellos (2004), é possível uma compreensão da dinâmica das relações musicais e não musicais existentes no fazer musicoterapêutico.

A capacidade de o musicoterapeuta perceber os elementos musicais contidos na produção ou reprodução musical de um paciente (altura, intensidade, timbre, compasso e todos aqueles que formam o tecido musical) e a habilidade em responder, interagir, mobilizar ou ainda intervir musicalmente na produção do paciente, de forma adequada. (p. 83)

Mas o que seria responder de ‘forma adequada’? Na recursividade, presente em nossos momentos musicais, construímos com Marcos o seu processo. Ao construir ‘com’ e não ‘para’ Marcos o processo, permitimos certa correspondência entre nós dois. Pela recursividade, esta correspondência não é acidental. Segundo Maturana (2002), “é o resultado necessário dessa história (...) nenhum de nós está aqui por acidente”. Estabelecemos uma ‘congruência’. Segundo o autor, também, “isso, em si mesmo e em princípio, explica os aspectos mais salientes da conduta adequada. A conduta adequada é a conduta que é congruente com as circunstâncias nas quais ela se realiza” (p.62).

Marcos mostrou-se muito interessado nesta nova experiência de sua vida. Sua musicalidade é fato presente. No entanto, o continente sonoro-musical de uma sessão de musicoterapia é ofertado pelo musicoterapeuta. Desde as primeiras notas, executadas ao piano, passando pelo acompanhamento das percussões de Marcos, até a apresentação de melodias, o objetivo primeiro era compor um espaço sonoro. Pequenas canções inspiradas nas condutas de Marcos, em momentos distintos da sessão, foram usadas como estratégias

juntamente com as produções instrumentais, ora imitando-o, ora interrogando-o, algumas vezes concordando com ele, outras tantas discordando dele.

Pela intensidade das produções musicais diversificadas, presentes no primeiro encontro, e pelo cansaço expresso pela musicoterapeuta ao final da sessão, percebemos que estar musicalmente com Marcos é estar musicalmente fragmentada. Nessa sua complexa organização desconexa, a musicoterapeuta, através de sua musicalidade, precisou favorecer a emergência de “fios sonoros” (Barcellos, 1999). Os pequenos, mas significativos momentos de interação musical tornaram-se pontos de certeza que constituíram amarras sonoras que foram se transformando em uma verdadeira teia sonora. Essa teia, por sua vez, cria um espaço de segurança, confiança e cooperação mútua (Craveiro de Sá, 2002).

Encontramo-nos num acoplamento estrutural em que nossas musicalidades, ao se tocarem de forma consensual, possibilitaram a construção de caminhos que levam a transformações. Construimos uma relação dialógica⁶, convivendo, de forma harmônica, com a ordem e a desordem, com a certeza e a incerteza, a caminho da unidade, através das interações musicais consensuais. Dentro de uma “recursividade organizacional”, nossas condutas não foram por mero acaso, “os produtos e os efeitos são ao mesmo tempo causas e produtores daquilo que os produziu” (Morin, 2001, p. 108). Também, consideramos que não apenas a parte está no todo, mas o todo está na parte (o princípio da forma holográfica), ou seja, a fragmentação musical de Marcos não é apenas uma parte de sua musicalidade e de sua personalidade, mas sua musicalidade e personalidade estão em cada parte fragmentada, oferecendo, ao musicoterapeuta, pistas, pontos a serem costurados...

A partir da análise musicoterápica, tomando por base o conceito de “serendipidade”, de Morin (2001), detalhes aparentemente insignificantes, que muitas vezes aparecem nos elementos da música, em ritmos, melodias, timbres, harmonias, gestos e tempos musicais etc., contribuíram para favorecer a reconstrução da história pessoal de Marcos. “A partir de” e “nas” experiências musicais, foi possível compor uma nova história, um prelúdio a duas vozes inspirado em nossas musicalidades. Este, apesar de ainda inacabado, traz consigo a força da energia transformadora.

⁶A Teoria da Complexidade considera a existência de um pensamento que congregue as diferenças, acolha a complementaridade de conceitos aparentemente contrários, que permita a ordem e a desordem, a certeza e a incerteza de forma dialógica “mantendo a dualidade no seio da unidade” (Morin, 2001, p.107-109).

BIBLIOGRAFIA

- BARCELLOS, L.R. Musicalidade Clínica. In *Anais do II Fórum Paranaense de Musicoterapia*. Curitiba: AMT-PR. 2000 p.49-60.
- _____. Musicalidade Clínica. In *Musicoterapia:alguns escritos*. Rio de Janeiro: Enelivros, 2004 p.67-84.
- _____. Mecanismos de Atuação do Musicoterapeuta: Ações, Reações e Inações!. In *Anais do VI Encontro Nacional de Pesquisa em Musicoterapia*. Rio de Janeiro: 2004.
- BRANDALISE.A. De uma sólida educação à musicalidade clínica e, da musicalidade clínica, à identidade de um musicoterapeuta e de um sujeito. In *Anais do II Fórum Paranaense de Musicoterapia*. Curitiba: AMT-PR.2000 p. 45 - 47.
- BRANDALISE, A. *Musicoterapia Músico-centrada, Linda 120 sessões*. São Paulo: Apontamentos. 2001.
- CAPRA, F. *A Teia da Vida – uma nova compreensão dos seres vivos*. São Paulo: Cultrix, 1996
- COELHO, L.M.E. *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, C. M. A escuta musicoterápica. In *anais do I Fórum Paulista da Musicoterapia*. São Paulo. 1999, p. 37 -41.
- CRAVEIRO DE SÁ, L. *A teia do tempo e o autista: música e musicoterapia*.São Paulo: Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade de São Paulo, 2002.
- CROWE, B.J. A Complexity Science-Based Theory and Philosophy for Music Therapy Practice and Research. Site: <http://www.musictherapyword.net/>
- FERRAZ. S. Apontamentos sobre a Escuta Musical. In *anais do I Fórum Paulista da Musicoterapia*. São Paulo. 1999, p. 33 -36.
- MATURANA, H. e VARELA, F. *A árvore do conhecimento, as bases biológicas da compreensão humana*. São Paulo: Palas Athena, 2001.
- _____. *H.A ontologia da Realidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 3ª impressão, 2002.
- MORIN E. *Introdução ao pensamento complexo* São Paulo: Instituto Piaget, 3ª edição. 2001. p.83-113.
- _____. *A cabeça bem feita, repensar a reforma reformar o pensamento*.Rio de janeiro: Bertrano Brasil, 2004
- QUEIROZ, G. J. P.. *Alguns aspectos da musicalidade e da música de Paul Nordoff aplicados em crianças com múltiplas eficiências*. Monografia de conclusão de curso especialização *Lato Sensu*, FPA, São Paulo: (s.e.) 2002.
- SANTOS, M. A. & BARCELLOS, L.R. A natureza polissêmica da música. In *Revista Brasileira de Musicoterapia*. Rio de Janeiro: ano 1 nº 1, 1996. p.5-18.
- SANTOS, M. A. Sobre Sentidos e Significados da Música e da Musicoterapia. In *Revista Brasileira de Musicoterapia*. Rio de Janeiro: ano V nº 6, 2002. p.52 -61.
- WISNIK J. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras 2ª edição, 2001.
- ZUCKERKANDL, V. *Man the musician*. Princeton, EUA: Princeton University Press, 1976.