

Corpo e Musicoterapia: Singularidades em uma Prática de Reabilitação

Marcus Vinicius Machado de Almeida¹

Resumo

O autor propõe uma problematização dos saberes e práticas específicas da musicoterapia no processo de reabilitação física, tomando o sistema Laban como dispositivo de tais problematizações.

Palavras-chave: Reabilitação Física, Musicoterapia, Corporeidade.

Abstract

The author argues on knowledges and practices peculiar to music therapy in the process of physical rehabilitation taking Laban system as a basis for his argumentation.

Keywords: Physical Rehabilitation, Music Therapy, Body.

Recentemente, a musicoterapia vem conquistando reconhecimento no meio profissional. Seu crescimento e conquistas são bem significativos. Deste modo, na

¹ Musicoterapeuta e Terapeuta Ocupacional. Mestre em Artes (UFRJ), Doutorando em Corporeidade (Unicamp), Docente do Departamento de Arte Corporal (UFRJ). E-mail: marcus.v.machado@uol.com.br

necessidade de legitimação e entendimento de sua especificidade, esta profissão, cada vez mais, busca fontes teóricas diversas para justificar e sistematizar suas ações terapêuticas. Teorias psicanalíticas, fisiopatologia, teorias operacionais da personalidade e outras cada vez mais são estudadas e pesquisadas pelo profissional musicoterapeuta.

No chamado campo da reabilitação física, motora, a musicoterapia, para entendimento e justificativa de sua prática, busca duas formas de legitimação: uma, que se baseia em teorias cinesiológicas e neurológicas, fazendo com que a musicoterapia compreenda os músculos e comportamentos motores que podem estar sendo trabalhados quando se solicita a um paciente a execução de um instrumento; e a segunda forma, que procura mostrar a atuação globalizante da musicoterapia, através de um olhar mais abrangente de seus clientes, tratando-os como sujeitos não só comprometidos motoramente, mas também afetiva e socialmente. É a tão comentada visão biopsicossocial.

Desde já, apontamos que ambas as formas, apesar de possuírem sua pertinência, não revelam a especificidade, a singularidade da musicoterapia no tratamento de um corpo e seus movimentos.

Ao se apoderar dos conhecimentos cinesiológicos e neurológicos, a musicoterapia toma apenas como verdade o que fisioterapeutas, professores de educação física e terapeutas ocupacionais já mostravam há muito: que, ao realizar determinado movimento, um músculo, ou um grupo muscular, está sendo trabalhado no seu arco de movimento ou hipertrofiado. Basta assim saber quais os músculos necessários para tal movimento e levar, através de repetições, o músculo a exercitar-se. A musicoterapia, deste modo, nada mais faz do que uma "ginástica sonora", ou seja, acrescenta aos já conhecidos exercícios "cinesioterápicos", a execução de um instrumento. Alguns problemas são freqüentes quando um musicoterapeuta tenta justificar-se desta forma. Primeiro, porque às vezes falta na sua formação acadêmica um aprofundamento em cinesiologia; segundo, porque não foi apresentada nenhuma especificidade da musicoterapia, a não ser tornar os exercícios mais agradáveis através da execução de um instrumento. Devemos crer, desde já, que a musicoterapia não deve ser vista apenas como uma prática cinesioterápica mais agradável. É extremamente tacanha esta perspectiva, para uma profissão tão potente.

Neste trabalho, então, estamos tentando entender se há algum elemento do processo de reabilitação física, do ato motor, que seja trabalhado no processo musicoterápico. Desta forma, caminhamos no sentido da busca de um entendimento da especificidade da musicoterapia, logo, revelando-a como uma prática importante, indispensável e única.

Se assim não fosse, a musicoterapia poderia ser plenamente substituída por uma boa prática cinesioterápica e um atendimento psicológico. Porém, a musicoterapia não deve ser entendida como a síntese de práticas profissionais, diferenciando-se apenas pelo uso dos sons. Revelamos, então, que há "algo" no campo do movimento que as práticas cinesioterápicas não podem realizar e que podem apenas fazer parte de uma prática musicoterápica. Chamaremos este "algo" de fatores de esforços que estão presentes na arquitetura do movimento, que iremos apresentar mais adiante.

Na área da saúde, ligada às práticas e profissões da área de reabilitação física, podemos perceber que parte dos pacientes tratados por terapias mais reducionistas voltam a realizar seus movimentos, sendo que uma parcela destes sujeitos após o processo de reabilitação não é capaz de utilizar corpo e movimentos de forma funcional e expressiva.

Isto ocorre, geralmente, porque a subjetividade profissional que se vincula ao movimento está apenas direcionada para a percepção da amplitude de seu arco. O movimento é reduzido, portanto, ao deslocamento de um segmento ósseo no espaço, realizando uma trajetória, uma angulação. Outros componentes importantíssimos não são levados em consideração e, conseqüentemente, perde-se a complexidade do movimento humano e suas ações.

Esta visão reducionista é fortemente presente nos profissionais da reabilitação devido à cinesiologia. Segundo esta disciplina, a possibilidade relacional e expressiva do movimento não é tão imperiosa, e ele permanece desvinculado de qualquer função, ação, manipulação. O movimento é tirado de um espaço fenomenológico e relegado a um espaço abstrato de arcos, planos, eixos e vetores.

Nossa tradição de ciência ocidental, na área de saúde, tenta sistematizar o estudo de seus objetos de pesquisa, fato que quase sempre simplifica demasiadamente o mundo dos fenômenos. Assim, a cinesiologia, seguindo esta tradição científica, afirma-se como ciência do movimento humano, mas apenas o visualiza como um conjunto de alavancas, dobradiças e vetores de forças, representado por músculos, articulações e seus possíveis arcos. Neste sentido, a cinesiologia está próxima à mecânica e à engenharia.

Se, neste momento, nossos objetivos voltam-se para a tentativa de refletir, entender e teorizar a complexidade do movimento humano no fazer, nas atividades de execução musical, não estamos querendo essa visão de uma engenharia do movimento, mas sim que o corpo e o movimento, com suas complexidades, cheios de elementos sutis e nuances expressivas, sejam uma ressignificação do sujeito.

Faz-se necessário perceber como tais formulações e subjetividades relativas ao corpo, principalmente referentes à cinesiologia, se constituíram historicamente. Tal fato revelará não só a formação dessa disciplina e de seus pressupostos teóricos, mas também sua função política, evidenciando as hierarquias de profissões de reabilitação e suas possíveis mudanças, produzindo então novas subjetividades. Ao justificarmos a potência e a força de outras práticas, apontando sua singularidade na atuação terapêutica, temos a operação de mudanças.

Afirmamos, então, que a cinesiologia é uma produção que tem como grande força constituidora o pensamento inaugurado por Descartes com a modernidade. Descartes tenta entender os fenômenos, a natureza, o homem. Mas, para isso é necessário estruturar mecanismos racionais a fim de não deixar que o diverso sensível, o mundo dos fenômenos, nos confunda com sua complexidade. São criadas leis universais, oriundas do ato pensante, para seu entendimento. Quando, ao estudar o corpo do homem, o cartesianismo produz um mecanismo de esquecimento que nos impede de nos misturarmos e nos confundirmos com o corpo, cria a imagem de que o

corpo é uma máquina. Tal conceito terrível impede que o estudioso se identifique com o objeto de estudo, impossibilitando qualquer zona de contato. Constitui-se o olhar distanciado do geômetra sobre a natureza, fornecendo a tão cultuada objetividade científica.²

Segundo o cartesianismo, neste momento, só podemos estudar o corpo humano naquilo que ele apresenta de objetividade, de universalidade, enquanto repetitividade fenomênica e segundo suas características universais, mesmo que sejam grandes as diversidades culturais, sociais e outras apresentadas. Para se obter tal objetividade, uma série de elementos componentes dos movimentos e do corpo tiveram que ser *sacrificados*. Tantos sacrifícios ocasionaram, assim, a produção de uma abstração, de um movimento idealizado que não se insere no mundo dos fenômenos, dos fazeres, das relações corpo-mundo. Este mundo do movimento abstrato é o mundo da cinesiologia, da biomecânica, da cinesioterapia.

Hay e Reiden³ afirmam que a cinesiologia é considerada como “o conhecimento das bases anatômicas e mecânicas do movimento humano”. Isso ratifica nossas reflexões sobre esta ciência ser uma engenharia, ou seja, se baseia num modelo científico cartesiano. A cinesiologia estuda, então, um grupo muscular, a articulação e o conjunto de forças que agem sobre um braço ósseo e qual ângulo tal articulação pode realizar. Notamos que a biomecânica e a cinesiologia se aproximam da figura paradigmática do guindaste, com suas correias, dobradiças e hastes.

Nesta trajetória histórica, podemos destacar dois momentos nos quais o pensamento cartesiano é desestabilizado. O primeiro é representado pela filosofia de Leibniz, e o segundo pelos estudos sobre o movimento de Laban. O que Leibniz concebeu ontologicamente, Laban parece ter empregado em suas pesquisas sobre o corpo, como se fosse um eco do primeiro. Apesar de não haver historicamente nenhuma relação de Laban com os estudos de Leibniz, parece que ambos, dentro de suas áreas de estudos, se aproximaram em diversos pontos.

A filosofia de Leibniz, um século depois de Descartes, baseou-se na teoria das mônodas, que são uma espécie de unidades de energia basais constituidoras de toda realidade. Leibniz vai procurar debaixo da pura espacialidade os pontos de energia, o não-espacial, ou seja, o dinâmico que há na realidade. “Para Leibniz, o erro mais grave do cartesianismo foi esquecer o elemento dinâmico que jaz no fundo de toda realidade”⁴. De acordo com Leibniz, Descartes retira do movimento a dinâmica e só pensa numa cinemática, porque as noções de energia, *conatos* e esforços são confusas e as tiram da realidade, substituindo-as por noções claras e distintas, que são as noções puramente geométricas. “Os corpos não são somente figuras geométricas, mas ademais e sobretudo, forças, conglomerados de energia, conglomerados de dinâmicas”, contesta Leibniz⁵. Esses conglomerados de energias são constituídos por mônodas que se agrupam.

² DESCARTES, 1999.

³ HAY e REIDEN, 1995, p. 1.

⁴ MORENTE, 1980, pp. 206 – 207.

⁵ *Ibid.*, p. 207.

Cada mônoda conserva em si a memória de sua existência, porém ela não é imutável, tem capacidade de modificar-se, de passar por vários estados sendo sempre singular.

Tentando também desestabilizar e, até de certa forma, contrapor-nos a esta concepção do movimento humano, nos apoderaremos dos estudos de Laban⁶, que apontam para um olhar estético, múltiplo, singular e ontológico sobre essa questão. Há uma mudança radical através de Laban, passando-se de um paradigma científico a um paradigma estético sobre o corpo e o movimento.

Seguindo uma linha diametralmente oposta à anatomia e à cinesiologia, Laban não iniciou seus estudos do movimento humano pelos cortes anatômicos, mas preferiu um corpo em ação, o corpo dos homens nas ruas, em seus trabalhos e afazeres, andando, jogando, dançando. Foi em um homem vivo que ele buscou o entendimento do movimento. Criticando a forma científica reducionista de observação, Laban⁷ afirma:

As explicações racionalistas insistem no fato de que os movimentos do corpo humano estão submetidos às leis do movimento inanimado. O peso do corpo segue a lei da gravidade. O esqueleto do corpo pode ser comparado a um sistema de alavancas que faz com que se alcancem no espaço (...).

Estas alavancas são acionadas pelos nervos e músculos que providenciam a força necessária para superarmos o peso das partes do corpo que se movem. A fluência do movimento é controlada por centros nervosos que reagem aos estímulos internos e externos. Os movimentos se processam durante algum tempo e podem ser medidos com exatidão.

Ao contrário dessa visão reducionista sobre o movimento, Laban propõe um outro olhar – ele vai buscar não aquilo que é universal, invariável, mas o que há de variação de partículas em cada corpo que se move: o que há de expressivo e funcional, por ele nomeado de esforços.

Laban observa que no movimento vivo há qualidades diversas para além de seus arcos. Estas são os esforços representados por peso, tempo, espaço e fluxo. O peso se refere ao grau de energia empregado no movimento, podendo ser forte ou leve. O tempo indica a velocidade de realização, indo de lento a rápido. No fator espaço há a possibilidade de uma atitude indireta que se reconhece em um movimento ondulante e flexível, onde parte do corpo ou o corpo como um todo vá a “lugares diferentes ao mesmo tempo”. A atitude direta pode ser percebida através de “gestos que cortam o espaço percorrendo caminhos em linha reta”. O fluxo se manifesta através de movimentos livres que são fluentes, incontroláveis, “uma ação difícil de ser interrompida subitamente”. O fluxo contido aparece em movimentos controlados, restritos, “em ações que podem ser interrompidas sem dificuldades”⁸

⁶ LABAN, 1990.

⁷ LABAN, 1978, p. 49.

⁸ MIRANDA, 1980, p. 36 e 37.

Podemos realizar múltiplas combinações entre estes quatro esforços, produzindo uma variação na qualidade do movimento que tende ao infinito. Assim, poderemos ter um movimento rápido-forte-direto que aparece no ato de martelar ou de chutar ou num ataque *fortíssimo* ao piano; o leve-lento-indireto é comum nas carícias, às vezes na pintura a dedo e no *pianíssimo* expressivo.

Essas combinações de esforços podem ser entendidas como energias básicas para as qualidades de movimento, ou seja, como mônodas leibnizianas. Todo o corpo e seus movimentos são constituídos por unidades primordiais em forma de energias, que são combinadas, produzindo um mosaico de forças: são as mônodas ou esforços. Tanto Laban como Leibniz resgatam energias e dinâmicas para o movimento.

Afirmamos agora que é somente nas atividades, nos fazeres, nas ocupações, nas execuções musicais que os esforços apresentam-se com sua máxima expressão e que são as próprias ocupações que fazem os sujeitos explorarem os seus esforços. Não há ação humana ou expressão do corpo sem combinação de determinados esforços. As ações humanas, dentre elas a produção sonora, muito mais do que serem arcos cinesiológicos, são combinações complexas de esforços. Estes aparecem e são estruturados através das artes plásticas, do trabalho, dos jogos, na execução instrumental, na vida.

Além de estabelecerem uma relação direta com o mundo dos fenômenos, as observações de Laban mostram que as musculaturas envolvidas em uma determinada ação, tão estudada pela cinesiologia, podem ser modificadas ou ampliadas, dependendo dos esforços empregados. A cada qualidade de movimento há sempre uma combinação muscular inédita, fato de que a visão reducionista das práticas pela cinesiologia não consegue se dar conta, porque no esforço há a exceção, o particular, o relacional. Na cinesiologia o movimento é abstrato, isento de qualidades, sem vinculações com o fazer. Cada sujeito, ao longo de sua vida, organiza complexas combinações e interligações musculares que lhe são únicas, para produções de suas ações e para a expressão corporal peculiar à sua melodia cinética – são os esforços que são manifestados.

Mas não devemos, neste momento, criar uma visão de oposição entre a cinesiologia e a arquitetura do movimento de Laban. A cinesiologia aqui é criticada porque é limitado seu olhar para o corpo e o movimento. A arquitetura do movimento é algo de extensões maiores e mais complexas, que já contém a própria cinesiologia. Esta, por sua vez, é apenas uma parte da arquitetura do movimento.

A partir de agora, talvez possamos visualizar que as propostas terapêuticas que se baseiam exclusivamente na cinesiologia não reabilitam o movimento humano na sua complexidade e singularidade, mas sim voltam-se praticamente para a reconquista de um arco de movimento. O goniômetro⁹ é a prova máxima dessa afirmação. No campo da reabilitação física percebemos com freqüência que parte dos sujeitos tratados com terapia apenas pela cinesiologia volta a realizar os arcos de movimento. Em grande parte, porém, tais movimentos não estabelecem nenhuma relação funcional

⁹ Instrumento para medir amplitude articular.

ou expressiva. Isto ocorre porque outras qualidades importantíssimas do movimento, como os esforços, não são levadas em consideração não são avaliadas, exploradas, produzidas. O que garante uma relação do corpo com o mundo não são apenas os arcos de movimento, mas os esforços.

A singularidade e especificidade da musicoterapia na reabilitação física devem ser agora trazidas à tona. Ao realizar seu processo através das atividades sonoras, a musicoterapia sempre foi organizadora, estimuladora e produtora dos esforços, dos movimentos e dos corpos vivos e expressivos, partindo de um corpo que se relaciona com um mundo de ações e de ocupações. Há na musicoterapia uma força única e singular, tornando-a indispensável em qualquer processo reabilitatório. Esta força é a exploração das dinâmicas sonoras, fonte de infinitas combinações de esforços.

Para um melhor entendimento, desde já temos que apontar o que muitos profissionais da área de reabilitação não entendem, ou seja, que há uma diferença entre o resgate de arco de movimento e moção. Daremos um exemplo bem simples: caso seja fornecido a uma criança com aproximadamente dois anos de idade um estojo com canetas hidrocores, ela seguramente irá destruir as pontas das canetas por uma impossibilidade prática de ajustar-se motoramente à utilização deste material. Mas essa falta de habilidade adequada revela que a criança tem limitações nos arcos de movimento? Significa que há um tônus alterado por lesão encefálica central? Ou, de modo mais elaborado, significa que há um problema de coordenação motora? A resposta para as três indagações é não. Não há qualquer problema com esta criança. O que ocorre é que o fator peso na característica leve ainda não foi suficientemente explorado, e a criança não sabe utilizá-lo de modo pleno. Talvez pudesse restar uma dúvida com relação à sua coordenação motora, mas é fácil sanar tal dúvida, ao ver que com um lápis cera grosso, a criança não apresenta qualquer falha neste sentido, para a sua idade.

Tomemos agora um exemplo na música. Um estudioso de piano pode estar mecanicamente executando muito facilmente um trecho musical de grande dificuldade e agilidade técnica. Porém, este trecho exige, para sua perfeita interpretação, um toque pianíssimo e muito ligado, e o executante, que tão habilmente coordena seus dedos, tem grande dificuldade em imprimir essa dinâmica. Nosso executante não tem problemas motores, nem de coordenação, apenas não está ainda capacitado ao emprego dos esforços leve-livre.

É fácil perceber, então, que a execução musical está sempre mobilizando os esforços. Nos andamentos e divisões rítmicas o tempo aparece, nas dinâmicas e sutilezas dos toques os outros fatores de peso, espaço e fluxo se apresentam. Se na dança livre de Laban esses esforços aparecem numa escala maior e mais visível por todo o corpo, nas mãos de um pianista, em movimentos menores, o mesmo acontece, e talvez de modo muito mais preciso e complexo.

Alguns trabalhos de musicoterapia, de forma ainda inicial, já apresentam essa dimensão das dinâmicas nos processos reabilitatórios através da execução musical. Benenzon¹⁰, citando Juliette Alvin, comenta que o sentido sensorial “nos fala da música

¹⁰ BENENZON, 1985, p. 133.

como movimento no espaço e no tempo. A música dá à criança a emoção do movimento porque se move no espaço e tempo". E também não podemos deixar de citar Nisenbaum¹¹ que visualiza a musicoterapia como potencializadora de estímulos cinestésicos-táteis-sonoros. A exploração dos esforços na musicoterapia certamente permitiria ao sujeito transferir para o campo de suas ações cotidianas as experimentações e descobertas nas execuções instrumentais. Se retomarmos o exemplo de um paciente que se corta ao barbear-se, isto ocorre porque o fator peso na qualidade leve está inadequado, porém se ele é levado a executar instrumentos com intensidades piano e pianísimos, diminuindo e crescendo, certamente transportará dessa vivência sonora-corporal para aquela atividade de adequação pessoal.

Há um fator que é favorável à musicoterapia na utilização dos esforços, quando comparada à terapia ocupacional que também visivelmente utiliza os esforços de Laban em suas atividades: é mais fácil o paciente compreender e perceber o esforço numa atividade sonora do que num fazer plástico, manual, pois a audição é um forte estímulo para adequar seu esforço ao efeito sonoro.

Os agenciamentos entre Laban e a musicoterapia não param por aqui, mas levam-nos a uma proposta ontológica, estética, do homem com suas ações. Para Laban¹², o homem é um ser com múltiplas capacidades expressivas corporais, e esta diversidade se apresenta através das qualidades dos movimentos. Se um gato for criado com um cão, afirma o autor¹³, dificilmente ele modificará seus movimentos corporais de modo tão intenso. Porém, o homem pode imitar, sugerir os movimentos de um cão ou um gato. Há assim a constatação de que o homem está mais livre com relação a padrões corporais tão definidos. Ele cria, aprende e produz um padrão motor por imitação e pela experiência. O homem, para Laban, é um ser que se realiza e se manifesta através de seu corpo e movimento. Apesar da cultura e outros fatores cristalizarem certos padrões de movimento e corporais, Laban quer um sujeito que utilize toda a multiplicidade variacional do seu corpo, não se limitando a padrões que sua história de vida permita experimentar. Neste contexto visualizamos, facilmente, uma crítica à vida limitada de um homem especializado e industrial da era moderna.

Explorar ao máximo a expressividade dos esforços de Laban é apostar na vida, pois é produzir no sujeito mudanças nos aspectos psicológicos, afetivos, sociais e sensoriais. Estamos produzindo novos campos existenciais, intensificando o corpo-sem-órgão nas palavras de Deleuze e Guattari¹⁴, ou seja, um homem capaz de viver a pluralidade de seu corpo é um homem feliz. A musicoterapia, com suas ocupações e esforços, pode produzir tais mudanças.

Visualizamos que a musicoterapia em agenciamento com o sistema de Laban é uma proposta da contemporaneidade, que entende o homem através da multiplicidade, do devir, da mudança, do variacional e do estético. Tal visão é bem diferente da proposta moderna e idealizada da cinesiologia que, como uma disciplina da ciência moderna,

¹¹ NISENBAUM, 1990.

¹² LABAN, 1978.

¹³ *Ibid.*, 1990.

¹⁴ DELEUZE e GUATTARI, 1996.

acredita em leis universais e rígidas para o homem.

Uma nova força deve ser produzida na musicoterapia e nos corpos com que ela lida. É a força dos esforços, de um corpo-criação, um corpo-arte, de dinâmicas sonoras nas execuções musicais que desestabilizam e produzem novos corpos. É a força da existência de um paradigma estético para os corpos em movimento, para a musicoterapia. E para a vida.

Referência Bibliográfica

BENENZON, Rolando O. *Manual de Musicoterapia*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1985.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DESCARTES, René. *Discurso do Método*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HAY, James G; REIDER, Gazin. *As bases anatômicas e mecânicas do movimento humano*. Rio de Janeiro: Prentice-Hall do Brasil, 1995.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

_____. *Dança Educativa Moderna*. São Paulo: Ícone, 1990.

MIRANDA, Regina. *O Movimento Expressivo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

MORENTE, Manuel Garcia. *Fundamentos de Filosofia - lições preliminares*. São Paulo: Mestre Jou, 1980.

NISENBAUM, Esther. *Prática da Musicoterapia*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1990.