

Musicoterapia, Material Sonoro e Música Contemporânea

Ana Léa Maranhão Baranow*

Resumo

Num processo musicoterápico, constantemente nos deparamos com sons inusitados que não nos permite, enquanto musicoterapeutas, limitarmos nossa escuta à elementos dos jogos rítmico, melódico e harmônico. Creio que o suporte teórico para a compreensão da riqueza sonora num setting musicoterápico, possa vir dos estudos realizados a partir da metade do século passado por compositores da música contemporânea, que possibilitem aos musicoterapeutas a ampliação da escuta e a obtenção de novos subsídios que venham enriquecer sua atuação, permitindo, inclusive, o fornecimento de parâmetros para a reflexão da própria noção de música implicada no jogo musicoterápico.

Palavras-chave: Musicoterapia, Escuta, Música Contemporânea, Sonoro.

Abstract

In a music therapeutic process, we constantly come upon unusual sounds that don't allow us while music therapists, to limit our listening to elements of rhythmic, melodic and harmonic games. I believe that the theoretical support to the understanding of the voiced wealth, in a music therapeutic setting, may come from the half of the last century by contemporary music composers and which ones allow the music therapists to the listening enlargement and permit them to come with new subsidies that will enrich their performance, including foundation catering to the reflection of the own conception of music used at music therapeutic game.

* Mestre em Comunicação e Semiótica PUC-SP e Musicoterapeuta graduada. Bolsista pela Fapesp, Coordenadora da Especialização em Musicoterapia da Unisul - Universidade do Sul de SC. Professora da Unesc - Universidade do Extremo Sul Catarinense. Presidente da ACAMT - Associação Catarinense de Musicoterapia. Musicoterapeuta Clínica - Mulher & Filhos Clínica Médica e APAB - Criciúma. Autora do livro *Musicoterapia: Uma Visão Geral* (Enelivros, RJ, 1999).

Key-words: Music Therapy, Contemporary Music, Sound.

Sons, músicas e gestos são o material de trabalho do musicoterapeuta, que os utiliza como forças desencadeadoras de transformações em acontecimentos sonoro-musicais durante o processo musicoterápico.

A música, quando aparece no jogo musicoterápico³² em sua forma mais tradicionalmente reconhecida, oriunda de idéias e práticas musicais do ocidente dos últimos séculos, com seus parâmetros calcados nos jogos rítmico, melódico e harmônico, é muitas vezes decomposta para ser utilizada em sessão, realçando-se apenas um ou alguns de seus elementos ou características que são enfocados e aproveitados das mais diversas formas, independente de padrões estéticos culturais específicos.

O material sonoro que acontece num jogo musicoterápico pode ser produzido pelo corpo, voz, instrumentos musicais dos mais variados, por objetos do ambiente interno e externo ao setting musicoterápico e gravações, independente do estilo, época ou cultura musical.

O resultado desse jogo, seja a produção de signos³³ musicais ou não, é o que se deseja estar emitindo ou o que se é capaz de expressar no momento. Buscamos a produção sígnica no jogo musicoterápico, pois o signo surge no jogo e o significado se estabelece no jogo. Neste sentido podemos dizer que as sensações, percepções, associações e reações não são disparadas somente pela escuta da matéria sonora enquanto estímulo, mas estão diretamente ligadas ao jogo que ocorre naquele território, demarcado naquele momento.

As expressões sonoras e a música proporcionam um outro espaço de trocas, diferentes das verbalizações. Quando buscamos no material sonoro forças desencadeadoras de transformações são por seus componentes desterritorializantes, para que novos territórios possam ser demarcados e para que ocorram reterritorializações e movimentos e acontecimentos sejam favorecidos no processo em busca de singularização.

Para Deleuze e Guattari, "O território é de fato um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os territorializa" (1997, p. 120), território é um conjunto de forças e não um terreno ou um domínio qualquer; é um

³² Usamos a palavra jogo como: "Vicissitudes; mudanças ou variações de coisas que se sucedem" (Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, 2000), buscando a idéia da musicoterapia ocorrendo num processo, num 'tempo' de transformações.

³³ Num regime de signos, que conforme Deleuze e Guattari, são acontecimentos, são formalizações da expressão, agenciamentos de enunciação dos quais nenhuma categoria lingüística consegue dar conta (Mil Platôs, 1995, pp. 61-107).

espaço no qual há muitas trocas e muitas forças atuando, é um jogo que faz com que agenciamentos decorrentes dessas forças nunca ocorram do mesmo modo, pois naquele momento há um território singular formado e muitos agenciamentos que são únicos e próprios desse território, ocorrendo simultaneamente.

A música em musicoterapia é o material sonoro que desterritorializa (cf. Deleuze e Guattari, 1997, p. 103), potencializa intensidades e gera forças de transformações, sendo um componente vital da produção sônica do jogo, tanto no que se refere ao fazer sonoro quanto à escuta sonora.

Para uma melhor compreensão desse jogo, que nos dê condições de abordar com maior clareza os acontecimentos de uma sessão e o processo musicoterápico, e para um delinear das intervenções e das ações a serem ou não tomadas pelo musicoterapeuta, serão enfocadas algumas forças preponderantes como os estímulos sonoros e a escuta.

O hábito da escuta nos condiciona e força direções, mas quando se busca um processo musicoterápico, lança-se num jogo de transformações, quer seja emocional, físico, mental, social - integral, pois, o que se espera num atendimento terapêutico são transformações de alguma espécie, um pensar diferente, que pode ser potencializado nas desterritorializações, sempre em vias de ocorrer nos territórios demarcados. "Um território está sempre em vias de desterritorialização, ao menos potencial, em vias de passar a outros agenciamentos, mesmo que o outro agenciamento opere uma reterritorialização..." (Deleuze e Guattari, 1997, p. 137).

Desterritorializar é desestabilizar o jogo com jogadas inusitadas ou mudanças de regras e a música favorece a desterritorialização, que ocorre com maior ou menor intensidade, de acordo com o contato, conhecimento e domínio dos sons e músicas que escutamos e fazemos. A tendência é que, por força do hábito da escuta, sons que fazem parte de nossa escuta usual causem uma desterritorialização não tão intensa daquela quando ouvimos algo a que não estamos acostumados, principalmente os sons produzidos pelas mais diversas formas de máquinas computadorizadas atuais, com as quais cada vez mais nos deparamos no cotidiano dos grandes centros urbanos do mundo e não temos como nos alienar.

A desterritorialização pode ocorrer numa maior velocidade e intensidade quando nos deparamos com a escuta de sons aos quais não estamos habituados, e quanto mais potente a desterritorialização, mais os indivíduos tendem a ter um modo de reação e expressão menos elaborado, pois uma nova natureza, recém adquirida aflora e através desses

movimentos podemos obter dados que sejam sinalizadores e orientadores do jogo num *setting* musicoterápico.

Num processo musicoterápico, se mantivermos estímulos e escuta baseados apenas nas idéias das práticas musicais até o século XIX, estaremos limitados à parâmetros como o jogo melódico, rítmico e harmônico, com raras exceções timbrísticas, deixando de lado forças desterritorializantes que podem ser interessantes em muitos aspectos.

Inevitavelmente, hoje em dia, os mais diversos, inovadores e estranhos estímulos, não só sonoros, mas visuais e táteis nos bombardeiam e cabe aos estudiosos desses fenômenos e aos que se utilizam deles profissionalmente, buscar a compreensão da amplitude dessas novas formas de comunicação. Neste aspecto, quanto à escuta musical, Silvio Ferraz nos diz:

... o ato de forçar a escuta para a diferença só se faz mediante uma nova música, uma música nômade que se dê como ato de resistência aos hábitos de escuta. É possível encontrar pontos divergentes, encontrar linhas de fuga em meio a um enunciado já capturado pelo hábito, porém essa ação tem sido amortecida e só uma outra ação que force a divergência poderá restituir esse potencial da escuta musical (1998, p. 249).

A música contemporânea apresenta-nos sons transformados e deformados que favorecem a desterritorialização, além de contribuir com sua riqueza sonora, para uma ampliação de novos parâmetros que diversificam a escuta. Essa diversificação é muito importante para os musicoterapeutas que em seu trabalho diário, constantemente se deparam com sons de uma enorme variedade timbrística tanto corporal, vocal como instrumental, produzidas pelos pacientes e que aparecem de modo acentuado quando estes têm alguma patologia que os impede de se comunicar dentro dos padrões tido como normais na sociedade atual. A ampliação da escuta para o musicoterapeuta, leva a um enriquecimento do jogo musicoterápico, facilitando a não fixação à padrões de interpretação e leitura musical tradicional, muitas vezes limitadores.

A ausência de qualquer relação com a origem sonora, o intenso jogo sonoro, a atenção dada ao objeto-sonoro e a não vinculação a modelos atuais de emissão sonoro-musical e escuta, fazem da música contemporânea um componente interessante do jogo.

A partir de Debussy e de outros compositores do período entre o final do século passado e o início deste século, novos rumos foram trilhados, trazendo inovações que vieram duramente questionar a música de até então.

“O enriquecimento do material sonoro não é uma novidade; ele ocorreu lentamente durante todo o séc. XX, primeiro com o desenvolvimento da percussão e em seguida com a aparição dos instrumentos eletrônicos” (Murail, 1992, p. 56).

Após a possibilidade de produção dos *continuums* elétricos - sons com duração interminável -, inicia-se uma incursão ao mundo dos sons, pensando-se não mais em linhas, pontos e contrapontos, mas em novos parâmetros sonoros.

O grande interesse direcionado para o som, pura e simplesmente, levaram a profundos estudos sobre a matéria sonora, tendo Pierre Schaeffer como um dos precursores. Novos critérios foram identificados como: massa, grão, fatura, *allure* e, posteriormente, outras propriedades foram relacionadas através da técnica digital, revelando uma imensa riqueza na matéria sonora e alterando fundamentalmente a concepção de escuta. Esses critérios atualmente, estão integrados à música contemporânea, juntamente com outros elementos cruciais para a prática composicional e para a percepção musical como: textura, figura e gesto.

Conforme Tristan Murail,

Em vez de descrever os sons através de “parâmetros” (timbre, altura, intensidade, duração) seria mais realista, mais conforme à realidade física e da percepção, considerá-lo como um campo de forças, cada força tendo sua própria evolução.

A partir dessas novas realidades sonoras deve-se chegar a novos tipos de organização, capazes de incluir todas as categorias de sons passadas e futuras. Isso seria uma organização de energias, de percursos: percursos entre o som e o ruído, entre relações rugosas e não rugosas de frequência, entre ritmos periódicos e aleatórios, etc. As formas musicais não consistirão mais em estruturas fixas, mas serão forças, dinamismos (1992, p. 57).

Apesar da enorme força que ainda exerce em nossos dias a música tonal, a música contemporânea interrompe a longa época do tonalismo e inaugura uma nova fase que incorpora estudos sobre a espacialidade e a temporalidade, novas possibilidades tecnológicas, explosão de multiplicidades, independentes de formas e processos, produzindo alterações profundas na música ocidental.

Num *setting* musicoterápico, normalmente, há instrumentos musicais dos mais diversos tipos que nem sempre são usados de modo convencional e uma grande variedade de objetos quaisquer que produzem sons sem alturas definidas, que são utilizados para a comunicação sonora no processo musicoterápico.

Os muitos estudos efetuados em função da música contemporânea ajudam a compreender o material sonoro no setting musicoterápico, pois visam e teorizam sobre o som, desvinculado da questão rítmica, melódica e harmônica e com o qual, cotidianamente, nos deparamos nos atendimentos clínicos. Muitas vezes, os pacientes não se expressam utilizando de modo convencional os instrumentos melódicos por falta de conhecimento teórico e prático musical ou por vontade própria, produzindo sons impossíveis de se grafar utilizando a escrita musical erudita.

Outros elementos, alvo de composições contemporâneas, com os quais freqüentemente nos deparamos durante os atendimentos musicoterápicos são o ruído e o silêncio.

Sobre a introdução desses elementos na música contemporânea, Fernando Iazzetta nos diz:

... ruído e silêncio apresentam-se como estruturas irregulares e, por isso, não podem se organizar em escalas rígidas e, por sua complexidade, não se prestam a relações de dissonância/consonância, ou grave ou agudo, como as notas afinadas. As relações entre estes elementos se dão em âmbitos diferentes, através de contrastes de densidade, intensidade, morfologia, textura, etc. e, por isso, de um modo menos objetivo.

Nota-se, especialmente na segunda metade deste século, um nítido desvio no enfoque dado ao som que desde o Renascimento vinha se centralizando nas notas da escala cromática. Ao utilizar uma gramática que incorpora igualmente silêncio, ruído e tons afinados, a música atual tende a se utilizar de uma visão mais global do evento sonoro que possa apreendê-lo na sua diversidade (1992, p. 203).

Na música contemporânea tanto o ruído como o silêncio foram utilizados como matéria musical. John Cage, no início da década de 50, compõe a obra denominada 4'33", na qual o executante se posiciona ao piano e durante quatro minutos e trinta e três segundos não produz nenhum som, procurando demonstrar que, permanentemente há som a nossa volta, que sua obra não é negação da música e que silêncio não é simples ausência de som.

O ruído, por muito tempo visto como desordem e irregularidade,

foi sendo progressivamente afastado do caminho ordeiro e regular percorrido pela música ocidental. Somente ao fim do século passado, quando, no auge da dissolução do tonalismo, o largo uso de intervalos *dissonantes*, acordes carregados com várias notas estranhas, ritmos amétricos que desobedeciam a regularidade do compasso e suas subdivisões, é que ressurgiu espaço para a desordem trazida pelo ruído (Iazzetta, 1992, p. 200).

Esses conceitos, como vimos, foram amplamente abordados na música atual e, certamente, poderíamos buscar nesses estudos, usos e reflexões, parâmetros para compreensão dos fenômenos sonoros que ocorrem num *setting* musicoterápico.

A prática composicional da música contemporânea levou a estudos ligados à questão da escuta musical, do objeto-sonoro e do objeto-musical, destacando-se o trabalho teórico e experimental do compositor francês Pierre Schaeffer e de compositores que continuaram essas pesquisas como: Denis Smalley, Michel Chion, François Bayle e Trevor Wishart.

Tais proposições retiraram a questão da escuta do domínio do senso comum e a tornaram um campo de estudo com suas especificidades que permitem a construção de uma forte base para compreender a própria noção de música implicada no jogo musicoterápico.

Segundo os estudos de Pierre Schaeffer, no "Tratado dos Objetos Musicais", os modos de escuta se dariam da seguinte forma:

Ouvir – ouvir o que é apresentado à percepção (passivo). Ouve-se o que se passa, sem se dirigir necessariamente ao fato, apesar desse fato poder estar influenciando o indivíduo de diversas formas;

Escutar – dar-se conta, dirigir a escuta (ativo). Há um direcionamento ao objeto, uma busca de identificação, escutando o que é interessante;

Entender – é intencional, o que é apresentado dá-se em função da intenção de quem ouve;

Compreender – há a atribuição de significados, efetuando-se relações que podem não estar diretamente ligadas às características do objeto (cf. 1993, pp. 89-103).

O ouvir e o escutar são a realidade concreta e estão ligadas à escuta natural, na qual o som informa sobre o acontecimento que o gerou; e o entender e compreender são valores abstratos, ligados à escuta cultural.

A música não é só conduzida pela escuta, em suas infinitas interações, mas a música contemporânea orienta para uma significação e impele o indivíduo, no mínimo, a "escutar".

Pierre Schaeffer, além dos modos de escuta, propôs situações de "intenção de escuta", tipos de escuta musicais e atitudes de escuta, além de discorrer amplamente sobre o objeto-sonoro e objeto-musical, todos matéria-prima da musicoterapia.

No artigo "The Listening Imagination", Denis Smalley, propõe três novos modos de escuta que chamou de "relações de escuta": relação indicativa, reflexiva e interativa, que englobam os modos de escuta de Schaeffer mais as relações entre percepção centrada no sujeito ou no objeto, de Ernest Schachtel (cf. 1992, pp. 519-520).

A partir de uma fórmula deleuzeana da "repetição do diferente", Silvio Ferraz em seu livro "Música e Repetição" fala sobre a escuta da diferença, o movimento nômade da escuta e a escuta da multiplicidade; "... a escuta é instável e múltipla. A cada momento novos territórios de escuta são configurados em paralelo. Tece-se uma espécie de rede complexa em qualquer ponto de qualquer território toca qualquer ponto de qualquer outro território" (1998, p. 178) e nos fala ainda, sobre a capacidade e efetividade autopoiética da escuta, "... uma escuta que se produz continuamente a si mesma em indivíduos distintos" (idem), e ainda,

A capacidade de criar os problemas e de configurar soluções cognitivas que permitiram, ao longo da história das escutas humanas, que uma escuta melódica aparecesse e fosse posteriormente ampliada numa escuta de acorde, ou ainda numa escuta textural. Capacidade de novamente desterritorializar um objeto tornado senso-comum reconfigurado o próprio objeto sem a necessidade de alterações estruturais dos mecanismos de audição. (idem, p. 179).

Sabemos o quão importante é um forte aparato teórico como modo de ampliar – e modificar – uma visão estabelecida sobre um domínio. Podemos buscar áreas as quais venham a se acoplar ao domínio principal, para constituir e compor um corpo teórico que permita uma leitura crítica.

Na musicoterapia, pelo seu caráter interdisciplinar e também por ser uma área nova no cenário científico atual, é necessário uma leitura crítica a conceitos que comumente difundem o uso do senso comum, tão presente na prática clínica, e de extrema utilidade o acoplamento de estudos e reflexões, principalmente os existentes sobre temas que dizem respeito diretamente à questões musicoterápicas.

Referências Bibliográficas

BARANOW, Ana Léa M. von. *Musicoterapia: Uma Visão Geral*. Rio de Janeiro: Enelivros. 1999.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs*, vol. 2. São Paulo: 34. 1995.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs*, vol. 4. São Paulo: 34. 1997.

FERRAZ, Silvio. *Música e Repetição*, São Paulo: Educ. 1998.

IAZZETTA, Fernando. *DM: A música Atual e seus Processos Dinâmicos*. São Paulo: PUC-SP, 1992.

MURAIL, Tristan. *A Revolução dos Sons Complexos*. Cadernos de Estudo: Análise Musical. *Através(5)*, 1992.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des Objects Musicaux*. Éditions du Seuil: Paris. 1966.

SMALLEY, Denis. The Listening Imagination: Listening in the Electroacoustic Era. In: *T. H. John Paynter Richard Orton, Peter Seymour, Companion to Contemporary Musical Thought*, (pp. 514-554). London / New York: Routledge. 1992