

# Sobre Sentidos e Significados da Música e a Musicoterapia

Marco Antonio Carvalho Santos\*

## Resumo

A necessidade de entender o que o paciente expressa musicalmente e a visão da música como uma linguagem colocam para a musicoterapia o problema do sentido e do significado. Considerando-se a música como fato social total (Molino), a sua compreensão não pode ser atingida se a isolamos do contexto sócio-histórico. Nesta perspectiva são analisadas três abordagens da música discutidas por Bruscia: formalismo, referencialismo e expressionismo.

## Abstract

The need for understanding what the patient expresses musically and the viewpoint of music as a language place the problem of making sense and meaning in Music Therapy. Taking music into consideration as a total social fact (Molino) its understanding cannot be reached if we isolate music from the social and historical context. Following this perspective, three approaches to music, previously discussed by Bruscia, are analyzed: formalism, referentialism and expressionism.

Entender como se constróem os sentidos e significados na comunicação e como é possível captá-los se tornou um problema que tem ocupado filósofos, lingüistas e outros pensadores de diversas áreas, entre elas a da música. No seu livro "Interpretação da Música" (The Interpretation of Music)<sup>59</sup>, Thurston Dart distingue artes que são "criadas em definitivo (escultura, arquitetura, cinema) [d]as que precisam ser

---

\*Graduado em Musicoterapia. Licenciado em Música. Mestre e Doutorando em Educação. Professor do Conservatório Brasileiro de Música e da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio (Fiocruz). E-mail: santosma@ism.com.br

<sup>59</sup> "Interpretação" em português, como em inglês, tem o duplo sentido de indicar tanto a performance do músico ou ator, quanto o de explicar, traduzir.

recriadas para serem vividas”<sup>60</sup>. A estas últimas chama de “recriativas” e apresenta como característica das mesmas o fato de dependerem de “um conjunto de símbolos visuais que transmitem as intenções do artista ao seu intérprete e, através deste, ao ouvinte ou espectador”.<sup>61</sup> O problema, segundo o autor, é que a significância<sup>62</sup> da notação musical variou muito entre países e épocas, o que coloca desafios complexos aos intérpretes e editores de música do nosso tempo. Dart se refere, principalmente, à experiência da prática musical erudita do ocidente, já que em muitas das tradições populares a escrita musical não é utilizada. Mestres de Folias de Reis, cantadores de feira no Nordeste, sambistas cariocas criam e/ou executam música sem o apoio de partituras. Abordando o fazer musical em uma tradição fora da cultura ocidental, Murray Schafer, descreve o processo de ensino do *santour*<sup>63</sup> por um mestre cego a um grupo de alunos no Irã. O mestre executa uma frase no instrumento e pede, com um aceno, que um dos alunos a repita. Se o aluno consegue fazê-lo corretamente, nova frase é tocada e outro aluno é chamado. “A aula dura duas horas. Não se pronuncia uma palavra. Nenhuma nota é escrita”.<sup>64</sup>

Se é possível apontar tradições musicais onde a escrita não desempenha papel central, vale lembrar que esta ocupa lugar de destaque na formação dos músicos nas escolas especializadas do ocidente. Daí a importância para nós da reflexão de Dart. Este autor ajuda a superar uma atitude simplista e ingênua diante da partitura, que leva a considerá-la como uma revelação transparente das intenções do compositor. Ao contrário disso, o autor mostra o quanto o intérprete precisa conhecer o estilo de uma época, de uma sociedade, para realizar uma leitura adequada de uma partitura. É preciso situar-se diante das obras procurando lê-las com os olhos do período em que foram criadas, do público e dos músicos a quem foram destinadas. É preciso tentar entendê-las para interpretá-las. Com isso não pretendo que se tente tocar ou cantar hoje exatamente como se fazia no passado – tarefa que me parece impossível de realizar –, mas chamar a atenção para a necessidade de construir a interpretação (no sentido de execução) levando em conta as novas e antigas tradições, as condições e concepções de duas épocas.

Debruçando-se sobre a questão do conhecimento nas ciências

---

<sup>60</sup> DART, Thurston, 1990, p. 3.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>62</sup> Dart afirma que a notação musical não tem um significado, como uma palavra, mas uma significância.

<sup>63</sup> Santour, santir ou dulcimer. Espécie de cítara, instrumento de cordas. Originou-se na Pérsia e no Iraque, no século XI.

<sup>64</sup> SCHAFFER, Murray, 1991, p. 307-308.

humanas<sup>65</sup>, Gadamer recorre às artes reprodutivas para discutir a possibilidade de objetividade naquele campo. O autor argumenta que

a reprodução é uma interpretação que implica certa compreensão do texto original. Tendo em vista as experiências hermenêuticas nas artes reprodutivas, é mais provável admitir-se que não há uma objetividade absoluta e que todo intérprete propõe a 'sua própria interpretação', que não obstante não é de modo algum arbitrária, mas pode alcançar ou não um grau definido de propriedade (*justesse*).<sup>66</sup>

Dart e Gadamer enfatizam, a partir de problemáticas e perspectivas diversas, a necessidade de buscar uma compreensão adequada do texto pelo intérprete. Assim, para realizar a música composta por outra pessoa é preciso compreendê-la mesmo levando em conta que não se pode atingir uma absoluta objetividade nesta compreensão e que a interpretação sempre inclui algo do próprio intérprete.

Antropólogos têm dedicado à arte importante espaço em suas reflexões e, entre eles, Clifford Geertz coloca em evidência um aspecto interessante em relação às tentativas de entender as manifestações artísticas. Segundo este autor, falar de arte comentando aspectos formais envolvidos na construção das obras é uma experiência comum em quase todo o mundo, principalmente no Ocidente. Geertz chama a atenção para uma particularidade da nossa forma de analisar a arte:

O que é mais interessante, porém, e a meu ver mais importante, é que só no Ocidente e talvez só na Idade Moderna, surgiram pessoas capazes de chegar à conclusão de que falar sobre a arte unicamente em termos técnicos, por mais elaborada que seja a discussão, é o suficiente para entendê-la; e que o segredo total do poder estético localiza-se nas relações formais entre sons, imagens, volumes temas ou gestos.<sup>67</sup>

O estranhamento de Geertz em relação a tal atitude contrasta com outra constatação feita por ele: discursos sobre arte "têm como uma de suas funções principais, buscar um lugar para a arte no contexto das demais expressões dos objetivos humanos, e dos modelos de vida a que essas expressões dão sustentação", o que implica afirmar que "em qualquer sociedade, a definição de arte nunca é totalmente intra-estética".<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> A edição brasileira apresenta o termo em alemão – *Geisteswissenschaften*. A tradução adotada mais comumente é *ciências humanas* embora literalmente signifique *ciências do espírito*.

<sup>66</sup> GADAMER, Hans-Georg, 1998, p. 10.

<sup>67</sup> GEERTZ, Clifford, 1997, p. 144-145.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 145-146.

O processo de atribuir significação à arte se liga à forma como as atividades artísticas se articulam e são incorporadas socialmente “na textura de um padrão de vida específico”.

Isso poderia ser considerado um argumento contra uma das teorias sobre o significado da música apontadas por Bruscia: o formalismo absoluto. Para os seguidores desta teoria “todos os significados encontrados na música são inerentes à música e somente à música, e como tais são inteiramente independentes e diferentes de todas as significações encontradas em outras artes ou no universo fora da arte”.<sup>69</sup>

O formalismo absoluto é, segundo Bruscia, insustentável para a musicoterapia por negar a relação entre a música e o universo e entre ela e a condição humana ou os sentimentos e idéias individuais. Além disso os formalistas são acusados de elitismo na medida em que acreditam que só os dotados de talento ou os que receberam treinamento musical são capazes de atingir uma experiência estética.

As duas outras teorias sobre o significado da música apresentadas pelo autor (ambas consideradas, por ele, compatíveis com a prática da musicoterapia), são o *referencialismo* e o *expressionismo absoluto*. Os referencialistas acreditam que este significado pode ser encontrado nas experiências humanas que a música refere, representa, simboliza. Para eles “a música é um reflexo dos músicos envolvidos em sua criação e cada experiência de escutar música é um reflexo do ouvinte”.<sup>70</sup> A posição dos expressionistas representa uma integração das duas posições anteriores, procurando o significado tanto na obra como na experiência humana.

Even Ruud prefere considerar a música “como um meio de criar uma situação comunicativa” em lugar de “salientar o ‘modelo de transmissão’ de comunicação musical, onde a música é vista abrangendo numerosas emoções ou conceitos a serem transmitidos ao ouvinte”.<sup>71</sup> Aqui não se trata, portanto, de entender apenas o que um compositor tenta “dizer” ao seu público através do intérprete, mas de considerar situações onde se apresentam novas possibilidades de criar, recriar e ouvir música. No espaço terapêutico a música se constitui ainda, segundo o autor,

como um veículo de autocompreensão, um meio de criar e representar novas categorias de experiências não referenciais. A qualidade de vida pode

---

<sup>69</sup> BRUSCIA, Kenneth, 2000, p. 105.

<sup>70</sup> Ibid, p. 106.

<sup>71</sup> RUUD, Even, 1990, p. 89.

ter relação com essa capacidade de representar e tornar significativo o que vivenciamos num nível pré-linguístico na música.<sup>72</sup>

No contexto terapêutico a necessidade de compreender se amplia já que aqui a música representa um instrumento de promoção de saúde, na medida em que cria uma situação comunicativa onde o paciente desenvolve a autocompreensão e pode se expressar. Tornar-se cada vez mais capaz de entender o(s) significado(s) dessa expressão é fundamental para os musicoterapeutas. Neste sentido pode ser importante a contribuição de Bakhtin que, discutindo a questão da significação na língua, afirma que “a compreensão é uma forma de diálogo”,<sup>73</sup> e que “compreender a enunciação de outrem significa orientar-se em relação a ela, encontrar o seu lugar adequado no contexto correspondente”.<sup>74</sup> Com isso o autor enfatiza não só o caráter ativo da compreensão, mas a sua dimensão interpessoal, já que se produz numa interação social.

Uma ênfase unilateral na música desligada de qualquer contexto parece obscurecer mais do que contribuir para uma aproximação compreensiva do fenômeno musical. Em nome de uma valorização das possibilidades expressivas e comunicativas desta arte, acaba-se caindo numa confusão que atribui à música intenções e uma espécie de autonomia ou transcendência, perdendo-se de vista que ela é uma criação humana, localizada num contexto social, cultural, histórico. Estudar as dimensões sociais da linguagem musical, as influências que concorrem na construção dos significados envolve certamente alguns riscos. Antonio Candido afirma que a

relação entre a obra de arte e seu condicionamento social, a certa altura do século passado [século XIX] chegou a ser vista como chave para compreendê-la, depois foi rebaixada como falha de visão – e talvez só agora comece a ser posta nos devidos termos.<sup>75</sup>

Interpretar a arte a partir do seu contexto social limita tanto a nossa compreensão da mesma quanto a sua análise como uma entidade isolada. Para buscar apreendê-la na sua totalidade é preciso articular dialeticamente texto e contexto, a obra e os elementos sócio-históricos em que se insere. No prefácio de “Os Parceiros do Rio Bonito”, tese de doutoramento de Antonio Candido em Ciências Sociais na USP, defendi-

---

<sup>72</sup> Ibid., p. 91.

<sup>73</sup> BAKHTIN, Mikhail, *em*, p. 132.

<sup>74</sup> Ibid., p. 131-132.

<sup>75</sup> CANDIDO, Antonio, 2000, p. 5.

da em 1954 e publicada em 1964, o autor afirma que “este livro teve como origem o desejo de analisar as relações entre a literatura e a sociedade; e nasceu de uma pesquisa sobre a poesia popular, como se manifesta no *Cururu* – dança cantada do caipira paulista – cuja base é um desafio sobre os mais variados temas”.<sup>76</sup> No curso da sua pesquisa, que se estendeu de 1947 a 1954, a complexidade do fenômeno estudado foi se revelando.

Não era difícil perceber que se tratava de uma manifestação espiritual ligada estreitamente às mudanças da sociedade, e que uma podia ser tomada como ponto de vista para estudar a outra. Foi assim que a coerência da investigação levou a alargar pouco a pouco o conhecimento da realidade social em que se inscrevia o *cururu* (...)<sup>77</sup>

Esta perspectiva de estudar os fenômenos culturais buscando captar suas articulações com a realidade social em que se inscrevem, de tomar a cultura como ponto de vista para estudar a sociedade, assim como o comportamento dos sujeitos que a integram, parece hoje ainda mais fundamental, quando consideramos o surgimento, há poucas décadas, de um fenômeno como a indústria cultural. Se a arte nunca foi uma atividade inteiramente autônoma, na nossa época ela sofre o impacto crescente da indústria cultural e “nosso presente histórico é caracterizado precisamente pela fusão entre cultura e economia”.<sup>78</sup> Quando, em 1947, Adorno e Horkheimer empregaram pela primeira vez o termo *indústria cultural*, estavam abrindo um novo campo de reflexão e apontando para as profundas mudanças sofridas pela arte no século XX. Adorno denuncia que “as mercadorias culturais da indústria se orientam segundo o princípio de sua comercialização e não segundo seu próprio conteúdo e sua figuração adequada”<sup>79</sup> e que “a autonomia das obras de arte, que, é verdade, quase nunca existiu de forma pura e que sempre foi marcada por conexões causais, vê-se no limite abolida pela indústria cultural”.<sup>80</sup> A ideologia desta indústria promove o conformismo que substitui a consciência, criando dependência e servidão, manipulando o gosto e produzindo ao mesmo tempo uma aparência de liberdade, com o que arrasa o desenvolvimento de um senso e de uma prática críticos.

<sup>76</sup> CANDIDO, Antonio, 2001, p. 11.

<sup>77</sup> Ibid., p. 11-12.

<sup>78</sup> CEVASCO, Maria Elisa, *Prefácio*, 2001, p. 9.

<sup>79</sup> ADORNO, Theodor, 1986, p. 93.

<sup>80</sup> Ibid. idem.

O potencial de emancipação da música ligado às suas possibilidades de significar e re-significar as experiências humanas, corre o risco de ser esvaziado pela sua manipulação como simples objeto de entretenimento destinado a preencher uma espécie de vazio criado pela alienação. Buscar recuperar este potencial talvez seja um dos maiores desafios para os que acreditam que a linguagem musical possa representar um instrumento de elaboração de uma realidade humana mais rica e mais plena.

Outro autor que destaca a necessidade de uma abordagem da música que não se limite à análise de sua estrutura é Jean Molino. Em “Facto Musical e Semiologia da Música”, este autor afirma que “não há *uma* música, mas músicas. Não há *a* música, mas um fato musical. Este fato musical é um fato social total”<sup>81</sup> e recorre a Mauss para argumentar que “estes fatos fazem mexer, em certos casos, a totalidade da sociedade e das suas instituições” (Mauss, *apud* Molino). Para analisar os fatos musicais, Molino propõe abordá-los através de uma análise tripartida que considera três dimensões: o poiético, o neutro e o estésico. O poiético focaliza a produção (e não somente uma emissão) que é uma criação, como tal irreduzível a uma explicação puramente intelectual, e que chama ao ser uma realidade nova.<sup>82</sup> A estésica focaliza o receptor partindo da constatação que produtor e consumidor, emissor e receptor, “não têm o mesmo ponto de vista sobre o objeto, o qual de modo nenhum constituem da mesma maneira”.<sup>83</sup> O nível neutro compreende a análise do objeto produzido. Molino considera que “a intercompreensão musical, isto é, a correspondência mais exata possível entre produção e recepção, é apenas um caso limite, um tipo ideal jamais atingido”<sup>84</sup> e que “o que existe na realidade são domínios simbólicos articulados diferentemente segundo as diversas sociedades, mas constituindo em cada uma delas um conjunto reconhecido pela coletividade”.<sup>85</sup> Encontramos aqui algumas idéias fundamentais para o nosso campo. Segundo Molino, entre a produção/emissão e recepção se estabelece uma tensão dialética e quase nunca uma idealizada compreensão musical como freqüentemente se supõe. Por outro lado é possível falar em domínios simbólicos que constituem conjuntos reconhecidos no interior de uma cultura. Estes domínios simbólicos são um terreno comum, coletivo, onde se desenvolvem as trocas musicais, onde diferentes sentidos, por vezes conflitantes, são atribuí-

---

<sup>81</sup> MOLINO, Jean, s/d, p. 114.

<sup>82</sup> *Ibid*, p. 134.

<sup>83</sup> *Ibid*, p. 135.

<sup>84</sup> *Ibid*, p. 137.

<sup>85</sup> *Ibid*, p. 137.

dos pelos participantes. Buscar compreender esta pluralidade de sentidos implica no desafio de entender o terreno comum que constitui a sua moldura.

Embora não se possa dizer que a preocupação com os problemas sociais deixa de estar presente entre os musicoterapeutas no Brasil, cabe destacar que o estudo destas questões não ocupa propriamente um lugar de destaque no nosso debate teórico. Even Ruud já identificava e criticava, em 1990, o descaso quanto ao contexto social maior como uma característica das definições de musicoterapia, de um modo geral. Cabe-ria questionar se o descaso com o contexto social se estende ao próprio modo como consideramos a música, isto é, se a nossa análise do fenômeno musical não estaria sendo prejudicada por uma certa falta de perspectiva social nas nossas abordagens.

A divulgação cada vez maior entre os musicoterapeutas brasileiros dos métodos Nordoff-Robbins e GIM (Imagens Guiadas e Música) parece ter trazido novo impulso para as discussões a respeito do papel da música na musicoterapia. A importância deste debate por certo não é nova no campo e um rápido exame da bibliografia em língua portuguesa indica que grande parte dos livros publicados aborda, de forma mais ou menos extensa, ângulos da questão. Assim, para citar apenas alguns autores, Benenzon, Ruud, Costa, Barcellos e Bruscia dedicam capítulos específicos à música no contexto terapêutico. E não só nos livros estas questões têm sido abordadas. Simpósios, fóruns e congressos, revistas e boletins de musicoterapia têm se ocupado do tema que inspirou a criação de uma nova disciplina no curso de graduação do Conservatório Brasileiro de Música, intitulada Música em Musicoterapia.

As discussões brasileiras no campo da musicoterapia se referem, na sua maioria, a aspectos da música tais como o seu potencial de comunicação, a universalidade do fenômeno musical, sua presença em todas as culturas, as suas características como linguagem não-verbal, a sua importância como elemento constitutivo da identidade dos nossos pacientes, além de outros que poderiam ser relacionados. São, por certo, questões fundamentais para o entendimento e utilização da música como elemento terapêutico e que merecem (e continuarão sempre a merecer) nossa atenção e estudo constantes.

É forçoso constatar, no entanto, que ainda são poucas as abordagens da música, no nosso campo, a partir de uma perspectiva social mais ampla. Isso não pode implicar uma redução do fenômeno musical, dificultando ou até impedindo o entendimento de algumas de suas dimensões fundamentais? Se concordamos com as afirmações de Molino sobre a

música como fato social capaz de mobilizar a totalidade de uma sociedade, precisamos nos voltar para questões a que não temos dedicado, suficientemente, nossa atenção. Para podermos nos aproximar de uma compreensão mais profunda do(s) sentido(s) da música dos nossos pacientes teremos de ampliar ainda mais nossa abordagem da música e de nos voltar para as intrincadas relações que a envolvem neste novo século.

## Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor. A indústria cultural. In: COHN, G. *Theodor Adorno*. São Paulo: Ática, 1986.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 3a. ed. São Paulo: Hucitec, 1986.
- BRUSCIA, Kenneth. *Definindo Musicoterapia*. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8a. ed. São Paulo: T.A. Queiroz/Publifolha, 2000. – (Grandes nomes do pensamento brasileiro)
- \_\_\_\_\_. *Os Parceiros do Rio Bonito*. 9a. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2001.
- CEVASCO, Maria Elisa. Prefácio. In: JAMESON, F. *A Cultura do Dinheiro – Ensaio sobre a Globalização*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- DART, Thurston. *A Interpretação da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- GADAMER, Hans-Georg. *O Problema da Consciência Histórica*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- GEERTZ, Clifford. *O Saber Local*. 2a. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.
- MOLINO, Jean. “Facto Musical e Semiologia da Música”. In: NATTIEZ, J.-J. et al. *Semiologia da Música*. Lisboa: Veja, s/d.
- RUUD, Even. *Caminhos da Musicoterapia*. São Paulo: Summus, 1990
- SCHAFFER, Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo UNESP, 1991.