

A CONSTRUÇÃO DE SERENDIPIDADES EM MUSICOTERAPIA: EM DESTAQUE, A ANÁLISE MUSICAL

Clara Márcia Piazzetta*
musicoterapia.atendimento@gmail.com

RESUMO: Este trabalho discute alguns elementos importantes para a compreensão da Música em Musicoterapia. A análise musical e musicoterápica das construções sonoras e musicais de musicoterapeutas e clientes durante o processo clínico torna-se um instrumento essencial para a significação de alguns conceitos da Teoria da Complexidade, da Biologia do Conhecer na Teoria da Musicoterapia abordados neste texto. Considerando as serendipidades, no campo da construção de sentidos e significados, o exercício da musicalidade de cada pessoa revela sua identidade e sua história de vida. Enfim, a musicalidade é um elemento cognitivo essencial para o auto conhecimento e integração social.

PALAVRAS-CHAVE: musicoterapia; serendipidades; analogia; teoria dos *Schema*; análise musical; musicalidade.

ABSTRACT: This work discusses some important elements for musical understand in Music Therapy. The musical and music therapy analysis about the musictherapist's and client's sound and musical constructions durint the clinical process become an essential instrument to get the meaning of some theory of the complexity and Biology of Knowing concepts aborded in this text in the theory of Music Therapy. To look upon the serendipy, in the mean and meanings fields of constructions, the musicality exercise of each person reveals the identity and the life history of each one. Eventually, the musicality is a cognitive element for the self awareness and social integration.

KEY WORD: Music Therapy; serendipidy; analogy; Schema Theory; musical analysis; musicality.

INTRODUÇÃO

A realização de uma pesquisa qualitativa e a conclusão da dissertação: *Musicalidade clínica em Musicoterapia: um estudo transdisciplinar sobre a constituição do musicoterapeuta como um ser musical clínico*, desenvolvida no Programa de Mestrado em Música da Universidade Federal de Goiás, de março de 2004 a março de 2006, somada à experiência clínica após o mestrado possibilitaram este artigo. Os resultados desta pesquisa, aplicados no trabalho de musicoterapia realizado em consultório, confirmam esses resultados e ampliam o campo de reflexão sobre o papel da Música em Musicoterapia. Uma releitura do estudo de caso realizado para a dissertação permite a ampliação da compreensão da função da música no contexto cultural e social de cada cliente, ao mesmo tempo em que, favorece o entendimento do homem e sua história de relações com o meio.

Os acontecimentos clínicos destacados são discutidos a partir de pressupostos da Teoria da Complexidade, de Edgar Morin (2001), e da Biologia do Conhecer de Maturana & Varela (2001) que fundamentam esta pesquisa. Também, estão presentes os conceitos da Nova Musicologia apresentados por David Elliott e Christopher Small (*apud* ANSDELL & PAVLICEVIC, 2004), e as fundamentações da Teoria Geral da Musicoterapia propostas por Smeijsters (1997, 1999) e Aigen (2005). Para análise musical foram utilizados o Modelo Tripartido de Molino, trazido para a Musicoterapia por Barcellos (1999, 2004), e os princípios da análise Schekeriana (FRAGA, 2006) no entendimento da obra, *nível neutro*.

MUSICALIDADE

* Clara Márcia de Freitas Piazzetta: Mestre em Música pela Universidade Federal de Goiás, 2006, (Linha de Pesquisa – Musicoterapia: convergências e aplicabilidades); Musicoterapeuta Clínica; Graduada em Musicoterapia pela Faculdade de Artes do Paraná em 1988 musicoterapia.atendimento@gmail.com

As reflexões sobre o contexto Música em Musicoterapia nos remetem a essência da relação homem música, ou seja, a musicalidade. Um repensar da Musicologia segundo Elliott (1995), educador musical e Small (1998), antropólogo, nos convida à construção de conhecimentos sobre as relações e funções que o ser humano faz da Música na contemporaneidade. O ponto de partida destes pesquisadores é a consideração da Música não como um substantivo, mas sim como uma ação, um verbo, um elemento que integra a forma de ser de cada pessoa. O estudo da Música, acontece então, pela interdisciplinaridade de áreas como a Educação Musical, a Sociologia, a Filosofia, a Antropologia, além das disciplinas relacionadas à Música (harmonia, análise musical, história da música, contraponto, solfejo, etc).

Como o trabalho musicoterápico acolhe as funções que as pessoas podem dar à Música é importante esclarecer que Música não é vista como um produto, um CD disponível em lojas, ou uma determinada composição que se escuta no rádio.

A Musicoterapia ao considerar esse repensar da Música na atualidade, admite a singularidade da musicalidade, inata e desenvolvida, como única em cada pessoa. Este olhar permite o desvelar de identidades musicais não apenas na dimensão da cultura em que cada pessoa está inserida mas, nas especificidades dos usos que cada um faz da Música e seus elementos. Com isso, as possibilidades e musicalidades são sempre um mistério que se abre ao musicoterapeuta. Estar disponível para este encontro de ‘musicalidades em ação’ (musicoterapeuta e cliente) é estar diante de muitas incertezas. Diante da subjetividade, da complexidade e da “identidade de cada um impressa em sua musicalidade”¹ (CUNHA, 2007)

PRODUÇÕES MUSICAIS NO SETTING MUSICOTERÁPICO

“É preciso saber viver”²

Os recortes que se seguem foram retirados do processo musicoterápico de Marcos³, um menino de dez anos, portador de distúrbio de conduta com déficit de comunicação. Na entrevista com a mãe percebemos respostas curtas e diretas. Ao falar da relação com o filho afirma que existe pouco diálogo pois ele parece não escutar. Não tem lembranças de cantigas de ninar ou cantigas de roda cantadas para ele. O pai, usuário de drogas, não está com eles a muito tempo, apesar de residirem com a avó paterna e o seu tio. Marcos, no momento da pesquisa 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 que quer silêncio de minha parte [fig. 01]. Eu concluo esta busca por interação, ou seja, perturbação⁴ sonora, com uma sonoridade que ao mesmo tempo cresce na velocidade e diminui na intensidade, criando um clima de expectativa.

¹ CUNHA, R. em palestra: *Musicoterapia uma prática clínica* proferida na abertura do IX Fórum Paranaense de Musicoterapia, Curitiba, junho, 2007.

² *Saber Viver* canção de Roberto Carlos trazida por Marcos ao final do primeiro atendimento.

³ 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 mestrande Clara Márcia Piazzetta, sob supervisão clínica e orientação da Profa. Dra. Leomara Craveiro de Sá.

MT. Tambor

M: fala

PSSIU!!!

pp

pppp

[fig. 01]

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 seqüência, 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.

olha para a bateria

Expectativa no ar [fig. 02]

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.

MT se posiciona para tocar.

carrilhão

prato

caixa clara

MT

toca olhando diretamente para a MT.

olha para a caixa

acelerando

M. Tom Tom

tambor grande

M.

5

reverberação

vamos lá e 1, 2, 3, 4

levanta a baqueta para a MT e pergunta: como funciona isso?

(sobre o chimbau)

Tocando juntos [fig 03]

⁴ ‘Perturbação’ é um termo usado pela abordagem de Maturana e Varela (2001) A Biologia do Conhecer e refere-se a estados, inter-relacionais que se diferenciam de influências, de ações causas –efeitos e de estímulos – respostas. Perturbar um ser humano, em um determinado momento, depende “não só de características estruturais de sua própria espécie, como de características presentes de uma estrutura dinâmica, flexível e plástica, que tem uma história de interações particular no meio em que o ser em questão vive, de maneira sempre congruente com o ambiente” (Magro, 1999, p.71).

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?

Nos momentos seguintes pergunto se ele conhece alguma música, sua resposta foi: "assim oh!" de sua resposta cantamos e tocamos sua 'primeira melodia' repetindo a frase proposta por ele intercalada com experimentações na bateria tocando todos os instrumentos que alcançou. O tema apresentado inclui uma formação em semicolcheias, colcheias e semínimas com uma marcação definida, [fig 04] uma característica de sua produção musical.

MT - VOZ
escuta
tron din din daw daw daw daw

MT - Percussão
tambor grande
marcação de pulso com o corpo

M.
tron din din daw daw daw daw daw

M. Percussão
chimbal

Primeira melodia [Fig 04]

A conclusão dessa experimentação musical se deu com muita vibração: "EH! EH! Viva!!" levantando os braços e olhando para a câmera, eu vibro junto com ele: "muito bem!"

Na exploração de outros instrumentos da sala, antes de tocar Marcos sempre me perguntava o que era e como tacava, assim, para o xilofone brincamos sobre a célula rítmica inspirada em sua 'primeira melodia' [fig 05] recorte do tema.

MT - xilofone

M. xilofone percussão

xilofone 1 [fig 05]

Para a apresentação das castanholas eu trouxe uma célula melódica [fig,06] repetida por Marcos na íntegra e uma terça acima, soando como pergunta e resposta. Até o final de nosso primeiro encontro essa célula foi se transformando [fig 06a e 06b]

voz MT
voz M.

bo ca de ja ca ré bo ca de ja ca ré

canção da castanhola

bo ca de ja ca ré é

canção da castanhola 1ª variação

[fig 06]

[fig 06a]



canção da castanhola 2ª variação
[fig 06b]

Quando, melodiando, aviso que vamos terminar os trabalhos do dia Marcos pede para cantar a música *Saber viver*. Cantamos o refrão e, como não sei a letra da estrofe eu a cantarolo com “la, la, la”. Neste momento Marcos está brincando de equilibrar um chocalho na palma da mão direita. Seus pés estão juntos, seu corpo está reto e movimentando-se junto com o braço direito estendido na intenção de não deixar o chocalho cair. Quando chega o refrão cantamos juntos a letra.

Este foi 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.

Na 8ª sessão, o tempo das interações está maior. Na metade do atendimento ele está tocando o tambor e eu começo a cantiga *Marcha Soldado*. Cantamos três vezes, intercalando as frases: *mt - marcha soldado; M. - cabeça de papel; mt - quem não marchar direito; M. - vai preso pro quartel; mt. - o quartel pegou fogo; M. - são Francisco deu sinal; mt.& M. - acode, acode, acode a bandeira nacional*.

Na 15ª sessão o refrão da canção *Saber Viver* é experimentado muitas vezes na interação de recriação musical. Marcos muda intencionalmente a letra da canção quando canta: *mt. - é preciso; M. - ser super herói; mt. - é preciso; M. ser homem aranha; mt. - é preciso; M. - ser he mam*. Muito envolvido cantou interagindo comigo com o olhar e dançando, este foi um momento muito prazeroso para nós dois.

E seguimos juntos, eu e Marcos, tocando, cantando, dançando, falando, na busca de caminhos que levem a um encontro. Desta forma, “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” (CRAVEIRO DE SÁ 2002, p.62).

A análise do processo musicoterápico revela mudanças tanto em Marcos quanto em sua musicoterapeuta. Os mecanismos presentes nessa rede de interações envolvem a complexa relação existente no *setting* 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.

ANÁLISE MUSICAL E MUSICOTERÁPICA

⁵ No desenvolvimento de cada atendimento, uma rotina de sessão define-se a partir dos objetivos musicoterápicos 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, ‘boca de jacaré’; 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* musicoterápico na próxima semana.

Para análise deste material sonoro musical o Modelo Tripartido de Molino é, segundo Barcellos (2004), uma possibilidade de entendimento das produções musicais realizadas no *setting* clínico envolvendo o musicoterapeuta e o cliente, uma vez que, “os tipos de análise (...) se adequam não só a produção mas, também, à obra em si e a escuta.”(BARCELLOS, 2004, p.19). O modelo de Análise Schenkeriana, aplicado a obra “tenta demonstrar as relações entre as diversas estruturas de uma obra musical que não são prontamente aparentes” (FRAGA, 2006, p.7). Desenvolve-se pela investigação de camadas estruturais, onde, partindo-se do plano da superfície chega-se a algumas essências melódicas, rítmicas ou harmônicas pois “o analista des-constroi. O fato do compositor não considerar certas relações não significa que eles não estejam lá e que não possam ser observadas pelo analista (...) ao teórico é dado o direito à especulação filosófica” (*Ibid.* p. 7).

Com isso, a análise musical e musicoterápica realizadas possibilitaram o desenvolvimento do trabalho clínico pela compreensão das produções surgidas no *setting* e a revelação das histórias pessoais.

No momento de um atendimento musicoterápico, estamos, (musicoterapeuta e cliente) experienciando interações musicais. Para tanto, um elemento imprescindível nas ações do musicoterapeuta é a escuta. Uma escuta musical e musicoterápica que ocorre durante a interação com o cliente e depois, durante a análise musicoterápica. Assim sendo, para uma melhor visualização desses momentos musicais, a transcrição dos acontecimentos em forma de partituras, pode ser útil. Contudo, transcrever as sonoridades compartilhadas, usando um modelo tradicional de partitura, é parcialmente possível. Alguns acontecimentos musicais, se “congelados”, nada significam para a análise musical no contexto musicoterápico (CRAVEIRO DE SÁ, 2002). Portanto, 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, ao colocar musicoterapeuta e cliente como partes de uma obra, em uma mesma grade musical, possibilita 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 musicoterápico de nosso cliente? O que fazer para compreender melhor a produção musical que emerge em uma sessão de musicoterapia? “O que ela diz do cliente?”(BARCELLOS, 2006)

As visualizações das células rítmicas utilizadas por Marcos (fig.01, 02 e 03) indicam a presença de seu senso rítmico. Também que ele pode dividir o tempo pela metade e em quatro partes (as colcheias e semicolcheias). A intensidade de seu toque e seu pedido de silêncio para mim, revelam força e necessidade de controle diante do novo que estava à sua frente, a musicoterapeuta e o próprio trabalho. A música e os sons, por sua vez, já lhe eram muito familiar.

As construções melódicas de Marcos (fig 04, 05 e 06) revelam uma espontaneidade e um caminho aberto para interações, apesar do aspecto autoritário. A primeira melodia, cantada por ele (fig 04) em uma escala modal, foi curta e sem novas repetições no decorrer de seu processo musicoterápico. Essa construção musical breve, somada a outras manifestações sonoras e musicais também sem desenvolvimento, remeteram-me às características da entrevista com a mãe, respostas curtas e objetivas.

É importante destacar que alguns elementos rítmicos melódicos destas produções foram incorporados pela musicoterapeuta em momentos seguintes. A célula inicial da entonação, duas semicolcheias mais colcheias, (fig 04), foi usada na construção musical ao xilofone (fig 05). Marcos, de modo recorrente e consensual desenvolveu a melodia proposta.

Uma das notas essenciais desta primeira melodia, o “Sib”, assim como a estrutura semicolcheia e colcheia, são rerepresentadas pela musicoterapeuta na célula melódica para a

castanhola (fig 06). Marcos aceita e reconhece essa produção e em sua interação complementa vocalmente a frase melódica repetindo-a exatamente uma terça acima. O conjunto se completou em pergunta e resposta incluindo um timbre vocal muito próximo ao da primeira entonação (musicoterapeuta).

Pela intensidade das produções musicais diversificadas, presentes desde o primeiro encontro, e pelo cansaço expresso pela musicoterapeuta ao final da primeira sessão, percebemos que estar musicalmente com Marcos é estar musicalmente fragmentada. Nessa sua complexa organização desconexa, a musicoterapeuta, através da ação de sua musicalidade, precisou favorecer a emergência de “fios sonoros” (BARCELLOS, 1999). Os significativos momentos de interação musical, alguns breves outros mais longos, apresentados neste artigo, tornaram-se pontos de certezas 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).

A MUSICOTERAPIA

Ao analisar este processo, e nos depararmos com as formas e as dimensões com que as interações sonoras /musicais / verbais / corporais se deram entre Marcos e sua musicoterapeuta, percebemos que uma mudança de pensamento fazia-se presente. Dessa maneira, um pensamento linear, que concebe construções dentro de causas e efeitos, estímulos e respostas, não era possível. O que desvelava-se à nossa frente envolvia uma complexa relação, entre o universo musical de Marcos e sua musicoterapeuta, inserida na tríade: música, musicoterapeuta e cliente.

Construir alguns princípios para acolher essa mudança paradigmática na Ciência constitui a obra de Edgar Morin, Teoria da Complexidade. Importamos, deste sociólogo da atualidade, alguns princípios que nos ajudam a compreender um pouco mais o fenômeno ‘Música na Musicoterapia’, assim como importamos dos biólogos Maturana & Varela alguns conceitos da Biologia do Conhecer. Optamos, então, por conceber as formas de interações sonoras / musicais / verbais / corporais entre Marcos e sua musicoterapeuta como um acontecer de ‘acoplamentos estruturais⁶’ em que nossas musicalidades, ao se tocarem de forma consensual, possibilitaram a construção de caminhos que levaram a transformações. Construimos uma relação dialógica⁷, convivendo, de forma harmônica, com a ordem e a desordem, o estável e o instável, com a certeza e a incerteza, a caminho da unidade, a partir das interações musicais consensuais.

Dentro de uma recursividade organizacional, nossas condutas não foram por mero acaso, uma vez que “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.

⁶ Acoplamento estrutural para Maturana & Varela (2001) constituem-se nas “congruências entre a estrutura da unidade e a estrutura do meio que atuam que atuam que atuam como fontes de perturbações mútuas (domínio das perturbações), desencadeando mutuamente mudanças de estado (domínio das mudanças de estado)” (p.87)

⁷Princípio Dialógico: a 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).

A partir da análise musicoterápica, tomando por base o conceito de “serendipidade”⁸, *a arte de transformar detalhes aparentemente insignificantes em indícios que permitam reconstruir toda uma história* (MORIN, 2004, p 23), é possível considerar que 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 vezes inspirado em nossas musicalidades. Esse, apesar de ainda inacabado, traz consigo a força de uma energia transformadora.

Smeijsters (1997, 1999), defende que para a Musicoterapia ser apresentada com validade ela precisa dar conta da relação entre os processos psicológicos e os processos musicais. Analogia é assim, uma forma proposta por ele para aproximar estes dois domínios sem sobreposições, ou seja, não se deve falar dos processos psicológicos com uma linguagem musical e vice-versa.

No contexto da releitura deste estudo de caso, Marcos usa de elementos da música primeiramente tentando manter um isolamento, frases curtas, mudanças rápidas de atividades, aparente desligamento do que está à sua volta. No relato da mãe temos a existência de uma interação silenciosa pois “*ele parece não entender o que se fala, é teimoso*”. Afirma que para ele entender o que se quer precisa-se falar de forma enfática, usando um tom de voz estridente, uma ordem. As interações entre Marcos e sua mãe parecem que foram sempre assim, e, no início do trabalho musicoterápico ele a reproduziu musicalmente na interação com a musicoterapeuta.

Em contra-partida, as mudanças nos processo musicais de Marcos, inerentes ao espaço relacional de escuta e construções sonoras recursivas e consensuais de trabalhos musicoterápicos, favoreceram mudanças nos processos psicológicos e no campo de escuta de Marcos.

A identificação desta forma de interação percebida pela recorrência dos fatos (frases musicais curtas, mudanças rápidas de atividades, pouca resposta nas interações) e caracterizadas nas células rítmicas recorrentes, na estrutura melódica modal, nos pedidos de silêncio para as produções da musicoterapeuta, revelam-nos como está organizada a cognição de Marcos. Como ele aprende o que está à sua volta.

A ‘Biologia do Conhecer’⁹ oferece uma explicação para o ser humano e suas formas de viver no mundo. Parte da idéia de que *todo ato de conhecer faz surgir um mundo*¹⁰. Apresenta, assim, uma explicação simples desse viver, uma vez que *todo viver é um conhecer e todo conhecer é um viver* (MATURANA & VARELA, 2001, p. 07 e 31).

Lakkof & Johnson (1980), no livro *Metaphor we live by*, apresentam uma teoria do conhecer que também envolve o campo do vivido, do experimentado, do encarnado. A Teoria da Metáfora e a Teoria dos *Schema* propõem uma explicação para organização das estruturas mentais utilizadas na construção do conhecimento e seu desenvolvimento na interação com o meio. Essas estruturas, apesar de serem apresentadas na forma de figuras esquemáticas, são flexíveis e construídas no campo relacional, na cultura. Essas *Schematas* constituem-se a partir do campo conceitual de localizações espaciais desenvolvidos individualmente, nas relações com o próprio corpo e com o meio. No campo da compreensão musical, destacam-se os planos EM CIMA E EMBAIXO (verticalidade), CENTRO E PERIFERIA, A PARTE E O TODO e COMEÇO MEIO E FIM (circularidade e horizontalidade).

⁸ “Palavra cunhada em 1754, por Horace Walpole (1771-1797 escritor inglês), a partir do conto de fada: os três príncipes de Serendip, cujos heróis sempre faziam descobertas acidentalmente ou por sagacidade, de coisas que não procuravam” (Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, 2001, p. 2553).

⁹ Essa teoria contempla um “conjunto de idéias de Humberto Maturana inicialmente conhecidas como Teoria da Autopoiese” (MAGRO, 1999, p. 16).

¹⁰ Este é o 1º aforismo da obra de Maturana & Varela (2001)

Aigen (2005), aproxima a Teoria das Metáforas e a Teoria dos *Schema* de Lakoff & Johnson da Musicoterapia, a partir da Teoria da Música pois, os *Schematas* utilizados para entender e fazer música são também utilizados para entender e existir no mundo. Por este princípio, as formas de conhecer o mundo que Marcos desenvolveu lhe ofereciam limitações no campo relacional.

A musicoterapeuta ao incorporar as estruturas rítmicas e o tom de Marcos, utiliza um campo cognitivo já conhecido por ele. Pela identificação da analogia presente em seu processo musicoterápico (relação silenciosa com a mãe como análoga às interações musicais com a musicoterapeuta) favorece a experimentação de campo metafórico no *Schema* PARTE E TODO. Nas figuras 03 e 06, a demonstração da experiência pela partitura permite visualizar os elementos incorporados pela musicoterapeuta e a interação de Marcos. Nos acontecimentos seguintes esse campo metafórico de ocupar um lugar num todo acontece de forma natural como na interação da canção do *marcha soldado* e na recriação da canção *saber viver*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Todo material, sonoro, musical, corporal e verbal, produzido entre musicoterapeuta e cliente contém elementos constitutivos do processo musicoterápico único de cada cliente. A análise melódica realizada baseou-se apenas na construção escalar das melodias de Marcos. A compreensão de sua produção musical norteou as criações seguintes como por exemplo, a melodia da castanholinha (fig 06) gerada e transformada desde o primeiro encontro de Marcos com a Musicoterapia. Essa canção o acompanhou durante todo seu processo sendo uma canção de retomada de interações.

Escutar, analisar musicalmente e depois musicoterapeuticamente os acontecimentos de cada momento do atendimento musicoterápico numa dimensão de ‘serendipidades’ possibilita a manutenção da energia transformacional existente em cada relação que as pessoas estabelecem com a música. Uma aproximação com essa relação homem música em suas essências traz também a história do viver de cada um.

Olhar os acontecimentos através de Teorias da Musicoterapia, favorecem a compreensão dos sentidos e significados inerentes a cada construção sonora musical verbal e corporal, único em cada processo musicoterápico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIGEN, K. *Music – Centered Music Therapy*. Gilsum: Barcelona Publishers, 2005.

ANSDELL, G. & PAVLICEVIC, M. *Community Music Therapy*. London: Jessica Kingsley Publishers, 2004.

BARCELLOS, L. R. *A importância da análise do tecido musical para a Musicoterapia*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Musica, 1999.

_____. *Musicoterapia: Alguns escritos*. Rio de Janeiro: Enelivros, 2004.

_____. O paciente como narrador musical de sua(s) história(s) em Musicoterapia. In: *Anais do XII Simpósio Brasileiro de Musicoterapia*. Goiânia: UFG, 2006.

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.

CUNHA, R. Musicoterapia: uma prática clínica. In: IX FÓRUM PARANAENSE DE MUSICOTERAPIA, 2007, Curitiba. n/p.

FRAGA, O. *Progressão Linear: uma breve introdução à Teoria de Schenker*. Curitiba: 2006 n/p.

MAGRO, C. *Linguajando o linguajar da biologia do conhecer*. Tese (doutorado) Programa de Pós-Graduação em Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: 1999.

MATURANA, H. e VARELA, F. *A árvore do conhecimento, as bases biológicas da compreensão humana*. São Paulo: Palas Athena, 2001.

MORIN E. *Introdução ao pensamento complexo* São Paulo: Instituto Piaget, 3ª edição, p.83-113, 2001.

_____. *A cabeça bem feita, repensar a reforma reformar o pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrano Brasil, 2004

SMEIJSTERS, H. Analogia, uma categoria essencial de Musicoterapia. In *Revista Internacional Latinoamericana de Musicoterapia*. Vol 03 n°2, Buenos Aires: ADIMU, 1997.

_____. Developing concepts for a General Theory of Music Therapy – Music as representation, replica, semi-representation, symbol, metaphors, semi-symbol, iso-morphi, and analogy. In: *INFO CD ROM II* Editoração e concepção David Aldridge, Herdeck, 1999.

Dicionário

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, p. 2553, 2001.