

A utilização da flauta transversal e da flauta doce como recursos no setting Musicoterapêutico

Aline Akemi Maziero Shibuya

Resumo:

O presente artigo traz um levantamento bibliográfico sobre o histórico dos instrumentos musicais – flauta transversal e flauta doce, a relação da música no indivíduo de forma global e na Musicoterapia, além das qualidades desses instrumentos quando utilizados no setting musicoterapêutico. Visa trazer reflexões sobre as propriedades da música e dos instrumentos musicais em relação ao fazer musical musicoterapêutico e como ferramentas de trabalho do musicoterapeuta.

Palavras chaves: instrumentos musicais; música; flauta transversal; flauta doce; Musicoterapia.

Abstract:

The research article presented here brings literature about the history of the musical instruments transverse flute and recorder, the relationship between the music in the individual on a general way and in the Music therapy and the quality of the musical instruments in this research at the music therapist setting. This literature offers reflection on the music and on the musical instruments properties relating to the music therapist production and its objective is to present these reflections as tools to the therapist.

Key words: Musical instruments; Music; Flute; Recorder; Music Therapy.

Introdução:

As flautas estão entre os instrumentos musicais mais antigos, existindo exemplares arqueológicos desde a Idade da Pedra. Com a necessidade de melhorias para sua execução e produção sonora, o instrumento evoluiu com o tempo, havendo diferenças entre um instrumento do século XII construído em peça única e um instrumento moderno construído em três partes do Sistema Boehm, no caso da flauta transversal.

Classificadas como um instrumento Aerofone de aresta pela classificação Hornbostel-Sach, a flauta transversal e a flauta doce são instrumentos de sopro com embocadura simples, flauta transversal e de apito, flauta doce; são instrumentos que produzem som por meio da vibração de uma coluna de ar.

Como ressonância do corpo, da mente e das emoções, a música compreende uma instituição humana com significados diversos para indivíduos e culturas.

Na Musicoterapia, seus atributos podem ser experimentados na própria música, no ato de criar ou experimentar; na relação do paciente com os sons por meio das experiências musicais. A música como posição estética é apresentada por Ruud (1990) para conectar o papel do instrumento na Musicoterapia.

As flautas são Instrumentos Musicais Convencionais que, segundo Benenson (2008), se enquadram em duas classificações: uma refere-se à relação vincular entre terapeuta e paciente e a outra como uma projeção hermafrodita que o paciente faz consigo mesmo. Já Petraglia (2010) expõe as flautas como um Instrumento da cabeça e ilustra o processo que envolve a ação: tocar flauta, tão importante ao se pensar no caminho que o paciente deverá seguir para alcançar seus objetivos.

Com um levantamento bibliográfico dos temas, o presente artigo pretende ser uma contribuição para demarcar a importância desses instrumentos de sopro para a Musicoterapia e para os musicoterapeutas.

A história e características técnicas da flauta:

A origem da palavra flauta vem do latim *flatus* que quer dizer “sopro” (Ribeiro, 2005); o ar é o elemento vibratório dos instrumentos de sopro, os quais se enquadram neste artigo. De acordo com Henrique (2011, p.246), “a flauta existe desde a Idade da Pedra, sendo um dos instrumentos mais antigos usados pelo Homem”.

Os mais antigos exemplares arqueológicos são datados de 25.000 a 12.000 anos antes da nossa era (Tranchefort, 2004). Estes instrumentos

encontrados são de ossos de animais e/ou outros objetos com formato de tubos que podiam ressoar vertical ou transversalmente, posições que deram origem à flauta doce moderna – vertical, e a flauta transversal – tocada transversalmente (Araújo, 1999).

Desde o início da “Música instrumental de configuração europeia na baixa Idade Média coexistiam os dois tipos básicos de flauta: a de bisel (ou de embocadura de apito) e a transversal (ou de embocadura simples)” (Ribeiro, 2005, p. 116).

O século XII foi provavelmente o período em que a flauta doce (antiga flauta de bisel) se desenvolveu a partir de instrumentos populares de embocadura de apito (Henrique, 2011). Mas foi durante a Renascença e o Barroco que surgiram grandes obras teóricas publicadas, devido a sua popularidade.

Na Renascença e no Barroco os orifícios dos tubos eram perfurados de modo a poderem ser tapados pelos dedos. A posição e o diâmetro dos orifícios era uma solução de comprimento entre a sua localização acústica e as limitações anatômicas da mão (Henrique, 2011, p. 243).

Assim, os instrumentos musicais eram construídos levando em conta as características e limitações anatomofisiológicas do homem, sobretudo de suas mãos (Ribeiro, 2005).

O primitivismo da flauta doce da Idade Média e da Renascença, períodos nos quais o instrumento era uma peça única, foi debelado no Barroco quando se criou a estrutura em partes do instrumento. Além disso, no Barroco a extensão da flauta foi aumentada e sua sonoridade aveludada, o que lhe valeu a designação de flauta doce (Ribeiro, 2005). Como demonstra Henrique (2011, p. 261) na tabela abaixo as principais diferenças entre estes dois instrumentos (Renascentista e Barroco):

	Flauta Renascentista	Flauta Barroca
Estrutura	Feita de uma única peça e de perfil praticamente cilíndrico	Feita normalmente em 3 peças de perfil cilíndrico/cônico invertido
Orifícios	8 + 1, largos	7 + 1, estreitos
Extensão	1 oitava + sexta Maior	2 oitavas + segunda Maior

Sonoridade	Aberta, mais volume, menos harmônicos	Aveludada, menos volume e mais flexível, mais harmônicos
Tamanho	Muito diversificados de 15 cm a mais de 2 m.	Menos diversificados, usando-se a flauta contralto

Portanto, os instrumentos anteriores ao século XVII, se comparados com os da atual orquestração moderna, apresentavam grandes limitações como: ter a sua extensão bastante inferior; só permitiam a execução em algumas tonalidades, e seus campos de liberdade quanto à intensidade eram reduzidos; mesmo assim adequavam-se à música do período (Henrique, 2011).

A flauta transversal, durante a Idade Média, foi usada como um instrumento militar na Suíça e na Alemanha (Henrique, 2011), assim expandindo-se para outros países.

No período Barroco com o enfoque na música instrumental em substituição à música dramática, houve a necessidade de melhorias nos instrumentos de madeira, no caso as flautas transversais. Araújo (1999, p. 4) completa pontuando que,

As inflexões e contrastes requeridos pelo novo estilo, principalmente com a tessitura mais ampla e um contraste dinâmico mais distinto, exigiram uma maior flexibilidade dos instrumentos para expressar este estilo em sua totalidade. Claramente a flauta doce (recorder) não servia mais para essas funções e a flauta transversal tomou seu lugar, face à sua sonoridade mais brilhante e às maiores possibilidades de sua tessitura. No entanto, ainda havia muito o que ser modificado até que a flauta transversal alcançasse tais exigências de expressividade.

Do século XVIII ao final do século XIX, a flauta transversal ajustou-se no formato da orquestra e das salas de concertos, crescendo em popularidade diferentemente da flauta doce, que renasceu somente no final do século XIX “como instrumento pedagógico, particularmente na Inglaterra e na Alemanha” (Sadie, 1994, p. 332).

Classificação da flauta transversal e da flauta doce:

A organologia é um ramo importante da musicologia que classifica os instrumentos musicais e abrange três campos de estudo. O primeiro corresponde à investigação das origens e das filiações dos instrumentos, e se apoia principalmente sobre as noções fundamentais da etnologia e da antropologia. O segundo campo de estudo é o prático dos instrumentos em relação à descrição do material, sobre todas as particularidades de sua construção e as diferenças técnicas interpretativas que situam-se em uma perspectiva sociológica entre o instrumento e o instrumentista envolvido no seu contexto. Já o terceiro campo, a classificação dos instrumentos, deriva dos dois campos anteriores e há muitas controvérsias entre os especialistas, pois nenhum sistema de classificação chegou a explorar completamente o material instrumental rico e que está em constante evolução (Tranchefort, 2004).

A classificação elaborada por Erich von Hornbostel e Curt Sachs, apresentada em 1914 e conhecida como classificação de Hornbostel-Sachs (Henrique, 2011) baseia-se em princípios físicos e acústicos que regem o modo como os instrumentos produzem som (Tranchefort, 2004). Nessa classificação, os instrumentos são divididos em quatro categorias principais: *idiofones*, *aerofones*, *membranofones* e *cordofones* (Henrique, 2011):

- *Idiofones*: o som é produzido pelo próprio corpo do instrumento, feito de materiais elásticos naturalmente sonoros, sem estarem submetidos à tensão;
- *Membranofones*: o som é produzido por uma membrana esticada;
- *Cordofones*: o som é produzido por uma corda tensa;
- *Aerofones*: o som é produzido pela vibração de uma massa de ar originada no (ou pelo) instrumento.

Dentro destas categorias há subcategorias e este estudo abordará somente as que interessam ao objeto de estudo. Tanto a flauta transversal quanto a doce se encaixam na categoria *aerofone* e na subcategoria *de aresta*, “cuja embocadura é uma aresta, para a qual se direciona um jato de ar” (Henrique, 2011, p. 19). São instrumentos cuja embocadura (a parte a que se aplicam os lábios do instrumentista) se constitui de uma aresta na qual passa o ar expirado do instrumentista e que irá chocar molecularmente com o ar ambiente que se encontra no interior do tubo do instrumento, resultando no som do instrumento (Ribeiro, 2005). Os instrumentos aerofones de aresta são da “família” das flautas, que, do

ponto de vista da embocadura, se dividem em dois subtipos específicos (Henrique, 2011):

- A embocadura simples, em que a lâmina de ar é moldada e orientada pelos lábios do executante, em direção à aresta de um orifício do instrumento – flauta transversal;
- A embocadura de apito, em que o ar é dirigido contra uma aresta (ou bisel) talhada na parede do tubo através de um canal (o porta-vento) – flauta doce.

A embocadura do instrumentista é importante para a determinação da qualidade dos sons produzidos pelo instrumento; assim como “as dimensões de um tubo determinam decisivamente o número e a qualidade tímbrica dos harmônicos audíveis que o instrumento produzirá” (Ribeiro, 2005, p. 112).

Não obstante, e para melhor aprofundamento da classificação do instrumento flauta transversal, será utilizada a designação tradicional da orquestra sinfônica na qual se divide “quatro naipes bem característicos e inconfundíveis, estruturados de forma que o som básico de cada naipe tem caráter e papel funcionais próprios na execução musical” (Ribeiro, 2005, p. 43). Neste caso, a flauta transversal pertence ao naipe das madeiras. O que caracteriza hoje os instrumentos de madeira é a “embocadura de aresta ou de palheta” (Ribeiro, 2005, p. 111).

Até por volta do século XVIII os instrumentos desse naipe eram construídos de madeira. Somente a partir do século XIX as flautas passaram a ser construídas de metal, graças ao sistema Boehm (Ribeiro, 2005). O sistema Boehm será aprofundado no próximo subcapítulo.

Segundo Bennet (2012), o naipe das madeiras é composto por: flautas e flautim; oboés e corne inglês; clarinetas e clarineta baixo; fagotes e contrafagote.

Os sons desse naipe são mais distintos e individuais, tendendo mais ao contraste do que à fusão e cada instrumentista tem sua parte individual para tocar, sendo muitas vezes solos (Bennet, 2012).

Especificidades técnicas:

A flauta doce e a flauta transversal moderna são constituídas de três partes: a cabeça, o corpo e o pé. A diferença entre elas é que na primeira, os músicos tocam transversalmente, possui um mecanismo de chaves e alavancas comandadas pelos dedos e seu material é o metal; a segunda é tocada verticalmente e possui somente aberturas que devem ser

tapadas pelos dedos, ou seja, não possui chaves. O material é plástico ou madeira.

A cabeça (parte superior) da flauta doce possui a forma cilíndrica e começa com a embocadura em forma de bico; o corpo (parte intermediária) com a forma cônica invertida (sendo um tubo que se afunila) há seis orifícios na frente e um na parte posterior que são tapados pelos dedos e no pé (parte inferior) encontra-se o sétimo orifício (Henrique, 2011) para a nota mais grave do instrumento.

A flauta doce é construída em diversos tamanhos, conforme expõe Henrique (2011, p. 259) na tabela abaixo:

Modelo		Extensão
Soprano	Em Dó	D64 a Ré6
Contralto	Em Fá	Fá3 a Sol5
Tenor	Em Dó	D63 a Ré5
Baixo	Em Fá	Fá2 a Sol4

Como se pode notar, a extensão deste instrumento é relativamente pequena devido ao diâmetro do seu tubo e relativamente grande em comparação ao seu comprimento, fator este que dá à primeira oitava maior e melhor sonoridade (Henrique, 2011).

Na flauta transversal, a cabeça (parte superior) encontra-se a embocadura do instrumento estrutura em que o instrumentista colocará seus lábios e direcionará a coluna de ar; no corpo (parte intermediária) localiza-se o mecanismo de chaves e alavancas dos orifícios e no pé (estrutura inferior) encontram-se as chaves de registro mais grave.

É formada por um tubo cilíndrico aberto nas duas extremidades, com furos e chaves laterais. Possui comprimento de 67 cm com diâmetro interno de 1,9 cm. (Vasconcelos, 2002; Henrique, 2011). Estas dimensões têm influência na qualidade e na quantidade de harmônicos produzidos no som do instrumento (Henrique, 2011).

Já sua afinação faz-se desencaixando ligeiramente a cabeça do corpo do instrumento, originando um aumento do comprimento do tubo, fazendo descer a afinação. O sopro do instrumentista é direcionado em uma lâmina de ar para a embocadura e a forma, direção e dimensão desta lâmina, bem como a distância entre os lábios e a embocadura, podem variar, afetando a sonoridade e a afinação do som, o que torna a sua execução muito expressiva (Henrique, 2011).

O mecanismo mais usado na flauta transversal é o sistema Boehm, desenvolvido pelo flautista, compositor, organólogo e fabricante

de instrumentos do naipe das madeiras Theobald Boehm (1794-1881). Segundo Ribeiro (2005), Boehm realizou diversos estudos sobre as leis da Acústica, para decidir sobre o número, as dimensões e o posicionamento ideal para os orifícios que controlam a coluna de ar acionada no interior da flauta, para chegar à exatidão sobre a produção das notas musicais do instrumento.

Por volta de 1847, Boehm deu por concluído os seus estudos: sua flauta possui 14 orifícios operáveis por um sistema de chaves, permitindo obter uma escala de 14 sons fundamentais entre Dó 3 e Dó#4. Como pode obter com facilidade os harmônicos 2, 3 e 4, resulta uma extensão que vai de Dó3 até aproximadamente Dó6/Dó#6/Ré6 (Henrique, 2011).

As características e potências da música de modo global:

Para iniciar este capítulo, é necessário refletir sobre a seguinte questão: qual o mecanismo de partida (nascimento) da música? Nasce do intelecto do ser humano ou de seus canais sensórios?

A música, através de canais sensórios, proporciona oportunidades de sensibilização e resposta (Bruscia, 2000); como ressonância direta do corpo, da mente e de emoções, ultrapassa a experiência estética para alcançar a experiência fisiológica, biológica, psicológica e mental (Sekeff, 2007). É então uma instituição que ecoa do corpo humano, com particular significação para cada indivíduo. Portanto, “se relaciona sempre com o indivíduo, pois nasce de sua mente, fala de suas emoções e de sua gama perceptual” (Sekeff, 2007, p. 17). Oferece ao paciente um recurso de purificação, catarse, maturação, organizando o pensamento, estruturando seus conhecimentos reconstruindo-o e fixando-o ativamente (Sekeff, 2007).

O som adentrando através do ouvido, penetra na pele, nos músculos, ossos e no sistema nervoso autônomo, possibilitando a expressão, a comunicação consigo mesmo e com o meio, a gratificação (psíquica, emocional, artística), a mobilização (física, motora, afetiva, intelectual) e a auto realização (Sekeff, 2007).

Cage considera que

A música não é só uma técnica de compor sons (e silêncios), mas um meio de refletir e de abrir a cabeça do ouvinte para o mundo. [...] Com sua recusa a qualquer predeterminação em música, propõe o impossível como lema, um exercício de liberdade que ele gostaria de ver estendido à própria vida, pois ‘tudo o que fazemos’ (todos os sons, ruídos e não-sons incluídos) ‘é música’ (apud Brito, 2003, p. 27).

Retentora do corpo humano não se limita a sonoridades pré-estabelecidas; qualquer tipo de sonoridade ou o silêncio tornam-se música por meio da interação entre os mundos subjetivos e objetivo do homem (Brito, 2003).

A beleza musical então vai além das aparências e suas estruturas musicais, pois emana da alma, e quando o paciente exprime a alma na música ou faz ressoar com a voz, ela torna-se bela independente de suas qualidades musicais (Bruscia, 2000). Corpo e espírito, cérebro e mente é um sistema que não existe desassociado (Piazzetta, 2010) na música e fora dela.

As características da música quando utilizada na Musicoterapia:

Após apresentar sucintamente os processos envolvidos na música, cabe defini-la dentro da prática clínica e das premissas filosóficas básicas da Musicoterapia. Bruscia (2000, p. 111) apresenta uma definição com este propósito:

A música é uma instituição humana na qual os indivíduos criam significação e beleza através do som, utilizando as artes da composição, da improvisação, da apresentação e da audição. A significação e a beleza derivam-se das relações intrínsecas criadas entre os próprios sons e das relações extrínsecas criadas entre os sons e outras formas de experiência humana. Como tal, a significação e a beleza podem ser encontradas na música propriamente dita (isto é, no objeto ou produto), no ato de criar ou experimentar a música (isto é, no processo), no músico (isto é, na pessoa) e no universo.

Nesta definição está evidente a relação humana com os sons por meio da experiência musical e do significado único que o indivíduo concebe a si mesmo. Esse significado não é criado sob circunstâncias do campo das ideias, pois em muitos casos, os músicos (pacientes) ou os ouvintes encaram problemas físicos, emocionais, mentais, sociais ou espirituais (Bruscia, 2000).

Assim para responder à pergunta sobre o ‘significado da música’, segundo a psicologia empírica, é preciso conhecer o contexto mais amplo biográfico, histórico ou cultural tanto da música quanto da pessoa sob a experiência (Ruud, 1990).

Para Ruud (1990) a música na Musicoterapia contém quatro funções principais: na primeira, atua no sentido de melhorar a atenção,

vinculada ao treinamento do desenvolvimento motor e/ou cognitivo; na segunda, estimula habilidades sócio comunicativas; na terceira favorece a expressão emocional e esclarecimento e, na quarta, estimula o pensamento e a reflexão sobre a situação de vida da pessoa.

Essas funções são potencialidades na prática clínica para que o musicoterapeuta possa atingir os objetivos traçados frente à demanda de cada paciente.

A música como representante de temas predominantes da ideologia ou cultura (terapêutica) dominantes, explicita sobre as três posições estéticas traçadas por Ruud (1990). Cada posição é representativa de diferentes escolas dentro da Musicoterapia e filosofias da ciência sobre música, são elas:

- *A música como um estímulo discriminativo:* atenção aos parâmetros da acústica da música: entre os mais importantes estariam a frequência (altura), amplitude (intensidade), complexidade (timbre), organizados em relações temporais e espaciais;
- *A música como um meio de comunicação:* enfatizam com frequência o caráter linguístico ou comunicativo da música. Admite-se que a música contenha ou represente emoções que são comunicadas ou transmitidas ao ouvinte (o assunto será aprofundado no capítulo seguinte);
- *A música como uma linguagem não verbal:* a música é considerada, frequentemente, como uma espécie de linguagem emocional, capaz de atingir áreas de nossa psique que processam informação e que nós, por vários motivos, não comunicamos com clareza a nós mesmos.

As características expostas podem justificar a capacidade de a música fascinar, atingir os níveis mais profundos da mente e resolver a imaginação do ouvinte (Ruud, 1990). De tal modo, ela pode nos alcançar sem nosso controle consciente.

Outro fator importante em relação à produção sonora do paciente, é “respeitar o equilíbrio entre o tempo da mente e o tempo musical, pois esse equilíbrio entre a mente do paciente e a estrutura musical está diretamente associado com o ritmo, velocidade, e dinâmicas de intensidades” (Piazzetta, 2010, p. 49).

Para elucidar os termos acima explicitados, Bruscia (1999) apresenta para cada elemento musical uma representação simbólica de

um aspecto particular da personalidade, em que cada processo musical corresponde a um processo psicológico. Assim o pulso fornece segurança e apoio, controla e equaliza a energia e os impulsos; a melodia é a expressão de um sentimento específico e o timbre representa a identidade do executante através da sua relação com o meio. E Sekeff (2007) conclui expondo que, através de seus elementos constitutivos, o ritmo é o elemento ativo, a melodia (e timbre) o elemento afetivo, a harmonia (e estrutura, e forma) o elemento intelectual.

O papel do instrumento na Musicoterapia: a utilização da flauta:

O instrumento musical, na Musicoterapia, constitui um todo em que cada parte (textura, temperatura, forma, cor, sonoridade e qualidade dos elementos e matérias que representa) tem importância para a comunicação (Benenzon, 2008).

Ao tocar um instrumento musical, é possível sentir sua forma e sua textura, recebendo um feedback cinestésico dos movimentos motores. Logo, como um ‘estímulo’, a música pode ser captada multissensorialmente e, como ‘resposta’, pode proporcionar canais multissensoriais de saída (Bruscia, 2000).

A utilização do instrumento para a produção musical, segundo Costa (2010) permite e facilita a comunicação. A comunicação indireta, por meio dos instrumentos e da música, favorece o estabelecimento da relação terapeuta/paciente, propiciando a abertura ou ampliação dos canais de comunicação.

Discorrer sobre Musicoterapia é falar de comunicação. Esta comunicação terapêutica é diferente da ordinária, pois o terapeuta não obtém gratificação no prazer de comunicar-se com o paciente, mas obtém da satisfação inerente a ganhar a vida e colocar em prática a sua habilidade. Para produzir um canal de comunicação entre um terapeuta e seu paciente é necessário que o tempo mental coincida com o tempo sonoro-musical expresso pelo terapeuta (Benenzon, 1988).

Os canais de comunicação são classificados por Benenzon (1988) como: *intrapsíquicos* – quando servem para dirigir uma energia impulsiva desde o ‘inconsciente até o consciente de um indivíduo, passando pelo seu pré-consciente; e canais de comunicação *extrapsíquicos* – inconscientes quando as energias, que conduzem partes do inconsciente de um indivíduo, exteriorizam-se diretamente, sem passar pelo pré-consciente e consciente desse mesmo indivíduo, e são captadas pelo consciente do outro sujeito, sem tampouco passar pelo consciente e pré-consciente desse outro sujeito.

Com estes preceitos e sua experiência clínica e didática, Benenzon (2008) criou três classificações de instrumentos a serem utilizadas especialmente nos atendimentos em Musicoterapia.

Classificação dos instrumentos:

1. Classificação dos instrumentos corpóreo-sonoro-musicais:
 - *Instrumentos Corporais*: como origem tem o corpo humano e são, em princípio, seu prolongamento;
 - *Instrumentos Naturais*: são encontrados na natureza e produzem sons por si só;
 - *Instrumentos Cotidianos*: são os elementos de uso diário (rotina) que são suscetíveis a produção do som no seu uso;
 - *Instrumentos Criados*: produtos da combinação, modificação dos instrumentos cotidianos e naturais com o objetivo de estabelecer vínculo terapêutico;
 - *Instrumentos Musicais*: podem ser *convencionais* (fabricados industrialmente ou artesanalmente e pertencentes à cultura do paciente ou musicoterapeuta); *não convencionais* (instrumentos fabricados que não pertencem à cultura do paciente); *folclóricos* (instrumentos artesanais que possuem características étnicas que podem impactar o ISO Gestáltico do paciente, que são as energias sonoras inconscientes que são produzidas desde a concepção de cada indivíduo); ou *primitivos* (são instrumentos artesanais que não interferem a identidade do paciente – ISO Gestáltico).

Nesta classificação, ambas as flautas deste estudo se enquadram no tipo Instrumentos musicais e no subtipo convencional.

2. Classificação dos instrumentos segundo seu comportamento

Esta classificação se baseia na observação do uso inconsciente que o paciente e o musicoterapeuta fazem do instrumento. Assim o instrumento converte-se em um objeto que emoldura os fenômenos transferências e contratransferências da relação vincular entre ambos (Benenzon, 2008). Utilizados como:

- *Objeto experimental ou experimentação*: instrumento que o paciente experimenta todas suas características numa produção aleatória com objetivo de observação;

- *Objeto catártico ou catarse*: objeto que facilita descargas de tensões acumuladas do paciente;
- *Objeto defensivo ou defesa*: objeto que oculta o corpo e as expressões corporais do paciente como um escudo, pode-se observar atitude corporal rígida do paciente e movimentos restritos;
- *Objeto cístico ou cisticimento*: instrumento manipulado como parte do corpo do paciente que nesta união (instrumento-corpo) transforma numa unidade indiferenciada;
- *Objeto intermediário*: instrumento vincular capaz de permitir a passagem de energias de comunicação entre um indivíduo e outro;
- *Objeto intermediário corporal*: utilização do corpo do musicoterapeuta ou paciente para intermediar a comunicação entre ambos;
- *Objeto integrador*: instrumento corpóreo-sonoro-musical que permite a passagem de energia entre mais de duas pessoas.

O conceito de objeto intermediário está ligado intimamente ao princípio de Iso; sendo um instrumento de comunicação capaz de criar os canais de comunicação extrapsíquicos ou de fluidificar aqueles que se encontram rígidos ou estereotipados no paciente (Benenzon, 1988).

Benenzon (2008) também observou que o uso do instrumento corpóreo-sonoro-musical permite uma projeção hermafrodita por parte do sujeito. O instrumento contém um homem e uma mulher e a execução do mesmo se assemelha ao ato sexual, portanto representa a fertilidade e a criatividade. Permitindo a:

3. Classificação dos instrumentos sonoro-musicais de tipo analítico-projetivo:
 - Fetal: exemplo as maracás;
 - Maternal (vaginal): exemplo tambor;
 - Paternal (fálico): exemplo as flautas;
 - Hermafrodita: exemplo a cuíca.

A flauta é um instrumento fálico, Benenzon (2008), pois o homem primitivo não podia ignorar a semelhança deste instrumento em linha reta, perfurado com o seu pênis. Nestas civilizações relaciona-se a ideias flauta-falo-fertilidade-vida-ressurreição representado em diversas

cerimônias fálicas e de fertilidade em geral. É um instrumento usado no folclore de diversos países do mundo em diferentes regiões geográficas, desde épocas mais remotas até os dias atuais. Na cultura brasileira, o Ritual Sagrado das flautas Jurupari se encontra disseminado na área cultural do Noroeste Amazônico (Valle, 2014), exibe um complexo simbolismo que interliga música, cosmologia e gênero, trazendo as flautas sagradas como emblemas máximos do sistema (Piedade, 2006).

Outra classificação é apresentada por Petraglia (2010), acreditando que os instrumentos musicais são extensões, especializações e ferramentas que permitem ao homem ir mais longe com suas intenções e imaginações sonoras. Ampliando a musicalidade humana e refletindo a nossa própria organização é possível reconhecer três principais famílias de instrumentos, manifestações das capacidades do pensar, do sentir e do agir.

- *Instrumentos da cabeça*: instrumentos de sopro = o homem – cabeça – melodia;
- *Instrumentos do tronco*: instrumentos de corda = o homem – tronco – harmonia;
- *Instrumentos dos membros*: instrumentos de percussão = o homem – membros – ritmo.

Nesta classificação os instrumentos de sopro mantêm uma estreita afinidade com a voz humana (Vasconcelos, 2002), e funcionam como extensão natural do canto, pois,

O processo de produção sonora num instrumento de sopro tem seu início com a expulsão do ar já usado e impregnado pelo nosso organismo e, num sentido mais sutil, pela nossa vida anímica. Ele é impulsionado pela musculatura abdominal, articulado através da garganta, boca, língua, dentes e lábios e levado através de um tubo, prolongamento do nosso próprio tubo interior, ao mundo externo. Na sonoridade de uma flauta podemos ouvir a ‘voz’ do flautista e ele pode moldar o fluxo sonoro como quem molda um gesto na argila. No fluxo sonoro conduzido pelo ar que sai dos pulmões o instrumentista de sopro é capaz de articular sua fala e imprimir cada nuance do seu estado da alma, realmente como um escultor, numa substância sutil (Petraglia, 2010, p. 167-8).

As flautas delimitadoras de um espaço: dão forma e volume à coluna de ar e possuem como expressão básica as melodias que são,

segundo Petraglia (2010), adequadas a transmitir ideias musicais nítidas e conduzir uma linha firme e objetiva do pensar do instrumentista na música, pois é o seu mundo interno que de fato toca o instrumento. Piazzetta (2010, p. 62) reitera, “música, ao mesmo tempo, é um produto (fora do seu humano) e uma produção humana (dentro do ser humano)”.

Ponderar sobre as virtudes da flauta como objeto intermediário está baseado na sua situação fisiológica, com respeito ao ser humano. A necessidade de expirar através dos tubos assemelha-se aos prolongamentos dos nossos canais respiratórios (traqueia, brônquios), e a sonoridade produzida é semelhante à da inspiração e expiração.

Os sons de inspiração e expiração são dos mais primitivos sons percebidos pelo feto. Apresentam-se sempre acompanhados pelo movimento rítmico dos músculos impulsores do ar. Quer dizer que este tipo de objeto intermediário vem sendo incorporado ao Iso Universal da espécie humana, compreendendo um enorme impacto no paciente. E com a qualidade de reestabelecer esses sons e reproduzi-los com grande valor vincular, sempre e quando não estiver bloqueado pelas interferências de um prejuízo musical estético (Benenzon, 1988).

Por suas singularidades, esses instrumentos considerados “sons flautados” são os mais aceitos pelos bebês desde o período fetal, segundo Clemes (apud Bañol, 1993) e também utilizados para criar música especializada para bebês.

Considerações finais:

O presente artigo teve como objetivo nortear as reflexões sobre as potencialidades da música e dos instrumentos musicais no setting musicoterapêutico.

O papel da música em Musicoterapia é um tema profícuo, especialmente porque o paciente expressa seus sentimentos através da música e isto é naturalmente belo.

Pensar no uso dos instrumentos de sopro no setting é relacionar com uma porta para comunicação intrapsíquica e extrapsíquica entre o paciente e o terapeuta, ampliando assim o diálogo entre eles e expandindo as relações externas do paciente.

As classificações propostas por Petraglia (2010) e Benenzon (2008) são importantes para que o terapeuta possa analisar a relação que o paciente estabelece com os instrumentos musicais. Com essas análises, o terapeuta terá uma gama de informações como ferramenta para melhor obtenção dos objetivos traçados e, conseqüentemente, para o manejo adequado desses instrumentos no setting musicoterapêutico.

Importante ressaltar que, embora os instrumentos de sopro destacados – flauta transversal e flauta doce sejam importantes ferramentas no setting musicoterapêutico, há de se considerar o gosto pessoal do paciente em relação ao timbre do instrumento, para que dessa forma haja eficácia no processo terapêutico.

Referências:

- ARAÚJO, S. A evolução histórica da flauta até Boehm. *Revista Veja*, n. 1617, 1999.
- BAÑOL, F. S. *Biomúsica*. São Paulo: Ícone, 1993.
- BENENZON, R. *La nueva Musicoterapia*. 2. ed. Buenos Aires: Lumen, 2008.
- _____. *Teoria da musicoterapia: contribuição ao conhecimento do contexto não-verbal*. São Paulo: Summus, 1988.
- BENNET, R. *Cadernos de Música da Universidade de Cambridge – Instrumentos da Orquestra*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- BRITO, T. A. *Música na educação infantil*. São Paulo: Peirópolis, 2003.
- BRUSCIA, K. E. *Definindo Musicoterapia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.
- _____. *Modelos de Improvisación em Musicoterapia*. Agruparte, 1999.
- COSTA, C. M. *Música e psicose*. Rio de Janeiro: Enelivros, 2010.
- HENRIQUE, L. L. *Instrumentos Musicais*. 7. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- PETRAGLIA, M. S. *A música e sua relação com o ser humano*. Botucatu: Ouvir Ativo, 2010.
- PIAZZETTA, C. M. F. Música em Musicoterapia: estudos e reflexões na construção do corpo teórico da Musicoterapia. *Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares em Musicoterapia*, v. 1, p. 38-69, 2010.
- PIEDEDE, A. T. C. Reflexões a partir da etnografia da música dos índios Wauja. *Revista ANTHROPOLÓGICAS*, v. 17, n. 1, p. 35-48, 2006.
- RIBEIRO, J. A. S. *Sobre os instrumentos sinfônicos e em torno deles*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- RUUD, E. *Caminhos da Musicoterapia*. São Paulo: Summus, 1990.
- SADIE, S. *Dicionário GROVE de música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- SEKEFF, M. L. *Da música, seus usos e recursos*. 2. ed. São Paulo: Unifesp, 2007.
- TRANCHEFORT, F. R. *Los instrumentos musicales em el mundo*. 2. ed. Madrid: Alianza Música, 2004.

VALLE, R. Arte Rupestres do Juruparí? Explorando relações iconográficas entre gravuras rupestres e o complexo mito-ritual do Jurupari no Baixo rio Negro, Amazônia. *Antes de Orellana*, actas Del 3er Encuentro Internacional de Arqueologia Amazónica. v. 37, p. 339-345, 2014.

VASCONCELOS, J. *Acústica musical e organologia*. Porto Alegre: Movimento, 2002.