Gregório José Pereira de Queiroz

*Uma visão psicossocial do papel da música na
umbanda e na reorganização das identidades*

Dissertação entregue ao Instituto de
Psicologia da USP como parte do processo
para a obtenção do título de Mestre no
Programa de Pós-Graduação em Psicologia
Social e do Trabalho.

Área de concentração:
Psicologia Social

Orientador:
Prof. Dr. Wellington Zangari

**São Paulo
2017**

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na publicação
Biblioteca Dante Moreira Leite
Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo

Queiroz, Gregório José Pereira de.

Uma visão psicossocial do papel da música na umbanda e na reorganização das id/entidades / Gregório José Pereira de Queiroz; orientador Wellington Zangari. -- São Paulo, 2017.

432 f.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: **Psicologia Social e do Trabalho**) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

1. Música 2. Incorporação 3. Umbanda 4. Transe 5. Dissociação 6. Identidade psicossocial 7. Musicoterapia I. Título.

MT1

Nome: Gregório José Pereira de Queiroz

Título: Uma visão psicossocial do papel da música na umbanda e na reorganização das entidades

Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Psicologia

Dissertação entregue ao Instituto de Psicologia da USP como parte do processo para a obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e do Trabalho.

Tese defendida e aprovada em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

*A Digliane, companheira de vida e de umbanda,
com amor, dedico este trabalho.*

*A meus filhos, Said, Daniel, Alissa, Isabel/Yuri e
Enrique, com amor, dedico este trabalho.*

*A minha mãe e meu pai, in memoriam, origem de
tudo, com amor e gratidão.*

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Wellington Zangari, orientador e amigo, que me recebeu quando do nada apareci em suas aulas, e apostou em meu trabalho oferecendo apoio e liberdade imensa para realizá-lo, com admiração e afeto por sua pessoa, seus valores e seu trabalho.

Aos Prof. Dra. Fátima Regina Machado e Prof. Dr. Everton Maraldi, pela amizade, incentivo e preciosas contribuições que muito orientaram este trabalho e colaboraram com seu rumo.

Ao Prof. Dr. Geraldo José de Paiva, cujas aulas tive o privilégio e o prazer de assistir, e cuja acolhida me foi tão honrosa.

Aos amigos e colegas musicoterapeutas, Dr. André Brandalise, Mt. Marina Freire e Mt. Gabriela Pelosi de Abreu, companheiros de todas as horas e de todas as conversas nesta caminhada e em tantas mais, pelo apoio, contribuições diretas e indiretas, e pela amizade profunda e afetuosa.

À Digliane, pelo apoio e cuidado para comigo, à Isabel/Yuri, pela ajuda com a revisão do texto e tradução, ao Said pela ajuda com as partituras.

À amiga e parceira de jornada, Fernanda Giancesella, pela grande musicista que é, pela boa vontade e paciência em preparar as partituras, e pela boa prosa que sempre foi a graça de nosso convívio.

Ao mestrando Guilherme Raggi, colega da Psicologia Social e do InterPSI, pela amizade e por me honrar com a oferta generosa de seu tempo, ao atender meus pedidos de apoio bibliográfico.

Aos amigos e colegas do Gealter, em especial, Adriano Costa, Mateus Martinez, Percílio Araújo e Cristiane Accica, pelo apoio, boas conversas, participações em trabalhos conjuntos e presença nos grupos de estudo.

Às secretárias do PST, Nalva Gil e Rosângela Segaki, que providenciaram os trâmites necessários à consecução da dissertação, pela eficiência e atendimento prestimoso com que cuidaram de tudo.

E, em especial, a meus pais-de-santo, Flávio Alves e Cláudia Maximiano, assim como a seus pais, também pais-de-santo, Eduardo e Marionilda Alves, e Vinícius Caspar, também pai-de-santo da Casa Pai Benedito, que cantou os pontos que vieram a se tornar as partituras deste trabalho, pelo respeito, amizade e companheirismo divertido e de primeira grandeza.

Resumo

Queiroz, Gregório J. Pereira de. 2017. *Uma visão psicossocial do papel da música na umbanda e na reorganização das id / entidades*. Dissertação (Mestrado), Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, p. 432.

A música é utilizada nos ritos de umbanda no momento da incorporação, ponto culminante deste ritual. Investigar o papel da música no ritual umbandista e, por meio deste, também na vida humana é ao que se propõe a dissertação. O primeiro passo é analisar de perto a natureza da música, assim como de seus elementos presentes na música feita na umbanda, a melodia e o ritmo, e a relação da música com o ser humano, no nível social, individual e neurológico. O segundo passo é investigar os conceitos de identidade, dissociação, mediunidade, alteração de consciência, transe e incorporação. Em seguida, é feita revisão da relação entre música e transe, conforme os conceitos propostos por Rouget, autores do campo de musicoterapia e outros que estudaram a relação entre transe e percussão. Um breve histórico da umbanda e da linhagem de terreiro do qual eu próprio participo, assim como da atividade corpórea que envolve a música nesse terreiro, são apresentados a seguir, situando minha própria experiência na incorporação umbandista. A música utilizada na umbanda é apresentada por meio de partituras e comentada quanto a seu caráter musical e suas letras, assim como da atuação da natureza da música no momento da incorporação. Verificou-se que a música atua conjuntamente com o contexto do grupo social e da intenção do adepto para que venha a contribuir com o processo de incorporação. A música pode distender as forças que organizam as identidades do sujeito e dispô-lo corporal e subjetivamente à mobilidade, quando este se envolve com a música. Na umbanda, o envolvimento se dá por meio de dança preparatória, a qual é praticada precedendo a incorporação. O trabalho de incorporação ou modificação das identidades resulta do acionamento da música, do contexto social do rito e da intenção do sujeito que se dispõe ao processo, ocorrendo então um deslizar desde a identidade habitual a outra identidade, construída no rito, que permite se manifestem, segundo a doutrina, entidades espirituais.

Palavras-chave: música, incorporação, umbanda, transe, dissociação, identidade psicossocial, musicoterapia.

Abstract

Queiroz, Gregório J. Pereira de. 2017. *A psychosocial view of the role of music in umbanda and the reorganization of id / entities*. Dissertation (Master's Degree), Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, p. 432.

Music is employed in Umbanda rites during incorporations, the high point of such rituals. Investigating its role in these rituals and, hereby, its role in human life is the purpose of this dissertation. The first step is to closely analyse music's nature as well as the nature of the elements present in the music performed in Umbandist rites, its melody and rhythm, and the relation between music and human being in a social, individual and neurological level. The second step is to investigate the concepts of identity, dissociation, mediumship, altered consciousness, trance and incorporation. Then the relation between music and trance are revised, in accordance with Rouget's proposed concepts, authors on music therapy and others who studied the relation between trance and percussion. A brief historic on Umbanda and the terreiro lineage I personally come from, as well as the physical activity which engages with music in this particular terreiro, are presented next, establishing my own experience in Umbandist incorporation. The music utilized in such rituals is presented here through music sheets with commentaries on its musical character and lyrics, as well as the agency of the nature of music at the time of incorporation. It was found that music acts along with both the social context and the individual's own intentions in order to contribute to the process of incorporation. Music can distend the forces which organize an individual's identities leaving them open to mobility, both physical and subjective, when this subject engages with music. In Umbanda, the involvement happens through a preliminary dance which is practiced before incorporations. The work of incorporating or modifying one own's identity results from the musical stimulation, from the stimulation of the social context of the rite and from the intention of the subject who is disposed to the process, occurring then a sliding from the habitual identity to another, designed throughout the rites, which allows incorporeal entities to manifest itself, according to the religion's beliefs.

Keywords: Music, incorporation, umbanda, trance, dissociation, psychosocial identity, music therapy

Sumário

1. Introdução	15
1.1. Trajeto pessoal	15
1.2. Objetivo e justificativa	19
1.3. Estrutura da pesquisa	33
2. Música	37
2.1. A natureza da música	51
2.2. Melodia	69
2.3. Ritmo	95
3. Música e ser humano	111
3.1. “Humanidade sonoramente organizada”	113
3.2. Musicalidade	131
3.3. Bases neurológicas da relação com a música e seus elementos	147
4. Identidade	169
4.1. Identidades	171
4.2. Dissociação	197
4.3. Mediunidade, estados alterados de consciência e transe	211
5. Música e transe	235
5.1. Relação entre música e transe, segundo Rouget	237
5.2. Relação entre música e transe, segundo a musicoterapia	253
5.3. Relação entre música, transe e percussão: ritmo e rito	273
6. Umbanda	289
6.1. Histórico	291
6.2. Descrição do rito e doutrina	305
6.3. O corpo no rito: incorporação	321
7. Música na umbanda	347
7.1. A música utilizada na umbanda	353
7.2. Música e incorporação	365
7.3. Alteração da identidade	391

8. O papel da música na umbanda e na reorganização das identidades	405
9. Considerações finais	409
10. Referências	411
11. Apêndice 1 – Partituras	425

1. Introdução

1. 1. Trajeto pessoal

Preâmbulo

Desde cedo, e não sei por qual motivo, minha família fez questão de me apresentar à música de determinada etnia. Comecei a ouvir essa música que me espantava por sua característica de vir desde fora até mim: primeiro, de uma vitrola, depois, de um palco, quando me levaram a apresentações quando por aqui esses músicos se apresentavam.

Era música que vinha até mim. Não era música que saía de mim. E isso me causava estranheza. Mas fui me interessando por ela e procurei ouvi-la mais e mais, até que passei a ter o desejo de aprender algum instrumento dessa cultura e reproduzir algo dessa música. Com o tempo, consegui um e outro instrumento e aprendi a tocá-la, tive um e outro professor que me ensinou a respeito dela. Contudo, me sentia como alguém que *reproduzia* música que me vinha desde fora, que pertencia a algum mundo lá fora.

Fui encontrar uma música diferente dessa quando, após uma palestra, foi proporcionada à plateia uma improvisação musical livre, entre palestrantes e ouvintes. Aqueles que eram apenas ouvintes durante a palestra passaram a fazer música. Esta foi uma descoberta surpreendente. Existia música na qual eu não era apenas ouvinte ou reprodutor, mas música que parecia sair de mim, produzida em mim e da qual não participava como mero imitador. Era música improvisada e, por isso mesmo, pouco estruturada a princípio, mas mesmo assim, durante o curto tempo do fazer musical, algo dela começava a se me estruturar musicalmente. Essa palestra foi meu primeiro contato com a musicoterapia. A improvisação era um exercício musicoterápico.

Pela primeira vez compreendi que aquela música que parecia vinda de um mundo exterior era também a música que minha interioridade reconhecia como sendo a música que dela brotava. Um intervalo de quarta ascendente não era apenas uma

definição da teoria musical vigente naquela etnia, mas correspondia a algo que me era significativa. A música daquela etnia que parecia tão distante era, afinal, não apenas a música da minha própria etnia, mas era minha própria música também.

Reconheci em mim, em minha identidade musical, poderia dizer, traços que conversavam com intimidade com a música da sociedade, da cultura e da etnia da qual sou parte. A música foi um meio de descoberta de mim e do mundo, simultaneamente.

Cena 1

Coloco a agulha da vitrola sobre o início dos sulcos do disco negro de selo vermelho e começam a soar as primeiras notas do *Concerto n° 1 para piano*, de Tchaikovsky, música inteiramente nova e inesperada para mim, a qual me leva a ingressar em um universo desconhecido de sons, talvez até mesmo inadequado para um menino de oito anos, cuja mãe quase totalmente surda achou por bem não deveria privá-lo do convívio com a música, não transferindo a ele sua deficiência auditiva ao descuidar do contato dele com a música, comprando-lhe então, mesmo que ele não entendesse nada a respeito da razão de ouvir aquele tipo de música, a coleção *Grandes Compositores*, lançada naqueles dias em bancas de jornal, que a ela pareceu condizente para o contato e aprimoramento musical do filho que, aturdido e sem nada compreender daquele universo de sons, seguidamente ouviu o primeiro, o segundo, o terceiro discos da coleção, e assim por diante, cada vez mais insatisfeito com sua própria percepção do que eram aqueles sons, aquelas músicas, ora encontrando ponto de apoio mais palatável, quando surge no décimo primeiro disco a melodia do *Danúbio Azul*, ora considerando totalmente indecifráveis os sons criados por Beethoven, no terceiro disco da série, e, me debatendo com este lastro de sons por resolver dentro de mim, a partir de então, tenho a música como meio para o entendimento do mundo e de mim.

Não há como agradecer o gesto de minha mãe. Sua surdez produziu música.

Se a coleção se iniciasse com o *Concerto para violino* do mesmo compositor, menos formal e de melodia arrebatadora, talvez meu destino fosse outro.

Cena 2

Após o primeiro contato com a musicoterapia, naquela palestra em 1998, fiz uma primeira especialização na área, depois outra. Escrevi e apresentei trabalhos em simpósios e fóruns pelo Brasil; minha dissertação da especialização foi publicada em livro; dei aula na graduação e cliniquei como musicoterapeuta, apesar da celeuma a

respeito de se especialistas como eu podem ou não clinicar, se são ou não musicoterapeutas.

No primeiro semestre de 2008, preparava trabalho para apresentar no VIII Encontro de Pesquisa em Musicoterapia, em setembro no Rio de Janeiro, no qual descrevia as similitudes entre o *setting* musicoterápico e rodas de capoeira. O trabalho se inspirou no filme documentário *Mestre Bimba* (Goulart, 2005), em que a formação de pessoas na prática da capoeira apresentava, para mim, pontos de proximidade com a musicoterapia: um contexto social bem definido acolhendo a formação do sujeito, este buscando interações com o outro contribuindo com sua formação, a música como elemento inseparável da dança entre sujeito e ambiente social.

No meio tempo entre preparar e apresentar o trabalho, sou convidado a assistir uma sessão de umbanda num terreiro no bairro do Ipiranga. Nunca havia ido a um. Não tinha perda ou dor urgente que me levasse a ir lá pedir ajuda ou socorro. Vou por curiosidade. O primeiro impacto é acachapante: identifico-me com aquelas danças, aquela música, as formas e tempos do rito, os rostos daquelas pessoas, incorporadas ou quando elas mesmas. Passo a frequentar semanalmente o terreiro. Após seis meses tomando passes, a entidade que me atende me convida a integrar o terreiro, a aprender a incorporar as linhagens de entidades espirituais que, diz, todos temos a nos acompanhar. Aceito o convite. Adentro esse mundo que me era até então impensável. Aos poucos, me torno o que se diz ser um umbandista.

Somente muito tempo depois, e não sei precisar quando, me dei conta que aquilo que encontrei na capoeira – uma prática social que visa modificar a pessoa humana utilizando música, movimentação corporal e transe¹ para isso – por meio do estudo musicoterápico, encontrei igual e quase simultaneamente na umbanda. Mas, então, não como pesquisador e sim como participante movido por afinidade pessoal.

Epílogo

O ciclo iniciado com a música, continuado pela musicoterapia, desembocou pela capoeira na umbanda. Agora, retorna ao estudo da pessoa humana, no interesse da música na formação da identidade. Nesta dissertação, estudo o papel da música no trabalho de incorporação – portanto, de alteração da identidade – na umbanda. É a

¹ Pois que há transe na capoeira, como afirma Mestre Decânio no artigo *Transe capoeirano* (2002).

experiência pessoal que me leva a este estudo, com as riquezas e problemas da interferência da subjetividade em um trabalho de pesquisa científica.

Tão ou mais importante do que o tipo de música que se ouve ou faz, importa o contexto no qual se dá a música e o envolvimento da pessoa com a música dentro do contexto. Este trabalho trata, assim, do campo de inserção entre a pessoa individual e o ambiente sociocultural, quando este é preenchido pela música. Mais do que investigar a música em si, e mesmo mais do que estudo sobre música na umbanda, investigo o papel da música em um contexto social que afeta a identidade de seus participantes.

1. 2. Objetivo e justificativa

A questão que orienta este trabalho é: o que acontece com a organização identitária de uma pessoa participante da umbanda diante da música usada nesse ritual?

A questão ampliada ganha a seguinte formulação: o que acontece quando as pessoas se reúnem em torno da música, não para se entreter, mas em uma reunião com finalidade definida, como no rito da umbanda, na qual se busca a alteração da identidade habitual do sujeito? O que a música faz com ou por estas pessoas quando reunidas em torno desta finalidade? Que papel tem a música nesta situação? E este papel será o mesmo em atividades assemelhadas?

O objetivo da investigação é estudar a identidade do sujeito em sua relação com a música dentro de um determinado contexto social.

Tal como a fala, a música está presente em todos os grupamentos humanos e parece ter papel fundamental enquanto atividade humana ou humanizadora de nossa espécie. No entanto, esse papel tem sido insuficientemente estudado. A partir da investigação da música na umbanda, pretendo dar a conhecer aspectos de sua possível relação com a formação e a organização das identidades.

Que a música parece exercer alguma função na formação ou transformação das identidades dos sujeitos na umbanda se evidencia pelo papel que ela ocupa no rito. Sua presença se intensifica no momento em que os adeptos incorporam novas identidades a que se referem como entidades espirituais. Algo se passa no sujeito levando-o a assumir os gestos, a fala e a atitude característicos de outra identidade, que não aquela que apresenta cotidianamente.

Se essa alteração se dá no campo subjetivo natural, enquanto modificação da organização das identidades, ou no campo sobrenatural, pela incorporação efetiva de entidades espirituais (isto é, seres que existem enquanto espírito sem corpo), é questão para além do que pretendo e posso abordar. A questão deste estudo está ligada a “os aspectos propriamente psicológicos – ou normais” (Zangari, 2003, p. 52) da incorporação, a saber, aquilo que se passa na organização interna do sujeito que de algum modo se permite à reorganização de suas identidades.

Durante o rito de umbanda a música parece ser parte atuante na modificação da identidade. Não é mero ornamento ou entretenimento paralelo ao processo psicológico de alteração de identidade que ali ocorre. Se há relação direta entre a música e as entidades supranormais, esta não será aqui estudada, embora umbandistas afirmem que esta ligação é a causa de tudo o mais na umbanda.

O processo psicológico que pretendo estudar não se dá apenas movido e imerso em meio à música. Ocorre em ambientação social definida, com marcações claras na textura do grupo social. A incorporação e a música de que vou tratar se dão dentro de condição social definida: a cerimônia religiosa umbandista. A música que vamos estudar está impregnada do e no contexto social em que ela acontece, a saber, as *giras*² de umbanda. Assim, a psicologia social é a perspectiva a partir da qual a estudo.

Caso estudasse a música em si mesma, este trabalho seria mais apropriadamente desenvolvido no campo da musicologia. Caso estudasse os aspectos sociais e culturais das interações humanas ocorridas em meio à música, o trabalho se colocaria mais apropriadamente no campo da antropologia, se visasse mostrar “a unidade e a identidade de todos os homens”, ou da etnologia, se estudasse as “obras culturais em sua rica diversidade, preocupada principalmente em apreender as diferenças” (Bastide, 2006, p. 153). Caso estudasse a música manifestada por determinado grupo social e sua relação com este grupo, o trabalho estaria bem na etnomusicologia. Caso estudasse transformações pessoais suscitadas pela presença ou atuação da música, conduzida pelas mãos de musicoterapeutas, este trabalho pertenceria ao campo da musicoterapia. Não creio que meu trabalho seria mal recebido por qualquer desses campos.

Entretanto, o objetivo que me coloco não ocupa adequadamente tais campos. Trata de alterações psicológicas individuais, não conduzidas como processo terapêutico. Diz respeito a alterações na identidade dos indivíduos em meio ao fazer musical em contexto social definido: é o que se passa com o sujeito mediante a música *e* mediante um dado contexto social. Música *e* contexto social formam o cadinho no qual ocorrem as transformações na subjetividade humana que pretendo estudar. Trata-se de um objetivo que de certo modo tangencia os campos acima enunciados, mas que se situa, a meu ver, mais adequadamente no campo da psicologia social. Talvez, mais apropriadamente, este é um estudo transdisciplinar fundeado na psicologia social.

² *Gira* é a denominação dos rituais de incorporação.

As mudanças de identidade foram por mim experimentadas nos trabalhos de incorporação nas giras de umbanda de que participei e participo. A princípio sem qualquer intenção que não a de experimentar o contato com o mundo da umbanda, com suas “energias”, como se diz, logo entendi que as modificações de identidade que ocorriam em mim e em meus colegas umbandistas tinham semelhanças com processos que presenciei e experimentei em práticas musicoterápicas. O espírito do pesquisador, treinado no campo da musicoterapia, começou a se fazer presente em minha participação na umbanda. Comecei a pensar que se a música estava presente nestas duas atividades, ela poderia quem sabe cumprir papel semelhante em ambas.

A necessidade de realizar esta investigação surge por minha formação como musicoterapeuta, mais do que como necessidade ou curiosidade enquanto umbandista. O que a música faz comigo durante o processo de incorporação das supostas entidades me é auto-evidente e não me exige explicação que apoie o que experimento diretamente. Nem uma fé transcendente nem uma explicação racional me parecem necessárias como apoio para os fatos que experimento na umbanda. Entendo que uma fé no transcendente pode nascer a partir das situações ali experimentadas, ou que uma explicação racional pode organizar a experiência. No entanto, enquanto umbandista, nenhuma das duas coisas me atrai especialmente. Minha experiência dentro da umbanda me é satisfatória em si mesma, enquanto busca pessoal.

Não obstante o limite entre os interesses enquanto pesquisador e enquanto adepto não possa ser definido com linha demarcatória rigorosa e absoluta, as distinções devem ser suficientemente colocadas, de modo a não confundir minhas crenças particulares, seja lá a serventia que tenham para mim, com o intento da investigação científica, cuja finalidade é ampliar o conhecimento da comunidade dos que se servem da música.

Na umbanda, meu interesse no que a música *faz* pelo ser humano passou a ter novo meio de estudo, desta vez não por intermédio do estudo de teorias e práticas estabelecidas para o contato da música com outros sujeitos, como conheci na musicoterapia, mas a partir de meu contato direto com uma experiência musical, a qual não era simplesmente produzir música ou escutá-la, não era participar de evento com música, mas tinha por base as transformações pelas quais eu próprio passava no dia-a-dia como umbandista participante das giras de incorporação.

E, então, como pesquisador musicoterapeuta, tinha um desafio especialmente interessante: eu seria ao mesmo tempo o objeto de estudo e o estudioso investigador.

Com um fator a mais de complexidade: eu não era propriamente um *objeto* de estudo³, mas um *sujeito* a ser estudado em suas transformações identitárias, ao mesmo tempo em que eu seria o sujeito investigador. O sujeito-em-mim treinado pelo método científico na musicoterapia, e agora também pela psicologia social, estudaria o sujeito-em-mim umbandista praticante que incorpora identidades diferentes das que me eram habituais em meu dia-a-dia, ou ainda, do sujeito-em-mim umbandista que incorpora entidades espirituais.

Meu duplo papel dentro da pesquisa não é tornado mais simples pelo fato de a música – presente na formação dos dois sujeitos-em-mim – ser um terceiro polo de interesse, origem dos outros dois, trazendo para a mesma base musical a experiência vivida pelo sujeito estudado e o treinamento do pesquisador do sujeito estudioso. Tudo isso pode se confundir ainda mais pela rede natural de intersecções entre esses dois sujeitos-em-mim.

Como não posso extrair de mim a experiência que tenho como praticante da umbanda, uma saída possível seria me colocar apenas como sujeito a ser estudado e buscar outro pesquisador que se interessasse por estudar as transformações que eu achava aconteciam em mim durante a prática umbandista. Pois, uma vez sendo umbandista, não poderia deixar de sê-lo para ser apenas o pesquisador. Se outro alguém viesse a ser o pesquisador estariam separados o pesquisador do pesquisado. Seria tentativa de retirar por completo o viés do envolvimento do pesquisador com a pesquisa a ser feita. Por outro lado, o lastro da experiência pessoal não participaria da constituição da abordagem do pesquisador.

Não é a primeira vez que essa questão se coloca para os pesquisadores em minha família. Minha prima, a socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz, deparou-se com questão parecida em sua pesquisa sobre o carnaval brasileiro. Nascidos em família carnavalesca, desde cedo ela participava com nossos familiares dos folguedos de Momo, e em seu trabalho como pesquisadora no campo das ciências sociais veio a investigar o carnaval. Havia a sobreposição de sua experiência pessoal com o assunto pesquisado. Sua encruzilhada se assemelhava à que descrevo para o presente trabalho. Suas considerações a respeito de tal sobreposição vêm em meu auxílio:

Felizmente, a atitude de afastamento do pesquisador em relação ao seu objeto de estudo é hoje considerada ultrapassada: nas Ciências Sociais – e também em toda e qualquer ciência – a implicação do pesquisador naquilo que estuda é inevitável. Os problemas que atraem sua atenção constituem aqueles que, consciente ou inconscientemente, o tocam de

³ Como seria o caso de um médico ao estudar uma função fisiológica ou doença em seu corpo.

perto, aqueles que despertam em seu íntimo um sentimento ou de afeição, ou de exasperação; nunca é indiferente ao que escolheu para análise. Todo pesquisador é um pesquisador engajado; torna-se necessário que disso tome consciência, assim como das dificuldades que tal posição encerra. (M. I. Queiroz, 1992, p. 23)

Mais do que mero viés problemático, o engajamento do pesquisador é propulsão para sua pesquisa. A tomada de consciência a respeito da maneira como a subjetividade participa, com afinidades e crenças, simpatias e antipatias, “afeições e exasperações”, leva o pesquisador a compreender suas entranhas no modo de pesquisar e, assim, permite tomar as providências necessárias para tais posicionamentos intrínsecos não adulterarem o resultado da pesquisa; ao menos, não demasiadamente.

Seguindo o posicionamento de pesquisador engajado, cômico de como se dá seu engajamento, não preciso abrir mão de meu duplo papel. Tal qual umbandista que chega ao terreiro com sua identidade do dia a dia e logo incorpora outra identidade, posso enquanto pesquisador ter os dois sujeitos-em-mim convivendo: o pesquisado e o pesquisador. Contudo, há providências a tomar para manter límpida a consciência de cada parte dentro do trabalho.

Recorrendo mais uma vez à prima, no mesmo livro, ela afirma que ao pesquisador, por estar intrinsecamente envolvido com a pesquisa, “o confronto com dados colhidos por outros, com opiniões exaradas pelos demais pesquisadores, com teorias que o pesquisador não adota, constituem um peneiramento crítico indispensável” (p. 23).

Seguindo essa orientação, confrontei minha experiência com a de outros pesquisadores, cujas teorias não adoto. Tomei o autor que pesquisou mais extensamente a respeito da relação entre música e transe, Gilbert Rouget, como referência. As grandes diferenças entre as conclusões de Rouget e as minhas contêm o contraste necessário para seguir com espírito crítico. Ao conhecer o trabalho e as conclusões de Rouget, achei necessário aprofundar o estudo a respeito da música, para então considerá-la dentro dos ritos de transe e possessão. Desse modo, o estudo da natureza da música ganhou preeminência nesta investigação.

Ainda seguindo orientação da pesquisadora e prima, achei necessário ouvir a voz de umbandistas e musicoterapeutas a respeito de suas experiências com a música na incorporação umbandista e no processo musicoterápico. No primeiro desenho da pesquisa produzi questionário-piloto que enviei a umbandistas e musicoterapeutas com o intuito de encontrar subsídios a respeito do que se passava na lida com a música nesses contextos sociais, independentes de minha experiência e expectativa.

Apresentei o questionário a umbandistas graduados e iniciantes, com a intenção de contribuírem com suas percepções a respeito da vivência da música nas incorporações, nas modificações de identidade. Apresentei o questionário também a musicoterapeutas e seus pacientes, com a intenção de contribuírem com sua percepção a respeito do que a música faz com a pessoa quando se envolve com ela.

O resultado não alcançou o ponto esperado. Nenhum dos respondentes chegou a entender ao que se referia o cerne do questionário: o que se passa na organização de suas identidades quando trabalhando com a música? Descobri que esta não é autopercepção corriqueira, mesmo para quem trabalha na área terapêutica.

Perante o que era buscado em termos de autopercepção ao instante da experiência musical, os respondentes trouxeram considerações pouco específicas, que não diziam respeito ao que se passava na organização das identidades, mas apenas a sensações gerais experimentadas no contato com a música. Termos e conceitos como satisfação, alegria, relaxamento, prazer, foram amplamente utilizados nas respostas de todos. Embora costumem ser usados quando as pessoas falam de suas sensações perante a música, não é esse o nível de percepção que o questionário pretendia abordar. Mas esse foi o nível descrito pelos respondentes.

Poderia me perguntar: quem se preocupa em perceber como anda a organização de suas identidades em qualquer momento da vida? Ou, ainda, quem percebe haver alternância entre entidades? Isso não reflete apenas a relação com a música, mas o nível habitual da relação das pessoas com sua estrutura de identidade. A pergunta poderia ser feita apenas a uns poucos especialistas – o que põe a perder o sentido de um questionário a ser proposto a muitos depoentes.

Após conversar com o orientador, levei à banca de qualificação o resultado dos cinco depoentes que responderam ao questionário, com nossas considerações a respeito de não chegar ao ponto necessário. A banca concordou que as respostas, e mesmo as perguntas que elaborei, não ajudavam na compreensão do que investigo. Consideraram que, nesta dissertação, o melhor seria apresentar minha própria experiência balizada pela consideração de outros autores a respeito do assunto, sem aplicar questionário.

Dessa maneira, reelaborei o que havia feito, eliminei o questionário e os relatos de outros participantes. Centrei esforços em comparar minha própria experiência enquanto participante da umbanda com as considerações de pesquisadores de diversas áreas. Trouxe informações de antropólogos e etnomusicólogos sobre a prática do transe em outras culturas; sobre o processo de formação da identidade humana, como descrito

por pesquisadores da psicologia social; sobre processos musicoterápicos que se valem da música em seus procedimentos; e sobre o que se conhece haver na música capaz de afetar a estrutura da identidade.

Esses vários campos de estudo são usados como referência para investigar a experiência deste pesquisador que, durante os últimos oito anos, viveu a sensação de ser incorporado por outras forças que não aquelas que habitualmente lhe habitam. Fui para a umbanda em busca de experiência pessoal. Não fui ‘a campo’ enquanto pesquisador. A princípio, a experiência pessoal que trago para este trabalho foi *vivida*, e não *colhida* propositalmente. E, mais, foi vivida por mim *em mim*; não foi colhida *no outro*. Não comecei querendo pesquisar a umbanda, pesquisar a umbanda em mim mesmo ou, ainda, pesquisar a mim mesmo na umbanda.

Como ocorre quando alguém vivendo lá sua vidinha ocupado com seus afazeres e interesses particulares, um dia recebe a visita de um pesquisador interessado em seus ‘afazeres e interesses particulares’, assim também se achegou o sujeito-em-mim pesquisador ao sujeito-em-mim umbandista: passei a olhar minha vivência pessoal com interesse de pesquisa.

Para organizar a relação entre pesquisador e pesquisado, segui sugestão da banca de qualificação, e busquei o conceito de *autoetnografia*, utilizado quando se quer dar voz ao etnografado. Esse termo se refere “à não negação da experiência pessoal e, principalmente à explicitação da intersubjetividade estabelecida entre etnógrafo e etnografado como pressupostos básicos da construção da própria etnografia” (Versiani, 2002, p. 67). Essencialmente, trata de como dois sujeitos podem juntos dar voz à condição experimentada por um deles, a saber, pelo etnografado.

Versiani afirma que o conceito “aponta para a adoção de uma noção de *self* complexo, subscrevendo processos dialógicos e interativos na construção de subjetividades, o que nos remete a questões relacionadas à própria complexidade, historicidade e singularidade dos *selves*” (p. 64) e que este se refere “à tentativa de incluir diferentes vozes culturais em obras escritas em coautoria entre etnógrafo e etnografado” (p. 65).

Nesta dissertação, a coautoria ecoa a questão umbandista de dar passagem a outras identidades em si mesmo: as diferentes vozes são do pesquisado e do pesquisador, estes dois sujeitos-em-mim. Ao que parece a multiplicidade de vozes se dá em mim em mais de um nível, enquanto umbandista quando incorporo e enquanto pesquisador quando pesquiso aquilo em que sou presente também como sujeito.

O sociólogo português, Arruda, afirma que “inicialmente, a autoetnografia foi entendida como um mecanismo eficaz para dar voz às condições de vida de grupos considerados subalternos e para valorizar as experiências vividas pelos membros desses grupos” (2012, p. 10), dizendo ser este um método de apoio à etnografia quando é necessário enfatizar a voz de alguém que não seria ouvido não falasse ele por si mesmo.

O conceito originalmente se refere a dois sujeitos e não a duas faces do mesmo sujeito. Não obstante, no meu caso, há também duas culturas distintas em jogo, a do acadêmico e do umbandista, há o diálogo entre dois aspectos da mesma pessoa, assim como entre duas culturas e dois mundos distintos. Há um Outro a ser relatado e reconstruído em palavras, conquanto esse Outro esteja tão fora (a cultura umbandista) quando dentro de mim (minha experiência enquanto umbandista). Há também a “ida a campo, a observação participante... toda uma experiência pessoal que... deve adequar-se aos critérios do texto científico” (Versiani, 2002, p. 66), e que envolve não apenas a experiência como também o registro e análise dessa experiência.

Por outro lado, não há “subjetividades ligadas a grupos minoritários” (p. 68), como afirma Versiani a respeito da autoetnografia. Não creio que faça sentido pensar o pesquisador ou o pesquisado em mim como parte minoritária, no sentido de socialmente renegada ou impedida de ter sua voz dentro do todo social ou pessoal.

Adams, Jones e Ellis definem autoetnografia da seguinte maneira:

Histórias autoetnográficas são manifestações artísticas e analíticas de como chegamos a saber, nomear e interpretar a experiência pessoal e cultural. Com a autoetnografia, usamos nossa experiência para envolver os nossos eus, os outros, cultura(s), política e pesquisa social. Ao fazer autoetnografia, nos deparamos com "a tensão entre perspectivas internas e externas, entre a prática social e a coerção social". Assim, autoetnografia é um método de pesquisa que:

- usa a experiência pessoal do pesquisador para descrever e criticar crenças culturais, práticas e experiências.
- reconhece e valoriza os relacionamentos do pesquisador com os outros
- usa a autorreflexão profunda e cuidadosa – tipicamente referida como "reflexividade" para nomear e interrogar as intersecções entre indivíduo e sociedade, o particular e o geral, o pessoal e o político.
- mostra "as pessoas no processo de descobrir o que fazem, como viver, e o significado de suas lutas"
- equilibra o rigor intelectual e metodológico, emoção e criatividade
- esforça-se para a justiça social e para tornar a vida melhor (2015, cap. 1, p. 1-2).

Esse método de pesquisa parece se aplicar ao estudo em curso, por cada um dos itens acima, mas, em especial, por lidar com “tensão entre perspectivas internas e externas”, por “usar a experiência pessoal do pesquisador”, por exigir “autorreflexão

profunda e cuidadosa” e por exigir equilíbrio entre rigor método científico e o aspecto sensível da experiência pessoal.

Adiante os autores afirmam que “etnografia é um método qualitativo – que oferece conhecimento sutil, complexo e específico sobre vidas particulares, experiências e relacionamentos ao invés de informações gerais sobre grandes grupos de pessoas” (cap. 2, p. 4). Assim, o confronto entre minha experiência pessoal na umbanda e um estudo sobre o papel da música na formação ou transformação da identidade pode ser inserido dentro desse método.

Segundo os autores, o método autoetnográfico propõe:

1. A experiência pessoal em primeiro plano no domínio da investigação e da escrita
2. Ilustrar os processos de tomada de sentido
3. Utilizar e apresentar reflexividade
4. Ilustrar conhecimento interior do fenômeno/experiência cultural
5. Descrever e criticar normas culturais, experiências e práticas
6. Procurar respostas ao público. (cap. 2, p. 26)

Entendo que ao me manter dentro desses parâmetros no relato e avaliação da experiência vivida, refletindo com base no conhecimento das diversas áreas que tomei como apoio para avaliação e reflexão, e ao procurar o que venha a ser válido no geral e não apenas no particular, esta pesquisa poderá levar a resultados de interesse para a comunidade científica. Meus esforços são no sentido de tornar minha experiência pessoal um meio para alcançar resultados frutíferos nos seis pontos acima apresentados.

Antes de apresentar a estrutura da dissertação, creio ser necessário justificar algumas escolhas quanto a alguns termos que utilizo.

A primeira se refere ao uso do termo ‘incorporação’ em lugar de ‘posseção’. Possessão é o termo clássico utilizado para a situação em que uma pessoa é possuída por um espírito, entidade ou outra forma de energia incorpórea. É o termo utilizado por Rouget em sua obra, cujo subtítulo é justamente “Uma Teoria das Relações entre Música e Posseção”. Ele define assim, a prática da posseção:

a posseção em si mesma é o comportamento socializado de um indivíduo consistindo, dadas certas circunstâncias, em uma mudança que toma lugar dentro dele, com o efeito de que sua personalidade habitual (a qual governa seu comportamento de todo dia) é substituída pela personalidade da deidade, que dita diferentes formas de comportamento para ele. (1985, p. 30)

Para Rouget, os termos posseção e incorporação têm sentidos diferentes, e posseção não necessariamente envolve incorporação (p. 26). Ele define posseção

como tomada de posse do espírito do sujeito e incorporação como tomada de posse de seu corpo. A literalidade do termo incorporação torna claro que este termo se aplica quando a entidade ou deidade toma conta especificamente do corpo.

Pois é justamente isso o que encontrei como sensação pessoal nas giras da umbanda, corroborado por comentários de meus colegas: o corpo mais do que o espírito é controlado por forças que não reconhecemos como nossas. O próprio fato de eu (meu eu comum de todo dia) estar a perceber e assistir a movimentação de meu corpo em danças e gestos os quais não eram reconhecíveis como sendo ‘meus’, dá testemunho de que algo em mim não estava possuído. Minha consciência não se apagou. Meu espírito, minha percepção ou subjetividade de todo dia continuavam presentes e assistiam *desde dentro de mim mesmo* a pantomima da movimentação de meu corpo. ‘Eu’ não estava possuído, ‘meu corpo’ estava. Momentaneamente meu corpo não era mais ‘meu’, isto é, não estava a serviço da expressão de minha volição, embora permanecesse a sensação de habitá-lo. Era corpo a serviço de outrem, percebido por mim desde dentro de meu corpo sendo controlado por esse outrem.

Como descrever adequadamente a experiência de me sentir dentro de meu próprio corpo – talvez a sensação mais básica à senciência humana – e perceber que esse corpo obedece a outros comandos – de movimento, fala e mesmo sentimento e pensamento – que não aos meus próprios? Não conheço pesquisador que tenha procurado averiguar ou descrever com suficiente precisão essa experiência. Tomá-la por delusão ou perturbação dos sentidos não resolve a questão, apenas a esconde, pois que é a experiência vivida e descrita por quem quer que pratique essa incorporação ou possessão tão comum em umbandas e candomblés. As conversas de corredor e de entreatos nos terreiros, por mim vividas, atestam isso.

Convém salientar que a sensação que tentei descrever vale tanto para incorporar entidades da umbanda quanto incorporar orixás do candomblé: a consciência permanece desperta observando o que se passa no nível do corpo, das sensações, dos sentimentos, dos pensamentos e, também, do mundo ao redor. Enquanto incorporado sei onde se encontra esta ou aquela pessoa no ambiente, sei em que direção está o altar e onde estão os atabaques, embora possa não ter o controle para levar ‘meu’ corpo para onde deseje.

Assim, minha experiência pessoal me faz escolher o termo incorporação, por achá-lo adequado para descrever o fenômeno experimentado. Possessão quererá dizer que tal entidade ou deidade toma posse absoluta do ser, daquele território subjetivo que antes o sujeito ocupava, enquanto incorporação quererá dizer que entidade ou deidade

se apossa do corpo do sujeito para se manifestar. O que experimentei nas giras de umbanda não é a posse absoluta de meu território subjetivo por qualquer entidade ou espírito, seja ele orixá ou *egun*⁴. Mantive-me consciente em todos os momentos de todos os trabalhos nas giras.

Autores umbandistas afirmam que mais comum atualmente é a incorporação consciente. Mais precisamente, falam de incorporação *semiconsciente*. Omolubá afirma que “uns poucos médiuns são inconscientes... na umbanda, os trabalhos mediúnicos são realizados na semiconsciência do médium” (2002, p. 33). E Feraudy explica que “na incorporação semiconsciente não desaparece a consciência total... é um estado de sonolência em que o aparelho não tem atuação alguma, quer no mental, quer na zona motora” (2006, p. 54). Em minha experiência, essa sonolência não significa perda de percepção, mas amortecimento da capacidade de *comandar* a atuação. Pelo contrário, a percepção para eventos externos e internos, quando incorporado, parece ser tão ou mais aguçada do que na condição habitual.

Negro, Palladino-Negro e Louzã propõem outra linha de corte e diferenciação. Embora pesquisem em centro espírita, a questão de possessão ou incorporação permanece a mesma. Estes pesquisadores distinguem possessão e incorporação, a partir do sentido patológico e não-patológico contido nos termos.

a “possessão” não-patológica ... é vista como uma parte normal de uma cultura coletiva ou prática religiosa. ... A terminologia utilizada pelos espíritas oferece uma definição útil dos fenômenos. O termo “possessão” pode ser usado para definir a experiência de uma assunção de controle involuntária por um espírito, a qual é angustiante, enquanto que incorporação é mais apropriadamente usado para situações em que a assunção de controle é aceita pelos sujeitos e sua matriz sociocultural. (2002, p. 64)

Possessão é patológica e involuntária, enquanto incorporação é voluntariamente praticada e aceita pelo contexto social. Para esses autores, a incorporação inclui ainda um interesse racionalizado para ser aceita. Segundo eles, “a incorporação espiritual é bem-vinda e a experiência de transe de incorporação é uma poderosa ferramenta de empoderamento social” (p. 65). Para eles, a incorporação é desejável e empoderadora, enquanto a possessão é indesejada, involuntária e angustiante.

Zangari, por sua vez, à margem de questões patológicas, não obstante dentro do ponto de vista da psicologia social, amplia a ideia de incorporação para além da possível entidade a que se dá passagem, afirmando que

⁴ *Egun* é a palavra utilizada, no candomblé e na umbanda, para designar uma entidade que já foi ser vivo encarnado e que, após a morte de seu corpo, continua a existir em uma dimensão incorpórea, podendo vir a incorporar nos seres corpóreos.

Nenhum termo parece-me mais apropriado para se referir a este processo de adoção do papel das entidades por parte das médiuns como o já corrente dentre elas: incorporação. Ora, incorporar significa “corporificar”, “dar corpo a”. A que se dá corpo senão às crenças compartilhadas pelo grupo? (2003, p. 188)

Segundo o olhar de Rouget, e também o meu, possessão e incorporação podem ou não ser patológicas (a depender, em boa parte, do contexto social em que ocorrem, e nisso concordamos com outros pesquisadores). Mas uma experiência é diferente da outra, como Rouget coloca, a partir da diferença do território possuído: o corpo ou o ser do sujeito.

Pelos motivos expostos, adoto o termo incorporação para o que acontece nas giras de umbanda: pela suposta entidade se apossar do corpo e não inteiramente da subjetividade do sujeito, por ser um ato voluntariamente praticado (inclusive estruturado progressivamente com labor, como veremos), por ser uma prática aceita e incentivada pelo contexto social e por ter sempre, na umbanda, uma expressão corporal nítida pela movimentação, dança, pantomima e vocalização de palavras e sons. É na corporeidade do corpo do sujeito que ocorre a incorporação.

A segunda justificativa a respeito da escolha de termos é quanto a designar como *adeptos* os participantes da umbanda e não como *médiuns*. Ao longo da dissertação me refiro às pessoas que incorporam na umbanda como adeptos. Com isso, não afirmo que não sejam médiuns, mas quero independer o ato de ser adepto e incorporar do que se construa em torno do conceito de ‘médium’. Parto de minha própria experiência, eu que nunca tive manifestações que pudessem ser consideradas mediúnicas antes de participar do rito, encontrei nele outras pessoas que tiveram a mesma experiência. Pressupor uma mediunidade para só então sentir a necessidade de ir a um centro para participar dele e vir a incorporar não corresponde à realidade que experimentei.

A posição que assumo – a de que há adeptos, e não médiuns – se aproxima da ideia, presente na doutrina umbandista, de que ‘todos somos médiuns’, isto é, de que não há pessoas médiuns e pessoas não-médiuns, e de que todos podem incorporar. No entanto, isso não é o que pretendo afirmar – por não ter noção se é assim e também por não ter interesse em afirmar, confirmar ou negar essa ideia. Contudo, tendo a achar que quase todas as pessoas são capazes, a princípio, de incorporar. Depende menos de um ‘dom especial’ e mais do trabalho executado dentro dos cânones propostos.

Adepto da umbanda é aquele que resolveu, por algum motivo, atuar nos ritos de umbanda. As implicações são menos problemáticas do que assumir o conceito de médium, seja ele qual for. Não me isento de investigar a mediunidade, mas não parto

dela como pressuposto à incorporação (“se você tiver mediunidade irá incorporar, mas se não tiver, não conseguirá”), por se tratar de um ponto de partida movediço e preñhe de pré-conceitualizações que podem prejudicar a base da investigação.

Designar alguém como médium é atribuir-lhe características que não se sabe quais são, de fato. Enquanto conceito operacional, ‘médium’ é conceito problemático. Ele atribui injunções que perturbam mais do que ajudam a investigação, assim como atribuem a priori dom especial àquele que incorpora.

A terceira justificativa é quanto a não me basear nos conceitos de *estado de transe* e *estado alterado de consciência* como ponto de partida para a incorporação. Faço isso pelos mesmos motivos acima expostos. Se há transe ou se há alteração da consciência é coisa a não ser assumida a priori. Não parto deles como necessários ao ato de incorporação, mas, no devido tempo, investigo os dois conceitos.

1. 3. Estrutura da pesquisa

Apesar de a pesquisa estar fundeada na psicologia social, inicio a dissertação falando de música. A meu ver, sem a adequada compreensão da natureza da música, o papel que ela ocupa na umbanda e na incorporação não poderá ser conhecido. A adequada conceituação da música foi uma insuficiência no trabalho antropológico de Rouget que resultou em conclusões parciais de sua parte.

Como pretendo ir além da música nas relações sociais e culturais, e conhecer o que se passa com a organização identitária do sujeito perante o envolvimento com a música, é vital dar a conhecer a música para além de considerações particulares nascidas de campos que lhe são apenas correlatos, como a acústica, a estética, a psicologia da música e a teoria musical.

Assim, a dissertação propriamente, após esta Introdução, começa com dois capítulos que tratam da música. O primeiro deles (2), com três subcapítulos (natureza da música, melodia e ritmo), trata exclusivamente de música. Autores da filosofia da música, como Meyer, Langer, Révész, Sloboda, Petraglia e, principalmente, Zuckerkandl, conduzem a discussão. O segundo (3) trata da relação entre música e ser humano (nos aspectos social, individual e neurológico). Blacking, Zuckerkandl e Peretz são os autores que conduzem os principais argumentos. Desse modo, pretendo explorar a natureza da música antes de dar qualquer outro passo.

No capítulo seguinte (4), passo da música para o ser humano. Apresento noções sobre identidade humana, sua formação e estruturação. É nos autores da psicologia social, principalmente Ciampa, que me baseio para a visão de identidade humana com a qual irei trabalhar. Nos subcapítulos, trato da noção de identidade para a psicologia social, e, a partir dela, da noção de dissociação e, em seguida, as noções de transe, mediunidade e alteração de consciência. No subcapítulo Identidades confiro especial importância à linguagem na formação identitária, seguindo o pensamento de Ciampa, e comparo o papel da linguagem ao da música.

No capítulo subsequente (5), abordo a relação entre música e transe. Trago a pesquisa e as considerações de Rouget no primeiro subcapítulo. No segundo, abordo a relação entre música e transe segundo o que é proposto por autores da musicoterapia.

No terceiro, abordo especificamente o papel da percussão e do ritmo no rito da umbanda e, dessa forma, também a relação entre música e transe.

Até aqui apresento conceitos de áreas diversas que serão referência à perspectiva a partir da qual lanço vista à incorporação na umbanda. Apresento conceitos advindos de vários campos de estudo – os que me pareceram necessários – sem a preocupação de constituir entre eles uma articulação direta. Até então preparo o terreno para ingressar no assunto propriamente da investigação. Eles irão convergir para o assunto colocado em foco, a partir de então: a umbanda e a incorporação.

Somente então a umbanda entra em cena. No capítulo seguinte (6), descrevo seu histórico em linhas gerais e trago considerações dos sociólogos Roger Bastide e Maria Isaura a respeito da relação da umbanda com a formação da identidade brasileira. Entendo que as considerações sociológicas ajudam a adentrar a dinâmica psicossocial do universo umbandista.

Descrevo, então, seu rito e doutrina, especificamente como o vim a conhecer, de modo a situar o contexto de ideias, crenças, condições físicas e materiais em que ocorre minha experiência de incorporação com música.

Por fim, descrevo o trabalho corporal da incorporação, a partir de considerações de Bairrão e de minha própria experiência vivida: neste ponto, a vivência pessoal encorpa as descrições e análises, acrescentando as percepções experimentadas por mim e a interpretação que delas faço.

O capítulo seguinte (7) é a respeito do papel da música na umbanda. Descrevo, primeiramente, a música utilizada no rito do qual participo, apresentada pelas partituras que constam do Apêndice 1. Reunindo o material descrito até aqui, juntamente com minha própria experiência, apresento e interpreto a presença da música no momento de incorporação e sua atuação na percepção do sujeito que incorpora. E, por fim, apresento e comento as alterações de identidade decorrentes.

As análises musicais, embora extensas nesses subcapítulos, em momento algum são o foco de interesse da pesquisa. Elas são apoio para compreender o possível papel da música. O intuito é mostrar que, embora não baste a música para algo acontecer em termos de organização identitária, a correta compreensão da música pode ser a base para o passo essencial do trabalho: compreender o que ocorre na relação entre indivíduo, música e contexto social.

O capítulo a seguir (8) procura sintetizar o papel da música na reorganização das identidades. Ressalta que, sem estar inserida nas relações sociais apropriadas, esta não

tem o papel aqui revelado. Em uma situação em que o indivíduo está em certo momento apartado do meio social – por exemplo, sozinho em casa ouvindo música – sua relação com a música não se dará nos termos aqui descritos. Também relaciona alguns dos pontos levantados pela investigação com o processo musicoterápico. O trabalho se encerra com as considerações finais (9), as referências bibliográficas (10) e o apêndice (11) contendo partituras transcritas de cânticos de incorporação e desincorporação na umbanda.

A estrutura foi assim definida de modo a trazer primeiro as diferentes informações que preparam a investigação interdisciplinar a que o trabalho se propõe, sem a preocupação de conectá-las de imediato. Como as diversas matérias-primas que chegam ao canteiro de obras só revelam sua função quando colocadas em uso na construção, assim espero que as informações trazidas, de início enquanto materiais sem conexão visível, se integrem propiciando, se tudo der certo, uma visão do papel da música no trabalho de alteração de identidade no rito umbandista, e, por conseguinte, uma visão do papel da música na vida humana, e, em especial, na formação, organização e transformação identitária do indivíduo.

2. Música

A música é reconhecida, na sociedade ocidental, como sendo arte, beleza, estética, inspiração, artista, criação; ou, ainda, entretenimento, deleite, prazer, espetáculo, show; ou, também, cânticos sacros, cantochões, mantras, gospels, cirandas; ou apreciação, ouvintes, espectadores, apreciadores, fãs, audiência, diversão.

Em nossa cultura, essas são experiências que vivemos na música ou que associamos a ela: música como arte, entretenimento, prece, gosto pessoal, terapia e pano de fundo de várias atividades. Essas são formas reconhecidas da música integrar nossas vidas, entrelaçando-se com interesses, finalidades e intenções de uso.

Entretanto, não é de tais experiências que partirei neste estudo. Quero investigar a natureza da música previamente à sua relação com atividades humanas e usos específicos, com o objetivo de inserir um dado desconsiderado em outras pesquisas: as características próprias e peculiares da música, atuantes quando ela está presente. Tais características podem ter papel significativo quando a música é utilizada e, por causa disto, é nosso ponto de partida. Investigar a natureza da música é o começo das reflexões aqui desenvolvidas.

Com o seguimento do trabalho, veremos como a natureza da música afeta as situações e atividades das quais faz parte, em especial no rito umbandista, para finalmente entender seu papel nesse rito e em outras atividades sociais humanas.

Alguém poderá argumentar que não existe música afora de sua relação com o ser humano e em atividades humanas. Realmente, não existe. A música é produzida pelo ser humano, não existe música gerada que não por nós humanos (este ponto será discutido mais extensamente adiante). Isso não impede que a estudemos em sua natureza fundamental, para antes de suas diversas formas de criação, presença e aplicação.

A música é criação humana, é expressão da mente e da interioridade humana, expressão da capacidade criativa do intelecto ou das emoções daqueles que a criam, executam e escutam. Disto resulta que a música é tomada muito naturalmente como íntima do universo subjetivo e, em grave distorção de sua natureza, tomada como pertencendo mais ao universo subjetivo do que ao mundo exterior. Não obstante, a

música ocupa lugar no mundo exterior, isto é, no espaço em que ocorrem os fenômenos do mundo. É lá que a música existe.

Zuckerlandl, filósofo da música, a quem irei me referir muitas vezes no decorrer do trabalho, afirma: “a música, temos insistido repetidamente, ocorre onde o sol se eleva e se põe, onde os pássaros voam, onde um grito soa: no exterior, do lado de fora de mim mesmo, não em mim. A música que ouço não nasce em mim; ela me encontra, ela vem a mim” (1973, p. 268).

A vibração do ar produzida por um instrumento ou corda vocal em determinada frequência audível chega à minha percepção. Este é o som que *veicula* a música advinda desde o mundo exterior até mim. Se alguém insiste e diz que para um cantor seu cantar sai de ‘dentro’ de si mesmo, este ‘dentro’ pertence ainda ao mundo dos fenômenos objetivos – as vibrações físicas de cordas vocais e ressonâncias em cavidades cranianas e torácicas – e não o mundo da subjetividade. Quer dizer, o sujeito que canta recebe o som que produz cantando da mesma maneira que todos os demais sons musicais: ele o recebe desde fora de sua subjetividade.

Tal característica da música pode parecer óbvia, mas deve ser salientada, e qualquer possível confusão a respeito precisa ser desfeita antes de zarparmos com o trabalho. Isso porque, mesmo existindo no mundo exterior e vindo ao nosso encontro desde o exterior, a música tem a característica especial de criar a sensação de ser íntima da subjetividade, de fazer parte dela mais do que pertencer ao mundo exterior.

De todos os fenômenos exteriores, talvez seja a música o que mais intimamente fala à subjetividade, como se fosse nativa da interioridade emocional e mental. Essa sensação causada pela música, seja qual for a razão para isso, não deveria nos confundir quanto ao campo em que ela existe.

Por outro lado, a diferença entre ouvir e meramente imaginar uma nota musical é inequívoca. Investigo aqui a música como evento sonoro e não a música imaginada ou idealizada por alguém, pois não é música imaginada que vamos encontrar nas situações sociais deste estudo (como poderia ser o caso do estudo voltado para a música enquanto presente na mente de um compositor ou executante). Encontraremos a música enquanto fenômeno do mundo exterior no rito de umbanda – e desde o exterior ela virá ao encontro do ser humano.

Muitos fenômenos existentes no mundo exterior não são causados pelos humanos: um meteoro que risca o céu, o movimento do mar, a onda que surge e quebra na praia, o crescimento de uma planta, a existência dos mais diversos animais e

condições geológicas, o canto de um pássaro. Estes eventos existem sem nenhuma necessidade da participação humana para acontecerem. Em geral, associamos o mundo exterior a fenômenos deste tipo, juntamente com o resultado de ações humanas que interferem no mundo exterior como, por exemplo, cidades e suas construções, o cultivo de plantações e rebanhos, a existência de livros e objetos tecnológicos.

A música é resultado da ação humana. Mesmo sendo menos corpórea, quer dizer, menos visível e tangível do que outras ações humanas, só há música quando há vida humana. A música ser menos corpórea, ser ‘mera vibração’, não a faz ocupar menos o campo do mundo exterior do que outras criações humanas materialmente mais estáveis.

Assim, mesmo sendo menos visível e tangível do que outras criações humanas e sendo sentida como íntima de nossa interioridade, a música continua a ser um fenômeno do mundo exterior (naturalmente, as reações que ela venha a despertar naqueles que a criam, executam e escutam farão parte do mundo subjetivo).

No livro *Música e Transe* (1985), Rouget investiga as relações da música com ritos de possessão em diversas culturas. Contudo, fica a dever quanto às considerações a respeito da música nos contextos culturais estudados (em seu livro não há sequer uma partitura ou mesmo descrição detalhada da música que ele analisa) e a respeito da natureza da música em si mesma. Essa lacuna parece indicar que o grande estudo do papel da música nos ritos de transe não levou em conta, em grande medida, sua natureza intrínseca; levou em conta unicamente seu papel social e cultural, quer dizer, a música enquanto integrada à construção da subjetividade local.

Rouget quando apresenta o que é música, em sua obra, menciona três maneiras de considerá-la e a primeira delas é justamente a música enquanto objeto pertencente ao mundo exterior:

Qualquer música pode ser considerada desde três diferentes pontos de vista: primeiro, em si mesma, como um objeto (independente de seu criador e de qualquer ouvinte dela); segundo, como algo produzido seja pela composição ou pela execução (como uma criação subjetiva); terceiro, como algo ouvido (do ponto de vista da percepção). (p. 65)

Não obstante seu início semelhante ao deste trabalho, após considerar a música como existente no mundo exterior, imediatamente à frase que segue a citação acima, no mesmo parágrafo, Rouget reconduz a música à direção oposta e a trata, daí em diante, enquanto *mensagem* que supostamente ela transmite:

Para usar os termos propostos por R. Jakobson (1960), para a análise da linguagem, a música pode ser considerada do ponto de vista da “mensagem” que ela constitui, daquele

do “emissor” que a transmite, e daquele do “receptor” que a recebe – ou, se alguém preferir, daquele que “emite” e daquele que “recebe”. Nas condições normais da comunicação musical, o emissor e o receptor partilham um código em comum, de modo que a mensagem enviada pelo primeiro se refere a um contexto compreensível para o último, e a comunicação é estabelecida entre eles pela ação de um certo contato. (p. 65)

Mensagem, comunicação, código são os termos com os quais a música é considerada por Rouget a partir de então. Ele iguala música e linguagem, antes mesmo de analisá-la em detalhe e sem demonstrar por quais motivos a música é linguagem ou contém mensagens. Rouget pressupõe que a natureza e a função da música é a mesma do discurso verbal, a saber, a comunicação.

Ao embutir essa pressuposição, Rouget conclui em seu trabalho que, enquanto participante do transe, a música é um sinal, um aviso da hora apropriada para entrar em transe, como uma ‘palavra’-mensagem previamente combinada à qual as pessoas dispostas ao transe seguissem como quem segue um sinal verbal, um ‘agora, já!’. Sobre o papel da música nos ritos de transe e incorporação, Rouget afirma que “em resumo, ela atua como um sinal codificado” (p. 205), que “este mecanismo [da música] é, a saber, um código, no qual o sinal desencadeia uma resposta” (p. 311), ou ainda, comentando o motivo pelo qual aqueles que estão presentes a um ritual e desconhecem suas músicas não entram em transe, “a pessoa não pode responder a tal convocação [da música], pois que ele não conhece ainda o código” (p. 66). Por que, então, para desencadear a possessão não se utilizam apenas palavras, pois estas dariam conta do recado segundo Rouget, ele não explica. Os ritos de possessão continuam a se utilizar de música para desencadear o transe, apesar da conclusão de Rouget. Ele parte do pressuposto de que música é linguagem tal qual o discurso verbal, e o confirma ao final, concluindo que a música é sinal codificado. Esta reafirmação do pressuposto inicial, sem se deter em estudar o que é a música, lhe impediu entender como a música participa efetivamente dos ritos de transe.

Aqui chegamos a um segundo ponto cujas amarras devem ser desfeitas antes de partirmos em nosso estudo. As aproximações da música ao discurso verbal, à assim chamada *linguagem*, são encontradas em muitos autores. A música é comumente chamada de linguagem não verbal, como se esta fosse um discurso com o qual alguém diz algo a alguém.

Révész fundamenta sua teoria a respeito da origem da música afirmando que ela nasceu nos momentos em que a fala não dava conta de alcançar um interlocutor distante surgindo, assim, uma fala entoada, o que segundo este autor lhe aumenta a potência

sonora e o alcance em distância, e que desta fala entoada nasceram os intervalos dos tons musicais e, conseqüentemente, de balbucios gritados se originou a música (2001, p. 231).

Esse tipo de argumento traz embutida a ideia de que os homens dos primórdios eram incapazes de perceber ou se interessar por algo que não a necessidade urgente de afirmar o impulso de seu instinto, e que, naturalmente, o estudioso ocidental de tempos recentes foi o humano capaz de compreender aquilo que o ‘homem apenas instintivo’ criou, mas não foi capaz de atinar: a música.

O pensamento eurocêntrico, tão em voga nos estudos etnográficos feitos nos séculos XIX e XX, traz subterrâneo o viés da superioridade europeia (extensiva à parte ‘superior’ da América) sobre toda e qualquer outra cultura estudada, seja ela distante no espaço ou no tempo. Um sentimento de superioridade sobre as culturas geograficamente distantes existe tanto quanto sobre culturas de tempos remotos. Está encapsulado nessa superioridade o viés insidioso, falsamente endossado pela teoria darwiniana da assim chamada evolução, pelo qual tudo o que vem depois é superior a tudo o que veio antes. Esse viés pode ter sido conveniente ao pesquisador europeu, por algum motivo, mas obviamente não se sustenta diante de critérios científicos. Tal traço de esnobismo não pode estar presente em um estudo sério a respeito da relação entre ser humano e música.

Darwin, em sua obra clássica, *A Origem das Espécies* (1859), afirma algo bem diferente: “as inúmeras espécies, os gêneros e as famílias que povoam o Globo são todas descendentes, cada uma na sua própria classe, de pais comuns, e todas têm sido modificadas nas gerações sucessivas” (p. 392). Em todo o capítulo de conclusões deste livro não se encontra uma única vez a palavra *evolução*, encontrando-se quase a toda página as palavras *modificação* e *variação*; o conceito proposto por Darwin é o da “mutabilidade das espécies” (p. 410). Modificação e não evolução é sua ideia central. Ele denomina sua teoria de seleção natural, e não da evolução ou evolutiva. Seres mais complexos e espécies “mais elevadas na escala de organização” (p. 406) não podem ser tomados por seres superiores, elevados em uma avaliação de valor, em especial quando este conceito é transposto para a vida e a cultura humana, postulando que seres e culturas que se estabelecem depois são *obrigatoriamente* mais evoluídos do que os que vieram antes. O que vem depois não é necessariamente melhor, isto é, mais evoluído, do que vem antes; circunstancialmente, pode ser assim. Uma ameba cambriana pode ter se adaptado durante milhões de anos para se tornar uma ameba contemporânea adaptada ao nosso meio; não há aqui necessariamente evolução, há adaptação: ela não é uma ameba

superior. *A Dissociação das Espécies* seria subtítulo adequado para o livro de Darwin.

O preconceito ainda vigente de que aquilo que se estabelece na atualidade é, por força de obrigação de uma suposta lei da evolução da natureza, superior ao que lhe veio antes deve ser dirimido do pensamento, se queremos efetivamente avançar no estudo do ser humano e da música. Seres e culturas que são superiores, no sentido da complexidade de sua organização, não necessariamente são superiores, no sentido de seu valor, qualidade ou habilidades, isto é, não são melhores nem mais *verdadeiros* do que os que lhe precederam.

A própria música dá testemunho disso, quando, dentro da cultura ocidental, temos as obras musicais mais complexas, em sua estrutura, criadas no século XIX, e não obstante a música continuar a existir e ser significativa em suas modificações pelos séculos XX e XXI a dentro, mesmo não sobrepujando em complexidade tonal aquelas surgidas antes.

Não há motivo para assumir o postulado da superioridade do ser humano atual sobre o que este possa estudar do passado humano, mesmo ele sendo remoto. Contudo, este postulado falso é ainda altissonante nos subterrâneos do pensamento, e precisei percorrer este breve desvio para retirar qualquer traço deste viés no que estamos a investigar. A música que vamos encontrar na umbanda e a própria umbanda não podem ser tomadas como sendo primitivas ou evoluídas, como instintivas ou espirituais, pois esse tipo de classificação obstruiria o entendimento.

Continuando o estudo da relação entre música e linguagem, Sloboda afirma que existe similaridade entre a “*estrutura* da linguagem e da música” (2008, p. 17) e começa seu estudo a respeito da mente musical aproximando as análises de Chomsky e Schenker, respectivamente a respeito da estrutura da linguagem e da música, e afirma a presença de estruturas de superfície e estruturas profundas tanto no discurso verbal quanto na música⁵. Por mais que Sloboda estabeleça distinções entre música e discurso verbal, por exemplo, quando diz que “se a música tem qualquer tipo de conteúdo, este certamente não pode ser o mesmo que o da linguagem comum” (p. 19), sua lista das “principais semelhanças entre a linguagem e a música” (p. 25) é bastante mais longa do que o comentário acima, desenvolvendo sete pontos de semelhança entre suas

⁵ Talvez encontremos estruturas de superfície e estruturas profundas também nos seres vivos, na formação dos cristais, na organização de uma sociedade e na psicologia humana. Ter ao menos dois níveis de estruturação não parece ser uma condição apenas do discurso verbal e da música, mas uma condição de tudo o que existe em algum nível mínimo de complexidade.

estruturas. Embora esses sete pontos não as igualem, indicam como o autor apoia seu estudo a respeito da música em paralelos com a linguagem verbal.

Mesmo um estudioso da psicofísica da música, como Roederer, assume com bastante naturalidade a preconcepção de que “a música pode ser um subproduto bastante natural da evolução da fala e da linguagem” (2002, p. 34). Roederer descreve o que acontece entre o executante da música em uma sala de concertos, que faz vibrar seu instrumento, o ar como meio de propagação das ondas sonoras, e o ouvinte nesta sala que recebe e percebe a vibração, dizendo que este sistema constitui o que “um físico... chama de: fonte-meio-receptor” (p. 17). Qualquer som ouvido, e não apenas a música, assim como qualquer percepção dos sentidos, pode se enquadrar neste sistema tripartido. Ele não é uma propriedade específica da música, é muito mais das percepções em geral. No entanto, há um fator sedutor inerente a esta tripartição analisada por um físico parecer alinhada com a partição feita por Jakobson à linguagem verbal, na qual propõe haver um emissor, um meio e um receptor, além da mensagem, do código e do referente (2003, p. 74). Se o esquema da percepção geral dos sentidos se assemelha ao esquema da comunicação humana, então – e isto soa bastante natural – a música que é percebida pelos sentidos é comunicação. Tal similitude não dá suporte a uma definição de música, apesar de que na aparência pareça fazê-lo.

Embora o som seja o suporte físico que *veicula* a música, não é correto igualar a música a seu suporte físico, como já disse e mostrarei em detalhe adiante. A música *está* em certa inter-relação de alturas sonoras mais do que em uma vibração audível isolada qualquer. Assim, trazer para dentro da música uma definição da física, embora essa definição possa ser perfeitamente correta em seu campo de origem, trará para a música incompreensão a seu respeito. Assim, também as alusões que confundem música e linguagem, música e comunicação, embora comuns, devem ser decididamente deixadas de lado.

Um pesquisador que vá estudar um grupamento humano que vive em outro contexto cultural, digamos um pesquisador europeu viajante em algum recanto distante e exótico, ao escutar a música feita por esse grupo tenderá a considerar que algo é comunicado, quando estas pessoas fazem música. Para o estudioso vindo de outro contexto, o que lhe resta perceber é, por assim dizer, a música experimentada *desde fora dela*, a música vista à distância como uma ‘mensagem emitida’ em direção a ele, na medida em que ele próprio não partilha a experiência do fazer musical. O pesquisador percebe a música vinda de fora, não apenas no sentido de vir desde o mundo exterior,

mas de ser algo que vem de fora ‘do mundo dele’ para ele, também em termos subjetivos. Ele encontra, assim, um grupo emissor da música, o meio sonoro e sua própria recepção sensorial, configurando-se a música tal uma comunicação. Seu erro de avaliação está em que, embora ele possa ouvir a música como outros membros do grupo possam também estar apenas ouvindo-a, a música é para todos os membros do grupo um acontecimento que os envolve, é uma experiência. Digamos que este grupo cultural entoia sua canção de caça, como preparativo ou celebração de uma caçada. Para os membros do grupo, a canção é parte necessária do ato de caçar; todos conhecem a canção de caça há muitas gerações, não há nada de novo sendo comunicado. Diante da redundância da informação (p. 77) e da repetição reiterada da mesma canção a cada vez que vão caçar, esta parece ser não apenas um ato de comunicação, mas uma comunicação pobre: apenas reitera o já sabido e o já dito. “Essas culturas rudimentares estão fincadas em sua tradição e em nada evoluem, apenas se repetem”, pensará nosso pesquisador, “em uma comunicação musical pobre, em sua mensagem redundante”, além de talvez também por seus meios musicais rudimentares. O pesquisador terá que lançar mão do recurso de afirmar, então, que os caçadores estão insuflando seus ânimos, e que a canção é cantada por este motivo. E, por isso, a função da música é afetiva, isto é, é o símbolo de um sentimento: a música deve comunicar símbolos do sentimento, pois nela não há comunicação objetivamente útil. Esta conclusão forçada por um beco sem saída no raciocínio de nosso pesquisador, que partiu de uma premissa errada, foi sustentada para a música durante muito tempo – e não apenas para a música de culturas distantes, mas para a própria música europeia.

Todo esse raciocínio parte de uma característica da música europeia erudita desde praticamente o século XV, característica esta que foi transportada pelo olhar de estudiosos e pesquisadores para toda a música por eles visitada. A música de nosso grupo humano distante não é emitida para o pesquisador nem para uma plateia, como aos que apenas ouvem a canção de caça. A caracterização da música com a separação entre músico e plateia é típica da cultura ocidental dos últimos séculos (Zuckerkandl, 1976, p. 10-11). Em especial na música erudita (mas também na música popular), encontramos executantes e compositores especialistas os quais fazem soar suas obras musicais para audiências absortas em captar seus significados. Não é de se espantar que várias gerações de etnomusicólogos, treinados por este tipo de condição apartada entre fazer e ouvir música, tenham percebido na música de outras culturas aquilo que estava

entranhado em sua própria cultura: a música leva algo de um grupo para outro de pessoas, isto é, aparente e superficialmente, parece comunicar.

A linha principal de pensamento em musicologia e etnomusicologia, no século XX, seguiu o caminho de apartar músicos especialistas e plateia, como se a música de todos os tempos e lugares fosse como a música encontrada nos tempos recentes no Ocidente. Um dos luminares dessa linha de pensamento, Merriam, em *The Anthropology of Music*, formulou as bases para a visão de música em etnomusicologia. Segundo sua linha de pensamento, a música é um meio de interação social, “produzida por especialistas (produtores) para outras pessoas (receptores)... possibilitando uma forma simbólica de comunicação” (Pinto, 2001).

A música é um fenômeno exclusivamente humano que só existe em termos de interação social; ela é feita por pessoas para outras pessoas, e isso é um comportamento aprendido. Ela não é e não pode existir por, de, e para si mesma; sempre deve haver seres humanos que fazem algo para produzi-la. Em suma, a música não pode ser definida como um fenômeno de som sozinho, pois envolve o comportamento dos indivíduos e grupos de indivíduos, e sua organização em particular, exige a concordância social das pessoas que decidem o que pode e o que não pode ser. (Merriam, 1964, p. 27).

Que sempre deve haver humanos para fazer música e que esta envolve o comportamento de indivíduos e grupos de indivíduos está em concordância com o que considero neste trabalho. Entretanto, isso não implica necessariamente que um grupo é de especialistas em produzir música para ser ouvida por uma plateia receptiva, os tais emissores e receptores. Inclusive, não é isso o que encontramos na umbanda nem na musicoterapia, que longe de serem exceções de feitura musical, alinham-se com a regra de como a música é feita em diversas culturas – a exceção é, esta sim, o perfil do fazer musical no ocidente.

A linha principal do pensamento ocidental a respeito de música, ao menos nos últimos séculos, seguiu a vertente da separação entre emissor e receptor: a música é feita para comunicar uma emoção, ideia ou significado. Desde Hanslick, no século XIX, a música é a “representação de um sentimento ou afeto” (1994, p. 24) e, a partir disso, se procura compreender como “é possível que ela *consiga* (mas não *tenha* de) *despertar* sentimentos” ou “se a música é ou não capaz de *representar* um sentimento determinado” (p. 25). Este leito principal de considerações sobre a música fez correr muita tinta na direção de se procurar entender, por exemplo, se a música contém emoção e significado em si mesma ou se ela desperta emoção e significados em quem a ouve (Barcellos, 2004, p. 106). Tal atitude e formulação de pensamento diante da música levaram a considerações que, mesmo na segunda metade do século XX

continuavam a tentar organizar esse estado de coisas na teoria musical. Um importante musicólogo, como Meyer, coloca a questão da seguinte maneira:

Compositores e executantes de todas as culturas, teóricos de diversas escolas e estilos, estetas e críticos de muitas convicções diferentes estão todo de acordo que a música tem significado e que este significado é de alguma maneira comunicado a ambos, participantes e ouvintes. Este tanto, no mínimo, podemos tomar por garantido. Mas o que constitui o significado musical e por quais processos ele é comunicado tem sido tema de debates numerosos e bastante acalorados. (1956, p. 1)

Dentro desse critério que olha para a música a partir dos significados que ela representa, e para o qual é isto o que nela importa, Meyer afirma que as opiniões existentes podem ser divididas entre aqueles que consideram que “o significado musical reside exclusivamente dentro do contexto da própria obra” (p. 1) e aqueles que entendem que a música comunica significados “os quais de alguma maneira se referem ao mundo extramusical dos conceitos, ações, estados emocionais e caráter” (p. 1); o primeiro grupo são os absolutistas, o segundo os referencialistas. Outra distinção apresentada por Meyer é a que diferencia a abordagem formalista e a expressionista.

O formalista alega que o significado da música reside na percepção e entendimento de que as relações musicais se estabelecem na obra de arte e que o significado na música é primariamente intelectual, enquanto o expressionista argumentará que estes mesmos relacionamentos são em algum sentido capazes de excitar os sentimentos e emoções no ouvinte. (p. 3)

Investigar a música sob qualquer destes critérios embute o mesmo pressuposto: a música é um *modo* de comunicar significados, sejam eles captados pelo intelecto ou pela emoção, produzidos pela estrutura da música ou por alusões extramusicais; estas diferenciações perpetuam o mesmo pressuposto. E esse ponto de vista é problemático na medida em que coloca a música no mesmo universo em que a linguagem habita, a saber, a interioridade humana. Não que a música não dialogue com ela, mas a música não pertence ao mundo subjetivo tão inteiramente quanto a linguagem pertence. Ao menos um aspecto da música pertence inteiramente ao mundo exterior: os tons musicais e o ritmo e os timbres que os acompanham, isto é, toda a sua forma e estrutura, como investigaremos em detalhe.

Conceitos verbalizados podem ser pensados, isto é, podem se manter no campo subjetivo da mente humana, e se manter inteiramente como os conceitos que são; música imaginada não é ainda música, é apenas imaginação. Ao atribuir ou considerar significados, quaisquer que sejam, à forma e estrutura da música, esta não se torna repentinamente nativa do mundo interior. A música continua a pertencer ao mundo exterior. Quero dizer, antes de possuir significado ou emoção, ou estimular significados

e emoções em quem a ouve, a música é um evento; antes que os homens deitem ou percebam significados na música, ela (talvez diferentemente de outras artes como a poesia e a literatura) existe como evento no mundo exterior, mesmo que ela tenha sido criada por seres humanos e só exista enquanto tal.

Mesmo críticos, como Langer, desse tipo de abordagem à música e àquela “estética baseada em gostar e não gostar... [e] uma caçada para uma definição sensorial de beleza” (1951, p. 171), que coloca a música enquanto *forma* antes de tudo, estuda-a enquanto forma simbólica e, como tal, focaliza seu trabalho nas maneiras como a forma musical, e das demais artes, se relaciona com o sentimento.

As estruturas tonais que chamamos de música têm uma íntima semelhança lógica com as formas dos sentimentos humanos – formas de crescimento e atenuação, fluência e estagnação, conflito e decisão, rapidez, parada, violenta excitação, calma, ou ativação sutil e lapsos sonhadores – não alegria e dor, talvez, mas a pungência de cada uma e de ambas – a grandeza e brevidade e o passar eterno de tudo o que é sentido de maneira vital. É esse o padrão, ou forma lógica, da “senciência”; e o padrão da música é essa mesma forma elaborada em sons medidos, puros, e silêncio. A música é um análogo tonal da vida emotiva.

Essa analogia formal, ou congruência de estruturas lógicas, é o requisito primário para a relação entre um símbolo e seja o que for que ele signifique. O símbolo e o objeto simbolizado precisam ter alguma forma lógica em comum. (Langer, 1980, p. 28)

Não se estuda uma formação geológica a partir do sentimento ou do significado que nos causa ou ao qual nos remete; ao menos, não exclusivamente. Um evento do mundo exterior pode e deve ser estudado em sua natureza antes de tentarmos saber que tipo de sensação nos causa e por que nos causa tal sensação ou sentido. Equiparar música e formação geológica pode parecer forçado, mas não é, na medida em que ambos ocupam o espaço do mundo exterior. Embora a formação geológica seja obra da natureza e a música obra humana, ambas se encontram no campo dos eventos objetivos.

Um jarro pode ser mais adequado a se comparar à música, devido a ambos serem feitos pela mão do homem. Contudo, jarro e música, mesmo que um seja uma forma estável e tangível que permanece no tempo, e a outra seja vibração que soa e em seguida desaparece no tempo, são ambos, ainda assim, formas do mundo exterior e têm cada um sua estrutura e funções decorrentes das leis do mundo exterior, as quais podem e devem ser estudadas, antes que busquemos significados e relações com a interioridade humana.

A consideração excessivamente antropocêntrica dos eventos, mesmo daqueles causados pelo próprio ser humano, talvez não seja a única ou a melhor via para se estudar os eventos. Um jarro, para funcionar como tal, deverá repartir as leis da física idênticas àsquelas que regem a formação de um lago natural ou do fluxo de um riacho.

Certos aspectos da forma do jarro se devem mais às conformações às leis físicas do mundo exterior do que a atribuições estéticas e de significado que lhe deem seres humanos. Os excessos da visão antropocêntrica, imiscuída à visão eurocêntrica, devem ser deixados de lado, por um momento, se queremos estudar a natureza da música.

Mesmo em musicoterapia, essas questões são recorrentes, devido à necessidade de entendimento quanto à relação que há entre música e subjetividade humana. Mas aqui também o caminho tradicional da musicologia não apontou alguma saída. Barcellos, pesquisadora em musicoterapia, se vê obrigada a, diante das distinções feitas por Meyer sobre o significado que a música comunica, concluir lucidamente, a meu ver, que “ainda não se consegue explicar o que constitui esse significado e quais são os processos através dos quais ele é comunicado” (2004, p. 103-104).

A visão etnocêntrica da musicologia começa a mudar não apenas por estudos teóricos a respeito de sua natureza, mas também a ser dissolvida a partir de trabalhos resultantes de estudos de campo extensivos. Este é o caso do trabalho de Blacking, exposto no livro *How Musical is Man*, que viveu anos a fio com o grupo dos Venda, na África Central, antes de avaliar a música e a cultura desse grupamento. Seu trabalho o levou a reavaliar também a própria visão sobre música europeia e etnomusicologia, alargando tais campos de estudo. As ideias expostas nesse livro são, em seu conjunto, convergentes com a visão de música da qual parto neste trabalho, no sentido de abandonar critérios centrados em uma única cultura quando se investiga os feitos musicais de pessoas de outros contextos sociais e culturais (2000, p. 3 e 4).

Afinal, o que iremos encontrar na umbanda não é música feita por especialistas para uma plateia, é música feita por todos para todos; é música que não está delimitada por especialistas em música e por plateia passiva. Iremos encontrar nesse contexto música feita, ouvida e partilhada por todos os envolvidos na situação a que a música envolve. Investigar a música nesse contexto a partir de premissas que se ajustam a outro tipo de música, como a popular e a erudita no ocidente, seria inserir uma distorção problemática na visão de música antes ainda de começar o estudo: engessaria a visão em um esquema que em nada se aplica ao que vamos estudar.

Blacking aborda também a questão dos níveis profundo e superficial da estrutura da música, como o fez Sloboda, mas sua conclusão é diametralmente oposta. No contato com a música europeia e africana, considera não apenas que a música não tem relação estrutural com a linguagem, como afirma que esta talvez não seja mais fundamental do que a música na estruturação da cultura e do ser humano:

Não vejo razão para assumir que a música é uma espécie de linguagem, ou que ela tem qualquer relacionamento estrutural especial com a linguagem, ou que os processos da linguagem são necessariamente mais fundamentais do que outras atividades culturais humanas. (p. 21)

Entretanto, algumas linhas de musicoterapia se referem à música como sendo linguagem não verbal ou fazendo parte de um *contexto não verbal* (Benenzon, 1998, p. 142) e constroem seus processos de trabalho a partir desta visão. Ao afirmar que a música é algo não verbal, ela é forçada a se definir a partir de uma referência ao verbal, ao que ela não é; e, assim, é mantida como se fosse uma forma de comunicação, só que com a característica de não ser realmente verbal.

A música pode ser comunicação e, mesmo assim, não ser comunicação do mesmo tipo do discurso verbal. Não há motivo para partir do pressuposto de que o modo de ser da comunicação verbal é o único modo de ser para todas as possibilidades de comunicação entre pessoas. Se há outros modos de comunicação (no que comunica ou na maneira como comunica) estes devem ser estudados em seu próprio campo, a princípio, e não necessariamente sendo levados para o campo do discurso verbal.

Creio ser compreensível o magnetismo com que a estrutura do discurso verbal – a principal ferramenta da lógica, do pensamento e da construção racional e científica – se entranhe em tudo o que constrói, conferindo-lhes características que são próprias do discurso verbal, mas *não necessariamente* do objeto (ou do sujeito) estudado. No entanto, aceitar tacitamente esse entranhamento é inserir pressupostos a um estudo antes de começá-lo. Blacking afirma que “todos os discursos sobre ‘música’ apresentam um problema filosófico, no entanto, porque eles pertencem a um domínio do discurso que é diferente do objeto de investigação: a ‘música’” (1995, p. 226)

Estes são obstáculos ao conhecimento quando o objeto de estudo é a música, a qual facilmente é tomada por comunicação, por linguagem, por mensagem, por pertencer ao mundo interior, como foi mostrado. E, mais do que isso, a música pode ser ainda outra coisa que não comunicação, embora o que ela é possa ser confundindo ou retraduzido como se fosse. Vamos nos permitir pensar a música sem introduzir esses conceitos ao investigá-la.

Retirar a música de campos aos quais não pertence, livrando-a de pressupostos desviantes e comprometedores, foi nosso primeiro passo. A música acontece no mundo exterior, no mundo dos fenômenos, e não deve ser considerada, a princípio, como uma linguagem assemelhada ao discurso verbal. Mas, então, o que é a música, qual a sua natureza? Essa investigação é o próximo passo do trabalho.

2.1. A natureza da música

A tentativa de definir ‘o que é música’ pode ser tão frustrante quanto as tentativas de definir o que é vida ou ser humano, ou, em outra chave, o que é luz, gravidade, eletricidade ou o tempo. As tentativas de definição podem ser estritas ou abrangentes, e, conforme o campo de estudo a partir do qual a música é abordada, sua definição assume características diferentes, todas mais ou menos corretas e nenhuma que corresponda integralmente ao que ela é. Blacking afirma que “uma definição geral de música é problemática” (1995, p. 3).

O artista que faz e vive música, pode passar ao largo desta questão. O compositor Luciano Berio perguntado sobre o que é música, diz “receio que me seja impossível responder. É uma pergunta difícil e, afinal de contas, meio indiscreta” (1981, p. 5) e completa: “Ninguém teria sonhado em perguntar a Beethoven o que é música. Hoje, porém, costuma-se fazer essa pergunta” (p. 6).

Contudo para o estudioso de um ramo da ciência como a musicoterapia, a questão de definição da música é capital. A musicoterapia quando se debruça sobre o que é música, para defini-la de acordo com suas finalidades, se depara com o mesmo problema. Bruscia, em *Definindo Musicoterapia*, expõe este problema:

Filósofos, psicólogos e estudiosos de música estão às voltas com a dificuldade de definir música, há séculos. Na forma mais simples, música é a arte de organizar sons no tempo... [mas] Por meio de que critérios julgamos o que está organizado e o que não está, e o que é arte e o que não é?... A música sempre envolve som? A música inclui a organização de silêncio, ruído e vibrações?... A música é estritamente humana? Isto é, todos os sons musicais têm que ter sido criados por humanos, ou a música inclui fontes sonoras naturais ou ambientais?... As respostas a estas questões podem ser abordadas a partir de diversas perspectivas. (2000, p. 9)

Bruscia apresenta algumas respostas vindas do físico que estuda as fontes sonoras e as características físicas dos sons, do psicólogo que observa como “estes atributos objetivos dos sons são experimentados pelo ouvinte” (p. 9), do antropólogo que olha o que “há de comum nas experiências musicais através das culturas” (p. 9), do sociólogo que “observa os papéis e as funções da música na sociedade” (p. 10) e do filósofo que “compara a música com a linguagem, a comunicação e outras modalidades artísticas” (p. 10). Quando este autor define música dentro do contexto da prática musicoterápica, ele afirma que música é arte (p. 12). Como se pode ver, há muitos

pontos a partir dos quais decidir construir uma visão a respeito da música e tal decisão é prenhe de consequências.

Este trabalho não pretende definir ‘o que a música é’, mas investigar sua *natureza*, quer dizer, aquilo do que a música é feita. Isso desloca o ângulo de investigação: em lugar de buscar um conceito teórico que enquadre o que é música, parte da observação do que ela é feita. Assumir este ângulo de investigação visa compreender a música antes que ela tome parte em contextos nos quais é executada e partilhada pelas pessoas. Equivale a dizer que pretendo dar a conhecer a música como um dado primeiro antes ainda que seres humanos deitem sobre elas suas reivindicações e usos particulares.

Mas existirá algo assim na música, ainda mais depois de ter afirmado que a música é sempre criação humana? Ao criar a música, a espécie humana não estará já lhe criando conforme seu interesse de uso? Como coadunar o fato de a música existir sempre e somente como criação humana e, ao mesmo tempo, querer estudá-la em sua natureza prévia ao ato criador humano?

Em primeiro lugar, a natureza da música não deve ser confundida com os sons da natureza, tais como

ouvir o rumorejar da brisa nas árvores, o murmúrio de um riacho, o canto de um pássaro... Esses sons da natureza nos sugerem uma música, mas ainda não são, em si mesmos, música... Concluo que elementos sonoros só se tornam música quando começam a ser organizados, e que essa organização pressupõe um ato humano. (Stravinsky, 1996, p. 31).

O agradável dos sons da natureza não é música, embora possa ter inspirado o deleite humano com sons agradáveis. A natureza da música está em outra parte da natureza sonora.

Ao estudar a natureza primeira da música voltamos o olhar para a matéria-prima física que lhe dá corpo: os sons e as leis que regem sua formação. Afinal, música são sons, antes de tudo o mais; sons que existem como fenômeno no mundo exterior. Esses sons são organizados em padrões sonoros, afirmam alguns pesquisadores (entre eles, Révész, 2001, p. 219 e o supracitado Stravinsky). Música são “sons humanamente organizados”, diz Blacking (2000, p. 3). Antes de tudo, música são sons, e estes são um fenômeno físico.

Ao estudar o som do qual a música é feita posso partir da perspectiva da física e dos físicos, para então acrescentar-lhe as perspectivas artística criativa, cultural, etnográfica, sociológica e psicológica. Desse modo abordaremos tanto o aspecto ‘som’

quanto o aspecto ‘humanamente organizado’, e veremos se esta soma nos levará ao estudo completo da natureza da música. A conceituação que postula a música como sendo ‘material sonoro mais concepção humana’, quer dizer, ‘acústica + cultura’, é resumida com clareza por um antropólogo, em artigo a respeito da música no candomblé:

Falando-se de antropologia do som, ou sonora, dois elementos surgem à primeira vista: o som enquanto fenômeno físico e, simultaneamente, inserido em concepções culturais, e, do outro lado, a música propriamente dita, isto é, o som "culturalmente organizado" pelo homem (*humanly organized sound*, cf. Blacking, 1973). Os dois parâmetros, a acústica e a cultura, ou seja, o *som* e as *sonoridades*, respectivamente, estão presentes na pesquisa etnomusicológica do século XX. (Pinto, 2001)

Ao assumir essa formulação, assumimos que a música é formada por ‘acústica + cultura’. Deste modo, ficamos confinados a, ao estudar música, nos inclinarmos a um lado ou outro: estudar acústica (que existe sempre sob as mesmas leis) ou estudar a cultura na qual a música é feita (diferente em cada contexto geográfico, temporal, sociológico, etnográfico e cultural).

Na divisão em duas partes, sendo os sons regidos por leis sempre as mesmas, torna-se inevitável que o estudo da música no que concerne ao seu sentido e significado, assim como seu uso nas atividades humanas, faça sentido somente quando se estudam suas características particulares em diferentes grupamentos humanos, o que é referido como a “música propriamente dita”, na citação de Pinto, pois a acústica não nos ajuda a distinguir os diversos padrões musicais dentre os diferentes povos: suas leis são gerais e imutáveis, como o são as leis da física; e sabemos que não é assim com a música.

Por outro lado, entretanto, o caráter de uma dada cultura está presente em todas as suas outras manifestações juntamente como está presente em sua música: no vestuário, linguagem, simbologia pictórica e corporal, elementos construtivos, hábitos, padrões de comportamento, símbolos religiosos e do pensamento etc.. Assim, o caráter de uma dada cultura, embora presente também em sua música, não a define enquanto música. Os dados culturais contribuem para lhe dar conteúdo, caráter e mesmo forma, mas não nos falam da natureza da música – falam da natureza da cultura *manifestada* através de sua música.

Dentro deste quadro bipartido, estranhamente, não encontramos a música nem propriamente na cultura nem na acústica. Os dados culturais não são exclusivos da música, estão presentes de um modo ou outro nos vários elementos de um grupo

cultural, assim como os dados acústicos não dão à música seu caráter musical particular; são gerais.

Queremos aqui conhecer a música não do ponto de vista de um físico estudioso de acústica, estudioso da natureza física do som, nem do ponto de vista do estudioso dos conteúdos simbólicos de uma cultura, mas conhecer a natureza da música do ponto de vista daquele que faz música, “do *homo musicus*, do homem como músico, como ser que requer música para realizar-se plenamente” (Zuckerlandl, 1976, p. 3). O conceito do *homo musicus* é de que

o homem é um animal musical, isto é, um ser predisposto à música e com necessidade de música, um ser que para sua plena realização precisa expressar-se em tons musicais e deve produzir música para si mesmo e para o mundo. (p. 7-8)

O que o ser humano sensível percebe nos sons que o leva a trabalhá-los a ponto de criar música e fazer dela uma parte significativa de sua existência?

De algum modo, aquilo que diferencia a música de outros feitos humanos, deve ser encontrado em seu caráter acústico, em diferença dos feitos humanos que têm caráter visual, olfativo, discursivo, intelectual etc.. Em outras palavras, a música não pode ser feita sobre qualquer material físico, como outro qualquer sobre o qual humanos deitam suas reivindicações, ou a matéria-prima da música poderia ser a pedra, o linho, a madeira, o pensamento ou a cor, sem que a mudança do material causasse qualquer modificação sobre aquilo que lhe é colocado pelos humanos.

A acústica provê as leis gerais do som e não propriamente da música. E aqui temos uma pista para adentrar a natureza da música. O som no qual começa aquilo que denominamos música é um tipo particular de som: aquele que tem uma altura definida, quer dizer, som ou onda sonora cuja vibração tem um padrão definido, denominado nota ou tom musical.

Petraglia afirma que “os *tons*, a matéria prima básica do fazer musical, configuram-se e se diferenciam entre si graças ao fato de possuírem, cada um, uma bem definida *frequência base* ou *fundamental*” (2010, p. 54). Essa característica que define os tons em termos físico-acústicos traz consigo obrigatoriamente outra característica: cada tom é acompanhado por sons parciais que acompanham a sonoridade do tom básico. Estes sons parciais “se fazem presentes pelo fato de que tanto uma corda quanto uma coluna de ar têm a característica de vibrar não apenas como um todo, mas também como duas metades, três terços etc., simultaneamente” (Sadie, 1994, p. 408). Cordas e colunas de ar postos para vibrar são os meios mais comuns para se produzir tons

musicais e música. Cada tom traz em si uma constelação de outros tons, que vibram o dobro da vibração do tom fundamental, ou três vezes mais que o tom fundamental, e assim por diante. Vibram dentro de uma ordenação definida na qual os tons coadjuvantes estão em determinada proporção de vibrações em relação ao tom fundamental. Há uma ordem nos tons que soam a partir do tom fundamental. Esta é uma característica acústica sem qualquer acréscimo humano: nós a encontramos na natureza.

Paul Valéry se refere ao encontro na natureza de “algumas dessas formações naturais extraordinárias, notadas aqui e ali... como um som puro ou um sistema melódico de sons puros no meio de ruídos, assim um *cristal*, uma *flor*, uma *concha* se destacam da desordem comum” (2007, p. 95). Cristais, flores e conchas inspiraram a espécie humana a fazer arranjos em direção ao que consideraram belo, recolhendo materiais na natureza que trouxessem em si mesmos, explicitamente, algo em sua forma que apontasse para a beleza ou possíveis belezas, isto é, para uma noção de ordem que não se encontra alhures tão clara. Entretanto, o “*sistema melódico* de sons puros no meio de ruídos” encontrado pela espécie humana em seu ambiente natural, pareceu conter possibilidades ainda maiores do que estes demais itens. Um *sistema* de ordenação da forma pode ser percebido em uma *única* flor, concha ou cristal. Quando se colocam lado a lado diversas flores, conchas ou cristais, a ordem implícita destes itens pode formar combinações interessantes ao olhar. No entanto, um conjunto de conchas justapostas não forma um *sistema* de conchas; o sistema de diretrizes de forças que formam uma concha está presente em cada uma delas individualmente, não cria um sistema de relações entre elas. O sistema de sons puros, no entanto, está fundamentado justamente nas *relações* entre os vários sons, ou tons, e não encontra paralelo nas demais formas físicas encontradas na natureza. Tanto que Valéry se refere, dentre o que nos deparamos na natureza, a um *sistema* melódico e, em contraparte, a um *cristal*, uma *flor*, uma *concha*.

O sistema encontrado nos tons é formado por tons que acompanham o tom fundamental. Estes são denominados *harmônicos* e ocorrem sempre na mesma proporção a qual, em seu conjunto, é denominada *série harmônica*. A descrição de Petraglia para o fenômeno físico dos sons harmônicos é a seguinte:

Na natureza e em todas as manifestações acústicas, um som nunca é uma frequência isolada. Ele surge como um feixe de frequências ancoradas numa frequência básica, à qual chamamos de *fundamental*. A partir desta fundamental, e como que emanando dela, surge uma série de outros tons mais agudos, soando de forma tênue, como coadjuvantes. O que existe de peculiar e maravilhoso neste acontecimento é que a relação entre a frequência da fundamental e seus *harmônicos*, como são chamados esses tons

“coadjuvantes”, é matematicamente exata e constante; a relação é sempre a mesma, não importa qual seja a frequência da fundamental. Esta é uma lei que se aplica a todos os sons na natureza. (2010, p. 57)

O ser humano encontrou na natureza física do som (e esta ainda não é sua natureza musical, convém ressaltar) uma tendência à proporção, à inter-relação e ao entrelaçamento consonante das partes em relação ao todo, de maneira como não se encontra em nenhum outro evento natural. Este fato parece ter ido de encontro a um sentido humano que levou pessoas, nas mais diferentes épocas e contextos, a organizar as alturas sonoras dos tons segundo *sistemas* nos quais eles estão em relação: as escalas musicais. Escalas musicais são sequências de tons dentro do espaço tonal de uma oitava.

Tomando um exemplo concreto dado por Petraglia, digamos que no ambiente se faça soar um tom (ou nota) Dó, com a vibração de 128 Hz. (A vibração de 128 ciclos por segundo, ou Hertz (Hz), é convencionalizada como sendo Dó, na escala ocidental de notação musical.) Esta é a frequência fundamental. Ao soar esse número de vibrações, que ouviremos como um Dó, soará também um Dó mais agudo uma oitava acima (com 256 Hz), um Sol (384 Hz), novamente um Dó (512 Hz), um Mi (64 Hz), novamente um Sol (768 Hz), um Si^b (896 Hz), novamente um Dó (1024 Hz), um Ré (1152 Hz), novamente um Mi (1280 Hz), um Fá[#] (1408 Hz), novamente um Sol (1536 Hz), um Lá (1664 Hz), novamente um Si^b (1792 Hz), um Si (1920 Hz) e mais uma vez um Dó (2048 Hz). Esta série segue adiante, ela é infinita (p. 58). A disposição espiralada dos tons harmônicos, com retornos e afastamentos do tom fundamental, é notável. A cada ciclo de harmônicos as frequências repetem o tom Dó em altura mais aguda, depois repetem Sol também em altura mais aguda, depois se afastam e geram outros tons, e voltam a gerar o tom fundamental, Dó.

Schoenberg, em seu tratado de harmonia, ao comentar que “a matéria da música é o som” (2001, p. 58), e que são importantes “todas as sensações que [o som] provoca, ou seja, os efeitos que produzem suas peculiaridades têm, em algum sentido, uma influência sobre a forma [da música] (da qual o som é o elemento constitutivo)” (p. 58), coloca sobre os harmônicos a base da contribuição para a constituição da música.

Na sucessão dos harmônicos superiores, que é uma de suas propriedades mais notáveis, surge, depois de alguns sons mais facilmente perceptíveis, um certo número de harmônicos mais débeis. Os primeiros são, sem dúvida, mais familiares ao ouvido, enquanto os últimos, dificilmente audíveis, soam mais inusitados. Com outras palavras: os mais próximos parecem contribuir mais, ou de maneira mais perceptível, ao fenômeno total do som, ao como uma eufonia, capaz de arte; ao passo que os mais distantes parecem contribuir menos, ou de forma menos perceptível. Porém, que todos contribuem, mais ou menos, que na emanação acústica do som nada se perde, isso é seguro. (p. 58)

Mesmo sem ter meios para mensurar frequências sonoras, o homem dos primórdios da humanidade de algum modo percebeu essa espiral de sons, pois nas escalas encontradas nas várias culturas, os sistemas de tons têm relação direta *ao menos* com os dois primeiros dentre os harmônicos: a replicação do tom fundamental uma oitava acima e a quinta deste tom (conforme a nomenclatura utilizada na música ocidental); no exemplo acima, os tons Dó e Sol. Veremos no próximo capítulo como a oitava e a quinta estão presentes em grande parte da constituição das escalas de tons. É este sistema espiralado que a espécie humana encontrou pronto na natureza e, a partir dele, fez o que denominou ‘música’.

Este encontro se deu de uma maneira que não pode ser resgatada através do tempo. Pode ter acontecido por meio da percepção intelectual ou sensível, nunca saberemos; pode ter acontecido por um acaso depois repetido, uma acurada investigação intelectual ou pura satisfação sensorial. Este encontro pode ter se iniciado por esses caminhos ou por outros, em diferentes povos. Contudo, sabemos que onde há ser humano, há música, feita pela elaboração de tons de alturas definidas. Podemos não saber *como* ou *por que* este encontro aconteceu, mas sabemos que *quando e onde* aconteceu, o ser humano passou a fazer e experimentar música.

Há algo mais, além de ‘acústica + música’. Há um terceiro fator intermediador desses dois, presente na natureza e revelado pelo ser humano: um sistema de vibrações tomado como material de base. Um tom com seus harmônicos não é ainda um sistema criado, não é música; é natureza física. É, por assim dizer, um embrião de sistemas possíveis. O sistema de tons ou notas musicais que os homens *criaram* não é mais apenas acústica, embora esteja nela enraizado. Nas culturas conhecidas nas quais há música, se tem o registro de escalas musicais, isto é, de sistemas de tons relacionados entre si. Não se fala da música pertencente a uma determinada cultura, sem falar das escalas musicais típicas dessa cultura.

A proporção entre tons encontrada na série harmônica é um dado acústico, proporção fixa que nos é dada a conhecer pelo estudo da física dos sons. Entretanto, o que o ser humano fez com e a partir dessas proporções não é dado pela acústica, não nos é obrigado por uma lei física. Não importa em qual cultura e em qual tempo, o ser humano *brincou* com as relações entre tons, ora reafirmando a série harmônica ora jogando contra ela, criando um sistema de tons a partir da natureza acústica, o qual não é mais apenas lei física. Este, a meu ver, é o ponto inicial da música: a criação humana

de um sistema de tons, não importando quais proporções escolheu para compor esse sistema – pois que, como veremos adiante, em diferentes culturas as proporções escolhidas são diferentes, e há razões para isso.

O motivo pelo qual o ser humano *brincou* com os tons a partir da percepção de que eles buscavam se relacionar, ora causando a sensação de contraste, ora de consonância ou completude, de “tensões e soluções” (Langer, 1980, p. 386), talvez não possa ser compreendido dentro do quadro de necessidades de sobrevivência e continuidade da espécie. O ato criativo, que chamei de *brincar*, deverá ter nascido de uma necessidade expressiva humana para além de comunicar uma necessidade urgente advinda de uma situação de sobrevivência imediata. Quero dizer, pode não haver uma razão prática para criar sistemas de tons musicais. Talvez não se trate de fortalecer um chamado ou grito, nem de um canto humano de acasalamento. Não seria necessário pensar um sistema de relações sonoras para realizar essas funções. O uso dos atributos acústicos do som pela simples elocução instintiva daria conta suficientemente. Pássaros chamam a atenção de seus parceiros sexuais com lindos sons canoros sem que tenham para isso criado sistema algum. A espécie humana seria capaz de fazer o mesmo.

O ser humano criou a música ao se apropriar de um sistema natural e recriá-lo enquanto sistema para uso seu. Nada na física nos obriga a criar um sistema de tons musicais. Não obstante, algum tipo de sensibilidade no ser humano o fez criar escalas de tons. Este é o dado que o ser humano insere no mundo dos sons: antever um sistema e, estabelecendo-o, utilizar-se dele. E isto não pode ser creditado nem a uma lei física nem a uma cultura específica. É o que o *homo musicus*, o homem enquanto espécie musical, trouxe à luz da audição.

Alguém pode ainda argumentar que ao perceber que certas relações sonoras reverberavam de maneira mais harmoniosa, bonita ou atraente aos potenciais parceiros, valendo-se dos sons harmônicos para reforçar (em timbre, intensidade e corpo sonoro) o som que emitia, a espécie humana descobriu uma espécie de força encantatória no uso dos sons, cujo uso tornava uns mais aptos que outros na expressão de seus chamados comunicativos. Esse argumento não se coloca contrário à linha de pensamento que conduzo neste trabalho. Que deve ter havido algum apelo para a espécie humana encontrar nos sons suas características, que este apelo pode se alinhar com alguma necessidade instintiva, que motivos práticos possam *também* ter contribuído para se instituir a música como expressão humana, não contradiz a linha de pensamento aqui colocada. A questão é que a música vai muito mais além do feito primário de um

chamado instintivo reforçado por leis acústicas. Pode-se apoiar no sistema natural dos sons para fazer isso, mas não é preciso *criar um sistema* a partir do sistema natural para fazer isso.

O que esta investigação questiona é considerar a música do homem dos primórdios como uma questão apenas de realização instintiva, uma espécie de música-ainda-não-música, enquanto somente ao ser humano atual é atribuída a capacidade de compreender sua real natureza. A criação de um sistema de tons está realizada plenamente já na música dos primórdios da humanidade ou na música considerada rudimentar de tribos ditas selvagens. Nelas, o *homo musicus* deu o passo decisivo, a música existe enquanto tal.

A equiparação com a criação do sistema numérico é pertinente. A necessidade de contabilizar o número de bois, árvores, dias ou filhos pode ter algo a ver com a criação do sistema numérico, e com ele a aritmética, a álgebra e toda a matemática, mas esta é muito mais do que uma formulação para contabilizar objetos no mundo. A própria existência dos números, tais como são, é por si um sistema ordenado tanto quanto as escalas musicais, como enfatiza Zuckerkandl:

Ocasionalmente ainda se encontra a opinião de que o homem encontrou os tons já prontos na natureza (no canto dos pássaros, por exemplo) e para além desta criou a música. Nada pode ser mais errôneo. As palavras e os tons não existem na natureza, não mais do que os números. E do canto do pássaro até uma melodia é como do ladrar do chagal para uma sentença. Os tons musicais existem tão antes da música como os números antes da matemática: um nasceu com o outro. ... Foi o impulso para criar a música que criou os tons. Não há tons ao acaso, então subsequentemente colocados em ordem ou arranjados por um sistema; os tons musicais *são* uma ordem e não têm existência exceto dentro de um sistema. O sistema dos tons representa a completude do ato da criação musical, e com a música folclórica este ato foi plenamente realizado porque o sistema está completamente presente nela. ... Aqui outra vez a música assemelha-se à matemática: não é que de algum modo primeiro existem os números, que então são levados a uma ordem. Os números são ordem. (1976, p. 15)

O que dá surgimento à música não é a possível invenção de um instrumento musical rudimentar, uma flauta feita de osso, por exemplo, ou ainda o canto balbuciado saído de uma garganta humana que, tateando sons, encontrou um e outro que se julgou agradável e necessário, fazendo-o soar para agradar a outras gentes, com finalidades reprodutivas, para demarcar território ou qualquer outro motivo. Ela surge não como opção à fala ou como sonoridade encantatória de qualquer espécie. A música surge com a criação de um sistema.

Embora tenha sido constatado que o ser humano desde os primeiros registros históricos se valeu da música para suas finalidades, não é a presença de fragmentos de

instrumentos que nos revela esta realização, mas a presença de algum tipo de escala musical (o sistema de tons) nesses instrumentos – e, seja lá onde encontremos música, encontramos um sistema de tons.

Não há povo ou tribo sem música, conquanto primitiva. Onde quer que exista fala, há também canto. As harpas das sepulturas de Ur e os discos de pedra sonoros da floresta malaia dão testemunho do fato de que a música é tão antiga quanto os registros históricos. Não há nenhum argumento real contra a suposição de que a música é contemporânea com a linguagem e que o aparecimento da raça humana no tempo anunciou-se conjuntamente por palavra e som. (Zuckerlandl, 1973, p. 11)

Quanto à música ter início na percepção criativa a respeito das relações tonais, é afirmado pelo fato de as escalas de cinco tons, seis tons, sete tons, doze tons ou qualquer outra seleção que se faça de tons para formar um sistema, estarem presentes nos mais diversos grupos humanos. Esta é a marca distinta da relação da musicalidade humana com as proporções sonoras latentes encontradas nas características acústicas do som. Sloboda afirma que “a principal característica da música é que os sons existem em relações significativas uns com os outros e não de maneira isolada” (2008, p. 203).

E o que isto faz pela espécie humana, o que este sistema de correlações entre vibrações audíveis permite ao ser humano?

Começemos por não nos encaminhar pela preconcepção de que música é a priori comunicação. Não que ela não possa sê-lo *também*, em algumas circunstâncias, e mesmo assim a natureza da música é mais propícia a comungar do que a comunicar, como veremos. A música permite um tipo de experiência, à qual Zuckerlandl afirma que “se propõe a aumentar nosso estoque de realidade” (1976, p. 337), quer dizer, vivemos um tipo de experiência *na* música, propiciada pela natureza da qual é constituída. Pessoas podem compartilhar uma experiência ao fazerem música juntas. Esta seria a forma de comunicação da música; não a comunicação de uma mensagem emitida por alguém para outro alguém, mas aquilo que é comungado entre quem experimenta fazer e ouvir música; o que se pode chamar de *experiência compartilhada*.

A música é um fazer essencial e exclusivamente social. A ponto de a prática comum de escutar música estando sozinho, este hábito contemporâneo, talvez se deva ao fato de a música por si só ser um modo de partilha e comunhão, não somente com os outros, mas também com nossa própria interioridade.

Não obstante, o que encontramos não apenas na música de grupos humanos primitivos, mas também na música folclórica em nossa própria civilização e, o que é mais importante para nosso estudo, na música no rito umbandista e mesmo nos *settings*

musicoterápicos, não é música feita por umas pessoas para outras, audiência e executantes não existem distintamente separados, não há emissores e receptores, há pessoas fazendo música por elas e para elas mesmas. Executantes e ouvintes são as mesmas pessoas. Nestas situações, as pessoas não fazem música para comunicar algo a outras pessoas, mas para *viverem* juntas uma experiência. Se há algo a ser comunicado é para quem está *dentro* da música, para quem dela participa, fazendo-a e ouvindo-a, e não para quem de fora do fazer musical apenas a escuta. O fazer musical tem o sentido de partilha, de comunhão e não de comunicação⁶.

Contudo, acostumados que estamos ao pensamento lógico e ao discurso verbal, a ferramenta de base para a construção de trabalhos acadêmicos e científicos como este que ora desenvolvo, com naturalidade impensada atribuímos à música características semelhantes à do pensamento lógico e do discurso verbal, como, por exemplo, esta ser um meio para descrever algo do ser humano ou do mundo e, então, comunicar uma mensagem a esse respeito para outra pessoa.

No entanto, não se encontrou nesta investigação sobre a natureza da música qualquer traço de sentido para tal concepção. Os tons musicais são produzidos *interproduzindo-se* em uma teia de relações, em proporções que se revelam à sensibilidade humana como tendência à completude e à ordem. Os tons musicais dizem nada, não se referem a nada no mundo objetivo *nem no mundo subjetivo*: “os tons não se referem a coisa alguma, nunca podem significar algo, dizer algo – alguma coisa individual definida, expressável e distinguível em palavras” (Zuckermandl, 1973, p. 371). Os tons musicais nos levam a *experimentar* possibilidades de “tensões e soluções”, de partes aspirando a uma completude e, assim nos fazer experimentar propensões do existir. Não apenas da existência interior, isto é, da subjetividade, como da existência do mundo exterior.

A música não é descritiva de alguma coisa, não é referenciada a coisas do mundo, seja exterior ou interior, como as palavras são referenciadas. Durante muito tempo a tônica das discussões a respeito do que a música ‘quer dizer’ esteve centrada na busca de como se dá essa referencia. Meyer toma por certo que

Compositores e executantes de todas as culturas, teóricos de diversos escola e estilos, estetas e críticos de muitas convicções diferentes estão todos de acordo que a música tem

⁶ Que este ato de comunhão musical possa abrir canais de comunicação para o sujeito, os quais antes se encontravam obstruídos, é algo utilizado em diversas linhas de musicoterapia. A abertura de canais de comunicação que a música propicia advém não de uma ampliação da comunicação convencional, mas por favorecer experimentar o mundo e a si mesmo por outras vias.

significado e que este significado é comunicado de algum modo a participantes e ouvintes. (1956, p. 1)

No entanto, essa visão tem se modificado. A música nos dá a experimentar propensões, tensões e suas soluções, sem que estas se refiram a isto ou aquilo no mundo, mesmo que este seja o dos sentimentos. Os tons musicais e suas relações quando trabalhados pela ação humana oferecem experiências que não estão situadas “além dos tons” (Zuckerlandl, 1973, p. 372), como é próprio à palavra nos levar a referências além delas mesmas. Se eu digo ou penso ‘gato’ ou ‘cadeira’, me refiro ao ser ou ao objeto assim nomeado. Se eu faço soar um Dó, um Sol, um Si^b, estes tons não se referem a nada para “além dos tons”.

‘Se palavras são referidas a algo além delas, os tons também deve ser referidos a algo além deles’. Não há porque creditar algum tipo de verdade a essa afirmação comparativa. Pressupor que se palavras se referem a algo então os tons musicais são referidos a algo, obscureceu o entendimento da música.

No entanto, o acréscimo da palavra à música, isto é, a canção em todas as suas formas, acrescenta uma referência para além dos tons. Podemos entoar cada sílaba de uma palavra na altura destes três tons, por exemplo, ‘Ca-dei-ra’, entoada em Dó-Sol-Si^b. A palavra assim entoada se refere a coisas no mundo, mas não por causa dos tons e sim pelo significado da palavra cantada *nos* tons. Veremos adiante como a junção de palavra e tons tem papel importante dentro do rito umbandista, assim como da própria música; mas, por agora, estamos a estudar a música antes de a unirmos às palavras.

Se nos primórdios da espécie humana, os tons foram descobertos a partir do uso da palavra, da entoação de sons a meio caminho entre música e fala, nunca saberemos ao certo. Essa é uma possibilidade. Mas ela não outorga nem à palavra nem à música supremacia de uma sobre a outra. Não podemos atrelar às palavras aos tons nem estes àquelas, como se, por exemplo, os tons fossem submissos às palavras, fossem como disse Roederer, “um subproduto bastante natural da evolução da fala” (2002, p. 34). Winkelman afirma algo parecido quando diz que “cantar é um sistema de comunicação vocal que precede a fala e funciona como reforço a solidariedade em grupo por prover informação a respeito dos estados emocionais para outros membros do grupo” (2010, p. 134). As melhores especulações feitas até agora a respeito desse início da música e da fala não esclareceram qual relação, e mesmo sequer se houve alguma relação, entre as duas, entre música e fala. O que podemos fazer é estudar o que a natureza da música apresenta.

Assim, se considerarmos somente os tons entoados sem palavras, estes fazem outra coisa que não é se referir a algo exterior a eles: os tons musicais nos levam a *experimentar* eles mesmos, não a apontar para algo para além deles (Zuckerlandl, 1973, p. 372). A música não descreve algo, não aponta para algo nem se refere a algo; primordialmente a música é algo experimentado. Música não descreve, música é.

Não interessa aqui o estudo da natureza da música para estabelecer sua morfologia, mas pelo que esta morfologia é capaz de fazer com quem faz e/ou escuta música. Este é o cerne da questão para entender o possível papel da música nos ritos de incorporação. Segundo o ponto de vista que adoto, a presença da música em um rito religioso tem um papel a partir desse aspecto de sua natureza. Ela propicia certo tipo de experiência aos adeptos do rito. Assim também no trabalho musicoterápico a música não funciona como um meio não verbal de comunicação; ela propicia uma experiência.

Vimos até aqui que a música é composta por sons específicos, os tons com alturas definidas. Sem estes não existe música, afirmei. Entretanto, pode-se argumentar contra a música existir somente na existência dos sistemas de tons, pelo fato existir música feita somente de ritmo, por meio de percussão que produz sons sem altura definida. E que a música percussiva é tão legitimamente música quanto aquela feita com escalas de tons. Se a música é tom, como pode haver música só percutida, isto é, sem tons definidos, sem notas musicais, sem melodia nem harmonia?

Compositores do século XX enfatizaram o aspecto percussivo na música erudita. Edgard Varèse é precursor desta vertente, com sua peça *Ionização*, de 1925, executada por treze instrumentos de percussão, acrescidos de um piano, na qual a música é quase toda timbres percutidos sem que produzam sons de altura definida. Há triângulo, caixa clara, chocalho, reco-reco, sirene etc.. Os poucos tons musicais não são o que lhe confere seu caráter de música e, não obstante, ao ouvir esta obra estamos, claramente, diante de música. A tessitura rítmica que resulta das batidas percutidas nos diversos instrumentos é o que lhe confere o caráter de música.

Mais importante ainda para o escopo deste trabalho, é que boa parte da música produzida nos ritos de umbanda é também apenas ritmo, sons de altura indefinida percutidos em tambores denominados atabaques. Como pretendo estudar a música de um rito onde o ritmo predomina, e começo a estudá-la pelos tons de altura definida, dizendo que estes é que definem a existência de música?

Como elemento de apoio a esse questionamento, pode-se colocar também que parte significativa do fazer musical no processo musicoterápico, em suas diversas

abordagens, e em especial o fazer musical dos pacientes, se dá sobre instrumentos rítmicos, isto é, aqueles que produzem sons com timbres definidos, mas com alturas indefinidas. Quer dizer não produzem tons, não se alinham com o que denominei antes de sistema musical de tons, e que afirmei ser o ponto em que a música começa a existir.

Os instrumentos de percussão (chocalho, tambor, prato, triângulo, afoxé, caxixi etc.) são manuseados com mais facilidade por pessoas sem prática ou habilidade para fazer música. Estas podem mais facilmente deles extrair sons, do que o fariam, por exemplo, de instrumentos melódicos como um violino, clarinete ou trombone, e por meio dos sons percutidos ingressar no universo do ritmo, fazendo soar seu instrumento dentro de uma proporção de batidas que venha a compor ou participar de um tecido rítmico. Um paciente em musicoterapia se aproxima da música mais fácil ou naturalmente por meio da percussão, isto é, pelo som sem altura definida⁷, do que o faria por meio de outros instrumentos musicais, dada a maior complexidade da lida com tons musicais, os quais requerem uma percepção desenvolvida com relação a eles. Assim, temos que na musicoterapia, assim como na umbanda, a percussão e o ritmo ocupam um lugar de destaque na música que aí é feita.

Em resumo, estivemos até aqui a estudar a música por meio de seu sistema de tons, enquanto existe uma vertente importante do fazer musical que aparentemente nada tem a ver com a existência desse sistema. O ritmo assume um papel proeminente que até agora não havia sido considerado. Poderá parecer mesmo que o ritmo se impõe ou se antecipa ao sistema de tons no estabelecimento da música, pois há música sem tons e talvez não exista música sem ritmo. Por que, então, não começamos por afirmar que a música começa no ritmo?

O ritmo está presente na música assim como está presente em muitos outros aspectos da natureza, da vida e do ser humano. Há ritmo em tudo, ou quase tudo, sem que isto torne música aquilo que contém ritmo, apenas por este motivo. O ritmo não é um elemento restrito à música.

Enquanto melodia e harmonia são fenômenos essencialmente musicais, nativas do mundo dos tons e não são encontradas em qualquer outro lugar (os adjetivos derivados destes termos podem ser aplicados só metaforicamente fora do campo da música), o ritmo é um fenômeno verdadeiramente universal. Percebemos ritmo no modo de andar de um homem, em sua escrita, na forma de um vaso, em um verso como no gesto de escovar, nos movimentos de um dançarino como na imobilidade de uma estátua, e na colunata de

⁷ De modo bastante interessante, o piano, que é instrumento de percussão embora produza tons de altura definidas, isto é, é também instrumento melódico e, além disso, também harmônico, situa-se, na intersecção desta divisão entre instrumentos musicais. Dentre os instrumentos melódicos é o de mais fácil acesso para produzir tons de altura definida, para quem não tem prática ou habilidade musical.

um templo grego, no esboço de uma cúpula de Michelangelo, não menos do que no curso de uma melodia. O processo da vida orgânica, o processo dentro de um átomo, as estruturas dos cristais, o imperceptível deslocamento dos continentes sobre a superfície terrestre, as revoluções dos corpos celestes, as formações de nebulosas nas profundezas do universo – tudo isso, e o que mais não foi listado, pode ser chamado de rítmico. No animado como no inanimado, no microscópico e no macrocosmo, a natureza revela disposições para as quais nenhum conceito está mais bem adaptado do que o de ritmo. Tem sido dito corretamente que o ritmo é uma manifestação do reino da lei em todo o universo. (Zuckerlandl, 1973, p. 157-158)

O ritmo é, por assim dizer, maior do que a música em sua abrangência. Não obstante, o ritmo é indissociável do cerne da natureza da música. O ritmo tem algo de profundamente musical e a música tem algo de profundamente rítmico. Não há música sem ritmo, assim como não há vida sem ritmo. Não há que pensarmos mais do que nos diversos ritmos vitais necessários à manutenção da vida, para nos darmos conta disso: sístole e diástole, ritmos cerebrais, ritmo celular. Não há música sem ritmo, pois qualquer que seja o som que se faça soar, ele será feito por meio da oscilação rítmica de um corpo sonoro: uma corda, uma coluna de ar, uma pele, uma corda vocal. É a oscilação rítmica desses corpos que produz os sons da música.

Há certo tipo de movimento em que o ponto material segue um padrão temporal que se repete sempre. Este é o chamado movimento período, ou vibração. É o tipo de movimento de maior importância na física da música. Para que se tenha um movimento realmente periódico, um corpo não só tem que voltar repetidamente à mesma posição, mas deve fazê-lo em intervalos de tempo exatamente iguais e repetir exatamente o mesmo tipo de movimento enquanto isso. (Roederer, 2002, p. 38-39)

Não que todo ritmo em música seja periodicamente igual. Veremos adiante como a riqueza da variação rítmica é significativa na música. Mas podemos dizer que o ritmo é a base de algo muito maior, dentro do qual se aloja também e especialmente a música. Pelo fato das vibrações sonoras serem feitas de movimento rítmico, elas soam no decorrer do tempo, elas existem no tempo. Só há vibração sonora e, portanto, só há sons e tons existindo no transcurso do tempo. O tempo, de certa forma, é a matéria prima da música. Uma vez que a música cessa de soar, terminado seu ‘tempo de existência’ não mais a ouvimos. Ela poderá ser repetida, a partir da memória ou de uma partitura escrita, mas será outra apresentação dessa música, será ela mesma novamente, e novamente terminará de soar, não existirá mais enquanto música soante.

Quando um som vibra, sua própria vibração, isto é, a oscilação do corpo que o emite, é oscilação periodicamente rítmica. Não importa aqui se o som tem altura definida ou não (se é tom ou som), a vibração sonora é rítmica em si mesma. Seja por

meio dos sons de percussão sem altura definida, seja por meio dos tons musicais (sons de altura definida), as vibrações sonoras são rítmicas.

O ritmo oscilante embutido no tom musical faz com que o ritmo, presente em tudo o que vive e talvez em tudo o que existe, esteja gravado nos princípios que fundamentam a existência da música, muito antes que tenhamos que emitir ou percutir certa sequência de tons ou de sons de durações iguais ou diferentes no decorrer do tempo. Se antes afirmei que o tom é o fundamento da música, então estavam incluídos inerentemente o ritmo e o tempo.

Agora, o ritmo está presente não apenas no cerne mais profundo da música, mas também, e de maneira mais evidente, na produção dos tons: estes necessariamente são produzidos no transcurso do tempo, pois têm que vibrar no decurso do tempo, ora em um momento, ora em outro. Os tons, existindo no transcurso do tempo, se organizam nele, mais propriamente do que no espaço. Lidar com tons é como que desenhar no tempo, é organizar o tempo. A organização no tempo é a maneira de lidar com os tons.

Quando ouvimos a melodia de uma música, isto é, uma sequência de tons em determinada cadência no tempo, ouvimos o tempo no qual estes tons se sucedem e ouvimos o tempo presente na vibração de cada tom musical. A organização dos tons ou sons no transcurso do tempo é o que chamamos de ritmo, em música. A sequência de tons musicais é o que chamamos de melodia. A natureza da música é constituída de ritmo e tom, este conjunto é o que costumamos chamar de música.

Révész afirma:

Se examinarmos a música de todas as raças para os fatores que são comuns a todas e são peculiares somente às formas expressivas da música, chegamos à conclusão que todas as formas de música, primitivas como elas possam ser, possuem três características manifestas: *intervalos fixos* [os sistemas de tons], *sua transposição para várias alturas, e seu uso em combinações de notas homogêneas e ritmicamente articuladas*. De acordo com isto, podemos falar de música somente quando existem sequências de tons (intervalo, motivo) mais ou menos constantes, fixadas, articulados ritmicamente, que podem ser transpostos, e que são independentes de altura e recorrem repetidamente em várias combinações. (2001, p. 219)

Esta investigação mostrou que a música não é um fator cultural como outro qualquer, pois tem uma base que lhe é própria e que a diferencia das demais manifestações culturais. Essa base está para além das fronteiras de uma cultura ou outra, embora cada cultura utilize a mesma base de maneira diferente. Roederer afirma “que existem alguns componentes da música que são comuns a todas as culturas musicais”

(2002, p. 266). Por outro lado, a música não é mero dado físico-acústico, pois não está presa às leis imutáveis da física nem é algo que se encontre pronto na natureza.

A música encontrada nos mais variados contextos mostra-a feita de sons de alturas definidas (tons ou notas musicais) distribuídos ritmicamente no tempo. Os motivos que levaram o ser humano a cantar e buscar emitir sons de altura definido podem ser obscuros ou desconhecidos. As *causas* da música podem ser desconhecidas ou ter várias hipóteses sem comprovação suficiente. Quer dizer, a *razão de ser* da música pode ser tema de especulações, mas, fundamentalmente, seja o que for que levou a espécie humana a fazer música, esta é feita de tom e tempo, nota musical e ritmo. Estes dois elementos, que se apresentam na melodia e no ritmo musicais, será o que investigaremos a seguir.

Antes, contudo, farei uma observação. Alguém poderia argumentar que no cenário da música erudita contemporânea, e já desde meados do século XX, encontramos música que não é feita de melodia nem de tons, talvez nem de algo que se possa chamar de ritmo. Vertentes musicais foram percorridas por compositores e musicistas, as quais diferem totalmente daquilo que procurei dar a entender como sendo a natureza da música. Música feita de ruídos, sem a utilização de tons, ou então feita dos sons ambientes de um determinado local; feita de texturas de sons com grande grau de indefinição ou feita de silêncio. Estes são experimentos bastante corriqueiros na música erudita do século que nos antecede e do atual. Diante desse quadro, como posso ainda afirmar que a natureza da música são os tons?

Murray Schafer, compositor que trabalhou com o que chamou de *paisagens sonoras*, define música como sendo “som organizado... com intenção de ser ouvido” e acrescenta que “‘ritmo’ e ‘melodia’... já sabemos ser possível existir música sem eles” (1991, p. 35). Para Schafer, a *intenção* de criar sons, quaisquer que estes sejam, para que sejam fruídos por alguém é o que define música. Essa definição subjetiva difere diametralmente da que propus. Muitos outros compositores poderiam ser citados, os quais trabalharam com os sons comuns do mundo e outras formas que não contêm tons e suas inter-relações; algumas vezes, trabalharam com a ausência absoluta de som. Entre eles, é interessante citar John Cage, que define música como sendo tudo, “tudo é música” diz ele (citado por Rouget, 1985, p. 63). Uma definição como essa não ajuda a estabelecer uma relação organizada com a música, como bem assinala Rouget.

A ampliação da definição de música se deu com o decorrer da prática musical no ocidente. Esse alargamento é bastante mais notável na música erudita, e talvez seja

restrito a esse meio. A música popular do ocidente continua a se apoiar em tons, melodias e ritmos, exclusivamente. Encontramos a ampliação do fazer e da apreciação musical somente a partir do ponto culminante atingido pela música erudita ocidental. Não se tem registro de algo semelhante em outras culturas.

Por estranho que pareça, o ruído passa a ser a matéria prima da música somente quando esta atinge seu ápice de complexidade. Se a música parece ter saído do caos de ruídos indistintos e começado a existir na organização básica de sons definidos, após percorrer o arco total de um caminho por todas as possibilidades fornecidas pelos tons, ela volta a encontrar no ruído um novo sentido, não mais o ruído comum da vida, aquele que todos os dias ouvimos e ao qual não atinamos um significado (que não o de reconhecer sua fonte), e sim um ruído que contribui para a formação de símbolos significativos, que participa da criação artística. Este tema poderá ser de grande importância para o estudioso do desenvolvimento da música ocidental.

A música feita em um terreiro de umbanda não contém esse tipo de complexidade. Ela se apoia firmemente em ritmos e melodias. Contudo, a música feita durante os ritos de umbanda contém uma grande proporção de imprecisões acústicas, ruídos ambientes e acasos sonoros, os quais são integrados de maneira natural à música feita, as quais poderiam muito bem fazer parte das especulações musicais dos compositores de vanguarda. Não obstante isso acontecer, não é sobre essa base que se dá a utilização da música durante o rito de incorporação. Quando soam apenas sons ambientes, ruídos ao acaso e pequenas entoações imprecisas, isto não é considerado música dentro do rito de umbanda. Assim sendo, na definição da natureza da música no contexto umbandista prevalece o que discutimos até aqui a respeito de tons e ritmos.

Em resumo, a música que nos interessa, presente no contexto que vamos investigar, bastante adequadamente poderá ser considerada como tendo por base a melodia e o ritmo, para então tentarmos compreender que papel ela poderá ter em sua relação com o ser humano nesta atividade específica.

2.2. Melodia

Melodia é uma sucessão de tons. Esta talvez seja a definição mais singela de melodia que consigo conceber. Podemos recordar uma canção infantil, uma de nossa preferência, e cantar seus tons, entoando assim sua melodia.

O *Dicionário Grove de Música* define melodia como “uma série de notas musicais dispostas em sucessão, num determinado padrão rítmico, para formar uma unidade identificável” (Sadie, 1994, p. 592). O que torna a melodia uma “unidade identificável” pode ser de difícil definição, mas com certeza ela varia de cultura para cultura e em diferentes períodos históricos. Uma linha melódica proposta por Webern, no século XX, talvez não fosse reconhecida como tal por audiências de períodos anteriores (ou talvez os musicólogos apenas imaginem isso). O intrincado dos cantos melódicos babenzélé soam texturas estranhas, não propriamente melódicas, para ocidentais menos acostumados a cantos polifônicos (feito de diversas vozes melódicas simultâneas) e mais afeitos a linhas melódicas que se destacam do restante do todo musical.

Um gato passeando sobre as teclas de um piano produzirá uma sucessão de tons e talvez isto não seja uma melodia, tanto pela falta de intenção em produzir uma melodia – embora um compositor erudito contemporâneo possa espalhar pianos e gatos em uma sala de concerto, criando uma obra de música aleatória (não tenho notícia de que isso tenha sido posto em prática, mas não seria improvável) – quanto por que não necessariamente haverá alguém por perto para perceber a “unidade identificável” na sequência de tons gerados pelo passeio do gato nas teclas. A unidade identificável, seja o que isto for, é identificada pelo ser humano. A sequência de tons cantada por um sabiá-laranjeira pode incitar um compositor a escrever uma melodia que se torne apreciada por muitos (como João Donato diz ser o caso do trecho inicial da melodia de *Garota de Ipanema*); mas a melodia está nos tons da canção, não nos tons do canto do pássaro. Uma melodia é uma sequência de tons produzida com a intenção de produzir música, isto é, ela é significativa no contexto humano.

Se o ser humano percebeu, de algum modo, existir um sistema em potência na natureza do som, criar este sistema, isto é, efetivá-lo e fazer uso dele, começa na criação

de melodias mais provavelmente do que no estabelecimento teórico de regras a respeito de como é tal sistema. Révész relata como canções de “tribos bárbaras” têm poucos tons, e com “intervalos pequenos, mas não obstante fixos” (2001, p. 221), que já são canções, são melodias, embora o sistema de tons por detrás delas seja pouco desenvolvido. A melodia é o uso imediato do sistema de tons, qualquer que seja este sistema. Se em todas as culturas encontramos música feita com tons, estes são a evidência de que, como diz Roederer, “existem alguns componentes da música que são comuns a todas as culturas musicais” (2002, p. 266).

Na continuação do verbete dedicado à melodia, do *Dicionário Grove*, este afirma que ela “é um fenômeno humano universal que remonta à pré-história; em suas origens, serviram-lhe de modelo a linguagem, o canto dos pássaros e outros sons animais, bem como o choro e as brincadeiras infantis” (Sadie, 1994, p. 592). De fato, a fala e o canto têm uma similitude notável, a começar de sua emissão sonora pelas cordas vocais, pela constituição do som pela articulação buco-língua-dental e pela necessidade humana de expressão. Mas, mais do que isso, canto e fala são formados pela sequência de sons. No caso da fala, por sons articulados em consoantes e vogais; no caso do canto, principalmente por sons feitos de alturas diferentes (isto é, por diferentes tons). A união dessas duas qualidades sonoras ocorre com facilidade: articular vogais e consoantes em nada se opõe a entoá-los em alturas diferentes. São dois trabalhos da voz humana que ocorrem juntos ou em separado com a mesma facilidade.

Crianças pequenas começam a entoar sons que estão a meio caminho entre fala e canto. Mães se comunicam com seus bebês entoando sons que ora se definem como palavras ora como canto. O forte entrelaçamento entre falar e cantar é um meio de integração naturalmente poderoso, e está presente em diversas culturas, senão em todas. É a manifestação da melodia em sua forma primeira.

Vimos como todas as sociedades possuem um gênero musical distinto dedicado a acalmar bebês ou colocá-los para dormir desde o momento de seu nascimento. Este gênero transcultural, designado como a canção de ninar nas sociedades ocidentais, privilegia certos padrões sonoros, como zumbido, sílabas sem significação, onomatopeia, a repetição de sílabas e os diminutivos de palavras. (Bargiel, 2004)

A sequência das palavras faladas e a sequência de tons cantados se aproximam com naturalidade nos acalantos, isto é, nas canções de ninar, e ganham seu pleno desenvolvimento na canção, em todas as suas formas, que é a melodia unida à palavra.

Mas, antes que unamos melodia e palavra, e embora os tons musicais possam ter sua raiz no entoar natural de sons que a princípio não se definia entre canto e fala, a

música propriamente tem início como tal com a criação de um sistema ordenado de tons, e não apenas com balbucios indefinidos entre falar e cantar. Quero dizer, mesmo que na arqueologia da música não saibamos se esta nasceu antes, junto, depois ou afora da fala humana, sabemos, pela descoberta de instrumentos escavados em antigos sítios arqueológicos, que onde havia música havia também a emissão de tons sem palavras, isto é, de tons feitos por instrumentos musicais e não somente pela voz humana. A sucessão desses tons formava melodias, que independiam da palavra para existir. Se esses instrumentos soavam separados da voz ou apenas serviam de apoio para o canto humano, creio que não saberemos ao certo. Na vida humana, a melodia está presente desde a mais tenra idade individual e talvez esteja presente desde o mais tenro primórdio de nossa história como humanidade. Na música, a melodia é o que mais se aproxima da fala. Falar palavras ou entoar palavras perde-se em uma ausência de fronteira clara.

Na cultura grega antiga, especificamente, os instrumentos serviam de maneira preponderante a acompanhar a voz humana. Platão afirma em *A República* que a correta relação entre voz e instrumento é este acompanhar aquela (1996, p. 130).

Antigos poemas gregos não eram falados, mais propriamente eram salmodiados, quer dizer, eram pronunciados em um meio termo entre canto e fala. A invenção sonora da poesia grega, isto é, sua melopeia, é considerada incomparável por poetas como Ezra Pound: “o máximo de melopeia é alcançado no grego” (1977, p. 45). Palavra e música não estavam dissociadas na poesia e na música da Grécia clássica, pelo contrário. Platão afirma isso na resposta de Sócrates a Gláucon, em *A República*: “Mas sem dúvida que és capaz de dizer que a melodia se compõe de três elementos: as palavras, a harmonia e o ritmo” (1996, p. 127). As palavras, aqui, ocupam o lugar dos tons musicais. E, adiante, “devem esforçar-se os pés [o ritmo] e a melodia a seguirem as palavras, e não estas àqueles” (p. 130), denotando que a palavra era o cerne da música grega, e não a melodia ou o ritmo. Para Platão, melodia e ritmo estão subordinados à palavra. Talvez devido à raiz cultural grega, e não apenas pelo hábito de ouvir música cantada, seja tão presente em nossa cultura a visão da música associada à canção, e, conseqüentemente, da música como extensão da palavra e, portanto, como comunicação.

No dia de sua morte, Sócrates se diz em dívida com a música. No texto do *Fedon*, Platão descreve que, logo antes do diálogo a respeito da morte e de sua própria morte, Sócrates fez música pela primeira vez: compôs um hino a Apolo e musicou

fábulas de Esopo, como pagamento de uma dívida. Perguntado o motivo, Sócrates responde:

Estava procurando desvendar o sentido de alguns sonhos e cumprir um dever religioso, no caso de me estarem eles repetindo tantas vezes a ordem de compor essa espécie de música. Com efeito, eles eram mais ou menos assim; muitas vezes me visitou na vida passada o mesmo sonho, cada vez sob visão diferente, com idêntico recado: “Sócrates”, dizia, “compõe música, trabalha!” Eu, antigamente, entendia que me recomendava e estimulava aquilo mesmo que eu andava fazendo, como quem incita os atletas na corrida; assim, acreditava eu, ele me estava incentivando na tarefa mesma a que eu me votava, que seria um compor música, pois a filosofia é a musica mais elevada e era a minha ocupação. Agora, porém, como houve o julgamento, e a festa do deus [Apolo] impedia a minha morte, achei que não devia desobedecer ao sonho, caso me tivesse ordenado tantas vezes que compusesse dessa música popular, e sim compô-la. Seria mais seguro não partir sem ter cumprido o dever religioso de compor os poemas em obediência ao sonho. (1974, p. 140)

Após ter dedicado a vida à filosofia e à palavra, ao final, Sócrates sente que faltara algo, que havia uma dívida em sua vida. Para além da palavra e do discurso lógico, parece haver algo que, quando não cultivado, faz falta ao ser humano. Sócrates admite existir algo além da palavra e da filosofia: a música. Seu último gesto foi esta confissão, indicando que, como Zuckerkandl comenta sobre este trecho do *Fedon*,

a música ainda é, exatamente como sempre tem sido, o *outro* poder, o qual, junto com a linguagem, define plenamente o homem enquanto um ser espiritual... a noção da qual o *Fedon* dá expressão é aquela do *homo musicus*, do homem como músico, como ser que requer música para se realizar plenamente. (1976, p. 3)

A melodia não pode ser reduzida à palavra cantada, confundida com esta, ou perderemos um aspecto da natureza humana e do mundo, ou, ao menos, forçaremos a redução de um destes aspectos a outro. Apesar das fortes aproximações entre melodia e palavra, podemos dissociá-las e considerar a melodia enquanto tal, enquanto pura sequência de tons. A civilização grega antiga parece ter considerado mais a palavra do que a música. A melodia deveria seguir a palavra, e talvez tenha sido assim desde então, no ocidente. Mesmo a redenção final de Sócrates não foi alerta suficiente para mudar esse quadro na história ocidental. Em contraposição à Sócrates, que disse ser “filosofia a música mais alta”, Beethoven, no século XIX, diz que “música é revelação mais alta que qualquer filosofia” (citado por Carpeaux, 1985, p. 137). Não obstante, mesmo durante o século XX, estudos sobre a música, a consideram como linguagem e sinal, e deixam de fora a natureza efetiva da música. O compositor Luciano Berio afirma que “essa tendência a negar autonomia e autoridade de pensamento à música e, implicitamente, negar que o pensamento humano, em suas formas mais altas e

conscientes, possa expressar-se também musicalmente, perdura até hoje, como uma sombra” (1981, p. 69).

Blacking diz que “a inteligência musical é o equipamento cognitivo e afetivo do cérebro com os quais as pessoas apreendem a significação do mundo, ou seja, compreendem o mundo” (1997, p. 4), distinguindo a inteligência musical das habilidades musicais desenvolvidas por treino e aprendizado. O pensamento musical talvez constitua um caminho próprio para tecermos relação conosco mesmos e com o mundo.

Ouçõ tons que se sucedem, de tal maneira que compõem uma unidade que sou capaz de perceber enquanto tal. Este todo é uma melodia. Ela coloca em relação sequencial (mas não somente sequencial) diversas alturas sonoras. A melodia que ouço será modificada conforme um tom suceda outro e conforme o tempo em que ocorrem. Percebo um sentido, um todo, uma *gestalt* na relação entre os tons, mais propriamente nas *tensões*⁸ que existem *entre* eles; este conjunto de tensões é a melodia.

A descrição destas tensões e dos movimentos que elas nos fazem experimentar é um capítulo complexo na musicologia, a começar da diversidade de contextos nos quais elas se dão. As diversas culturas fizeram diferentes escolhas quanto aos tons que vão formar suas escalas, isto é, o conjunto de tons que forma a base de seus padrões melódicos. Sloboda afirma que “um número muito grande de culturas contém, tanto na teoria quanto na prática, a noção de que a música ocorre em relação a alturas de *referência* fixas” (2008, p. 334). Em geral, não são culturas locais que fazem estas escolhas; as diferenças entre as escalas são mais propriamente caracterizadas por pertencerem a diferentes civilizações.

De modo geral, as fronteiras da linguagem seguem as fronteiras das nações, as fronteiras da música seguem as fronteiras das civilizações. Temos música ocidental, música chinesa, música indiana, música islâmica e assim por diante.

A característica básica que distingue uma música da outra é a seleção de seu material tonal. Cada música faz sua própria seleção de tons, ou, para ser preciso, de relações de tons; ela seleciona uma ordem específica de tons. Esta seleção constitui o sistema tonal daquela música em particular. Algumas civilizações têm mais do que um sistema tonal, mais do que uma espécie de música. A música ocidental pelos últimos 2.500 anos tem florescido em uma seleção, um sistema tonal. (Zuckerkandl, 1971, p. 17)

A seleção de tons se dá dentro de uma oitava e segue diferentes critérios, a maioria deles em função de algumas relações dentro da série harmônica. Como vimos no capítulo anterior, dentre os sons harmônicos de tom tomado como fundamental,

⁸ A palavra *tom* vem do grego, *tonus*, que quer dizer *tensão*. O sinônimo para tom, na língua portuguesa, é *nota*, palavra proveniente de notação musical, proveniente do fato da música ocidental ter notação escrita.

surge primeiro sua *oitava* (um tom que tem o dobro da vibração, o qual soa ao ouvido humano idêntico ao tom fundamental) e sua *quinta* (um tom cuja vibração é $\frac{2}{3}$ mais alta que o tom fundamental). Estes são os tons associados mais diretamente ao tom fundamental: são os primeiros harmônicos a surgir na série harmônica. A oitava acima do tom fundamental define o limite no qual se desenvolve uma escala. Révész afirma que “a consonância da oitava é de uma natureza especial, única na música” (2001, p. 66), Wisnik que “só com oitavas é impossível produzir frases: temos apenas uma pontuação estática do campo das alturas” (1999, p. 73), Roederer que a “primeira coisa mais óbvia a ser feita é introduzir a oitava acima... isso nos fornece o intervalo mais consonante de todos” (2002, p. 248) e Kurth que “o fenômeno da oitava é o ponto cardeal da teoria da consonância e da maior importância para a harmonia” (1931, p. 73).

Para quem está familiarizado com o sistema tonal ocidental, o exemplo mais à mão é mencionar que os tons escolhidos em nossa escala vão do Dó ao Dó uma oitava acima: Dó Ré Mi Fá Sol La Si Dó. Para além ou para antes destes dois Dó encontraremos os mesmos tons, isto é, tons que soam idênticos àqueles contidos nestes limites (soando mais graves ou mais agudos, conforme aumente ou diminua sua vibração). Podemos visualizar facilmente em um piano os conjuntos de teclas brancas que vão de Dó a Dó, percorrendo várias oitavas.

Isso mostra que após ter sido percorrida certa distância de afinação, para cima ou para baixo, não aparece nenhum tom novo; os velhos tons retornam. A distância de afinação na qual isto acontece é chamada de *oitava*. Assim, o material tonal de nossa música deve estar contido dentro dos limites de uma oitava. (Zuckerkandl, 1971, p. 25)

Dentro deste limite de uma oitava, os passos escolhidos podem ser muito variados. Podem-se escolher dois, três, quatro, cinco, seis, sete, onze, dezenove tons intermediários. Desta escolha resultarão diferentes sistemas de tons, diferentes tensões e movimentos inerentes a este sistema, diferentes melodias e diferentes culturas musicais. Sloboda afirma que “embora a tonalidade, como a conhecemos, não seja de modo algum universal as noções de escala e tônica possuem analogias formais na maioria das culturas” (2008, p. 335). Diferentes civilizações fizeram escolhas específicas; mas também algumas subculturas dentro das civilizações fizeram suas escolhas particulares. Os sistemas resultantes dessas escolhas produzem música bastante diferente na maneira como soa e em sua estrutura musical. Mas, em todos eles, a oitava permanece como fato musical fundamental.

Se há algo que pertence à música em si, e não a uma cultura musical específica, este algo está naquilo que estrutura os vários sistemas sobre as escolhas de alguns tons que organizam as escalas que preponderam em várias civilizações. Para Roederer, que à pergunta de “por que existem escalas musicais” diz que “não existe uma resposta simples para esta pergunta” (2002, p. 259),

Talvez a razão neuropsicológica subjacente para a existência das escalas seja porque é mais fácil para o cérebro processar, identificar e armazenar em sua memória uma melodia formada por uma sequência temporal de valores discretos de altura que ostentem uma certa relação entre si, proporcionada, de certa forma, pela série harmônica, do que por um padrão temporal de alturas que deslize continuamente para cima e para baixo por todas as frequências possíveis... (p. 259-160)

Comentando a respeito do que há de universal na música, Sloboda enfatiza que

No contexto da maioria destas escalas, a oitava aparenta ser um intervalo particularmente privilegiado. A disposição das alturas é repetida a cada oitava... Além disso, os intervalos próximos aos nossos intervalos de quinta justa e quarta justa aparecem na polifonia da maioria das culturas.

Mas as semelhanças não param por aqui, porque parece que as subdivisões da oitava em graus da escala seguem os mesmos princípios na maioria das culturas. Em primeiro lugar, o número de subdivisões é sempre moderadamente pequeno. O ‘número mágico 7 mais ou menos dois’ de Miller (1956) seria adequado para a maioria das escalas do mundo. Particularmente comuns são as escalas de cinco e sete notas. (2008, p. 335-336)

Como vimos na explicação da série harmônica, os tons surgem ora se aproximando do fundamental, ora se afastando dele para mais longe, retornam ao fundamental e se afastam para não muito longe, voltando então mais uma vez ao centro, em um movimento cíclico de aproximação e afastamento de seu centro, como se o centro (o tom fundamental) que lhe deu origem referendasse sua existência e, ao mesmo tempo, o fizesse explorar, em um pulso cíclico, o campo das possibilidades em torno. A dinâmica pulsante presente na natureza dos tons foi chamada por Zuckerkandl de *qualidade dinâmica* dos tons. Embora sua definição tome por base a escala diatônica maior, entendo que se estende, com modificações quanto ao tipo de movimento, para todos os sistemas organizados de tons.

Qualidade Dinâmica é a qualidade propriamente musical de um tom, é o que permite ao tom tornar-se *portador de significado* . . . O tom dentro de um contexto musical, de uma melodia, torna-se ativo; uma qualidade advém a ele enquanto participante de um sistema de tons: a demanda por completude, por restauração do equilíbrio, por atração, por ser atraído, por ir para adiante. (Zuckerkandl, 1973, p. 38)

A qualidade dinâmica do tom, como este autor a define, não aparece em um osciloscópio, o aparelho utilizado para tornar visível a vibração sonora (Roederer, 2002, p. 39). Este aparelho registra e apresenta em forma visível tudo o que caracteriza o tom

enquanto fenômeno acústico: “altura, sonoridade, cor, tudo. A única coisa que alguém não pode de qualquer modo deduzir a partir da imagem é o estado dinâmico do tom” (Zuckerlandl, 1973, p. 22). As qualidades dinâmicas não aparecem no osciloscópio, pois este não registra o campo dinâmico no qual um tom surge dentro de uma melodia, registra apenas cada tom por si mesmo. Mesmo quando registra um acorde, isto é, vários tons soando ao mesmo tempo, registrará a soma empilhada de tons, não o campo dinâmico no qual os tons ocorrem em uma melodia, a qual existe somente dentro de um contexto musical. Um osciloscópio não registra contextos musicais; estes são dados pelo sistema tonal no qual determinado tom existe, não são acrescentados pela subjetividade do ouvinte (p. 23-24).

Um tom em um contexto musical não existe isoladamente, não existe apenas como som com características particulares, mas existe enquanto parte das inter-relações que os tons se interproduzem. Existe como parte integrante de um campo dinâmico.

Um sistema no qual o todo está presente e operativo em cada lugar individual, em cada lugar individual conhecido, por assim dizer, sua posição dentro do todo, sua relação a um centro, pode ser chamado de sistema dinâmico. As qualidades dinâmicas dos tons podem ser compreendidas somente como manifestações de uma ação ordenada de forças dentro de um dado sistema. Os tons de nosso sistema tonal são eventos em um campo dinâmico, e cada tom, enquanto soa, dá expressão a certa constelação de forças presentes no ponto do campo no qual o tom está situado. Tons musicais são condutores de força. Ouvir música significa ouvir uma ação de forças. (p. 36-37)

Os dois primeiros tons que surgem na série harmônica são o tom fundamental uma oitava acima e, a seguir na série, surge aquele que em nossa escala é o quinto tom e, por isso, é chamado de *quinta*, isto é, o quinto tom a partir do fundamental (que vibra $\frac{2}{3}$ mais agudo que este). As escolhas dos tons para compor as escalas, privilegiam o oitavo e o quinto tons. Estas são as referências fundamentais para o estabelecimento de diversas escalas.

A primeira característica geral dos sistemas musicais é o estabelecimento da oitava. A oitava delimita o campo de um sistema tonal, como, por exemplo, de Sol a Sol. A segunda característica mais geral que se encontra nas escalas é tomar a quinta, como segundo polo de força. Segundo Wisnik,

A *quinta*... é um elemento dinamizador, engendrador de movimento e de diferença. Uma série de quintas sucessivas engendra novas alturas, ou notas: dó-ré-mi-fá-sol-lá-si (e assim por diante). A inversão da quinta produz a quarta (dó-sol é uma quinta, sol-dó é uma quarta), um intervalo é formado de três tons e meio, o outro de dois tons e meio. Somados, recompõem a oitava, como num tripé: dó-sol-dó. (1999, p. 64)

Quintas e oitavas perfazem um sistema de movimento e repouso, de acionamento em direção a e de contradireção de volta a. É a base da dinâmica cíclica da série harmônica, o *tripé* do movimento interno dos sistemas de tons. A partir desta base são construídas as escalas de mais ampla utilização pelas várias culturas e civilizações.

Em nosso sistema ocidental, se tomamos o Sol como tom fundamental, a quinta acima de Sol é Ré. A quinta a partir de Ré é Lá e, seguindo assim por diante, tomando a quinta a partir da quinta seguidamente, chegamos a uma escala de cinco tons: Sol, Ré, Lá, Mi e Si, que colocados por ordem de altura se torna Sol Lá Si Ré Mi (Petraglia, 2010, p. 89). Este sistema de tons está presente em várias culturas e, mesmo, em mais de uma civilização; “talvez a mais universal entre todas [as escalas], se pensarmos na sua antiguidade e na primazia de que desfruta nas músicas dos mais diferentes pontos do planeta” (Wisnik, 1999, p. 74). É a escala pentatônica (cinco tons). Ela tem diferentes distâncias tonais entre os tons.

Partitura 1. Escala pentatônica.

Há registros de escalas pentatônicas desde há 5.000 anos; há escalas pentatônicas chinesas, japonesas, médio-orientais, celtas, centro-africanas, balinesas, havaianas; elas estão presentes também em outras culturas, inclusive em canções infantis da música ocidental; algumas são alteradas em relação à proporção dos cinco tons aqui apresentados, como entre os japoneses e os gregos. Musicoterapeutas, como Paul Nordoff e Clive Robbins, consideram a escala pentatônica como uma das proporções arquetípicas fundamentais presentes na música (Robbins e Robbins, 1998, p. 134-135), e assim também Benenzon, afirmando que

Essa escala faz parte de todas as estruturas sonoras das melodias e canções infantis de todas as raças e de todas as latitudes do mundo. Parece que esta escala faz parte do mosaico genético humano, pois se observa em todas as estruturas musicais, tanto do Oriente como do Ocidente, e desde as culturas mais primitivas até nossos dias. (1988, p. 35)

Encontramos entre os pigmeus babenzelé, no Gabão, música feita nessa escala. “Esta música tem uma qualidade reconhecida, com ênfase nas harmonias pentatônicas (escala de cinco notas) de sonoridade brilhante, com voz rica e plena”, afirma Sarno (1995, p. 17). Esta é uma sociedade profundamente musical e tal é a qualidade de sua música que seus registros correm mundo, investigados e admirados, em especial por

suas qualidades polirrítmicas. Para os babenzélé, ou bayaka como se autodenominam, sua música permeia atividades cotidianas: caminhadas, coleta de cogumelos, casamentos e funerais.

É tão total sua imersão na música, que nos mesmos anos de formação enquanto acontece a aquisição da linguagem e o cérebro está ainda se desenvolvendo fisicamente, as crianças bayaka adquirem também um conhecimento inato completo das “regras” de sua música. A habilidade para criar melodias e harmonias é tão profundamente automática e universal para os bayaka quanto é a habilidade da pessoa média para falar frases em sua língua nativa. Musicalmente falando, todos os bayaka começam a vida como crianças prodígio. (p. 18)

Neste povo, que utiliza uma escala de cinco tons, a linguagem se desenvolve junto com o desenvolvimento da musicalidade. A habilidade para lidar com os tons musicais é “tornada inata” pela prática de seu sistema musical desde cedo. Esse sistema, além da escala pentatônica, inclui a habilidade com instrumentos de percussão, ritmos e a integração de vozes, além de uso instrumental e vocal específico.

As escalas pentatônicas japonesas *hirajoshi* ou *iwato* não precisam mais do que ter seus cinco tons tocados, mesmo em um piano ocidental, mesmo sem se fazer melodia alguma, apenas tocando os tons na sequência da escala, para se experimentar sua dinâmica característica. Wisnik afirma que “ouvindo certos trechos melódicos, dos quais identificamos não conscientemente o modo escalar, reconhecemos frequentemente um *território*, uma *paisagem sonora*” (1999, p. 71-72). O ouvido ocidental, mesmo pouco treinado para música, poderá perceber que, ao soarem os cinco tons destas escalas, há um ‘sabor’ que remete à cultura japonesa. Ambas não têm seus tons colocados na proporção padrão da pentatônica; são escalas alteradas, a partir da pentatônica gerada pelo ciclo das quintas.

Partitura 2. Escala Hirajoshi. Pentatônica alterada com o quinto tom preservado (Sol), tal como na série harmônica – a *quinta justa*.

Partitura 3. Escala Iwato, com a quinta alterada meio tom abaixo da quinta justa (Sol^b).

Escolhamos uma escala ou outra. Qualquer melodia feita com os cinco tons de uma delas – e não importa qual sequência de tons se escolha – resultará em melodias que têm semelhanças não apenas em sua estrutura interna, mas também no modo como

soam ao nosso ouvido. Toda escala tem tensões e movimentos inerentes a ela, devido à proporção entre seus tons. Essa proporção resulta em diferentes campos dinâmicos da escala, isto é, em diferentes forças ativas dentro da escala, diferentes maneiras dos tons se atraírem, gravitarem e buscarem completude em relação ao centro tonal. As tensões internas de uma escala fazem com que toda melodia criada com os tons dessa escala soe *contra* o pano de fundo das tensões do movimento tonal contido na escala (Zuckermandl, 1973, p. 99). O leitor poderá experimentar isso improvisando com os tons de uma destas duas escalas apresentadas. Assim, irá experimentar que as melodias terão sempre algo próprio da natureza da escala que as originou⁹.

Ainda dentro da pentatônica, temos a assim chamada “melodia da criança”, que é uma melodia composta por seis tons encontrada nos cantos e brincadeiras infantis em diversas culturas. Esta melodia ocorre dentro do campo da escala pentatônica, e utiliza três dos cinco tons da escala. Segundo Nordoff, “a melodia da criança é certamente um dos [arquétipos musicais] mais fortes e que reside muito profundo na psique” (Robbins e Robbins, 1998, p. 135). Ela é bastante utilizada em canções improvisadas na abordagem musicoterápica Nordoff-Robbins. O leitor poderá reconhecer a melodia ao tocá-la ou cantá-la; ela faz parte também da memória musical brasileira, em geral. Comumente as crianças a utilizam para mamar umas das outras, como nas brincadeiras de pega-pega, cantando “você não me pega” sobre esta melodia:

Partitura 4. Melodia da criança.

Parte da melodia da criança, a terça menor descendente Sol – Mi, repetida duas vezes nesta melodia, é uma unidade melódica presente em diversos acalantos e entoações feitas por crianças ou para elas. Parece ser consoante com algum aspecto sonoro e musical primordial da espécie humana. É com uma terça menor descendente que se inicia a melodia da cantiga de ninar “Nana nenê que a cuca vem pegar”. O bastante conhecido acalanto de guerra tribal da torcida do Flamengo (time de futebol carioca) é entoado por sua imensa torcida em uma terça menor descendente, iniciando o

⁹ Uma parte da arte de um compositor que domine seu trabalho será se valer desse movimento de fundo da escala para criar melodias que o acompanhem ou vão contra ele, muitas vezes negando-o frontalmente, de modo a extrair o máximo de significado do sistema tonal com o qual está trabalhando.

nome de seu time pela sílaba tônica, mas acentuando a sílaba final, o que faz o entoar ‘men-gô’ ritmicamente idêntico ao uso da terça menor na melodia da criança, o primeiro tom em direção ao segundo no tempo forte do compasso.

Partitura 5 – Men-gô

Com esses exemplos simples de sonoridades melódicas no campo pentatônico, quis exemplificar a escala feita de cinco tons. As tensões presentes nos movimentos melódicos nesta escala podem ser chamadas de suaves. A distribuição dos tons não causam as tensões fortes que veremos presentes nas escalas de sete tons (p. 153). Há suficiente distância entre os tons para estes, por assim dizer, não se atritarem. As melodias criadas no campo pentatônico, portanto, não contêm tensões fortes. Elas permanecem dentro de uma sensação de suavidade e circularidade infinita; não parecem apontar a uma direção ou chegar a lugar definido; ou como diz Nordoff, ela proporciona “segurança... uma experiência estável” (p. 139). Petraglia fala de “uma qualidade aconchegante, segura e serena” (2010, p. 91). Wisnik a descreve como uma “escala homogênea e estável, em que cada som guarda sua ambivalência perfeita entre movimento e repouso, a mutação permanente e a imutabilidade” (1999, p. 80).

Haveria muito a dizer a respeito da pentatônica, mas minha intenção é mostrar a presença de uma natureza intrínseca a um sistema de tons escolhidos. Aprofundarei mais o estudo da escala de sete tons, pois são as mais utilizadas nas canções executadas nos ritos da umbanda. Esta breve vista sobre as escalas nos ajudará a entender a música feita nesse rito, quanto à sua estrutura musical interna.

Continuando o exemplo utilizado na construção da escala pentatônica, após reunir cinco tons formados por cinco quintas sucessivas, se seguirmos por duas quintas adiante¹⁰, encontramos dois tons (Fá e Dó) diferentes dos cinco anteriores (Sol, Ré, Lá, Mi, Si). Acomodados todos dentro de uma mesma oitava, temos uma escala de sete tons ou heptatônica, denominada escala diatônica, a qual dá origem ao sistema utilizado no ocidente, inscrito na escolha da sequência de tons Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si (p. 91).

¹⁰ As questões matemáticas envolvidas no cálculo e aferição dos tons exatos da série harmônica é mais complexa do que a exposta neste trabalho. Não me deterei nos detalhes dos cálculos acústicos, pois, para as bases da música com que vou trabalhar eles não são decisivos, embora sejam importantes em muitos aspectos da música e da história da música ocidental. Para os interessados no assunto recomendo as obras de Roederer (2002) e Petraglia (2010).

A escala diatônica é formada por sete tons que têm distâncias diferentes entre si; algumas distâncias são de um tom inteiro, outras de meio tom. A desigualdade na divisão do espaço tonal é característica de praticamente todas as escalas, como as pentatônicas e as diatônicas; a “diatônica é uma escala cujo rendimento depende da sua desigualdade constitutiva” (Wisnik, 1999, p. 82). E Sloboda assevera que “praticamente nenhuma escala é dividida em intervalos de razões iguais... não se encontra quase nunca escalas em que os intervalos de altura entre notas adjacentes são os mesmos para todo e qualquer par” (2008, p. 336). Exceções são a escala hexacordal, que divide a oitava em seis partes iguais, seis tons inteiros, e “tudo nela se equivale, não há possibilidade de hierarquia... é uma escala onde não pode se dar nenhum tipo de resolução ou repouso, mas onde também não se tem como articular a tensão” (Wisnik, 1999, p. 87), e a cromática, que divide a oitava em doze semitons, e que igualmente não tem hierarquia nem resolução ou repouso.

A *ordem diatônica* é a base da música ocidental. Esta ordem divide em sete a gama de frequências compreendida em uma oitava, do seguinte modo: tom (T), tom, semitom (ST), tom, tom, tom, semitom; e assim por diante.

1	2	3	4	5	6	7	8=1	2	3	4	5 ...
T	T	ST	T	T	T	ST	T	T	ST	T	...

Ilustração 1. A ordem diatônica: a sequência de tons e semitons.

Esta sequência específica de tons e semitons em uma oitava, na qual o oitavo tom é igual ao primeiro, é a base da música ocidental. Pode-se dizer que quase a totalidade da música tonal ocidental vive dentro do universo definido por esta sequência. A razão disto ser assim foi muito discutida, mas não se avistou explicação. Assim como Zuckerkandl, seguiremos outro caminho que não o da discussão de *por que* isto é assim, mas *o que* acontece a partir desta distribuição de tons.

Estudiosos da música, físicos e filósofos têm se esforçado para encontrar uma base racional para o fato do arranjo de tons em nossa música ser precisamente este e nenhum outro. Suas especulações não têm sido particularmente frutíferas. Neste estudo seguiremos uma linha diferente de questionamento. Não perguntaremos: *por que* é este o sistema de tons de nossa música e não outro? Perguntaremos: o que o fato dos tons serem arranjados deste modo e não de outro *faz* pela música; o que nossa música *possui* em seu sistema de tons? (1973, p. 38)

Mantendo-se a sequência de intervalos de tons e semitons, e conforme tomemos um tom ou outro para iniciar a escala, há uma grande gama de possibilidades para se formar diferentes escalas dentro do campo diatônico. Na ilustração 1, podemos começar uma escala no tom 1 e assim teremos a sequência de tom, tom, semitom, tom, tom, tom, semitom; se começarmos no tom 2, teremos uma escala feita de tom, semitom, tom, tom, tom, semitom, tom; e assim por diante, proporcionando distintas organizações internas às escalas. Zuckerkandl afirma: “Existe somente uma ordem diatônica, mas existem diferentes escalas diatônicas, cada uma tendo seu padrão peculiar e produzindo sua expressão tonal peculiar. As diferenças são chamadas diferenças de *modo*” (p. 30).

Os *modos* são os diferentes modos de organizar a ordem diatônica. Conforme tomamos como início um tom ou outro, temos diferentes sequências de intervalos entre os tons como vimos acima, diferentes *modos da ordem diatônica*. A sequência dos intervalos é diferente em cada modo. A sequência definida a partir desses inícios define a distribuição dos tons para cada modo (Wisnik, 1999, p. 86). Assim, na sequência de intervalos apresentados na Ilustração 1, ao iniciar a escala no tom 1, temos o modo jônico; o modo dórico ao iniciar no tom 2, o modo frígio no tom 3, o modo mixolídio no tom 5 e o modo eólio no tom 6. Estes nomes são utilizados pela terminologia que nos foi legada pela música medieval; os gregos antigos utilizavam os mesmos nomes, mas a atribuídos a outras sequências de intervalos (Paz, 2002, p. 19). Neste trabalho, utilizo os nomes dos modos segundo a terminologia medieval.

Música modal é aquela que tem por base algum dos modos acima enunciados. A presença de música modal nas manifestações musicais brasileiras é bastante notável, em especial na música folclórica ou popular do nordeste, com predomínio do modo mixolídio, seguido da presença dos modos eólio e lídio (p. 32-33). A música modal no Brasil parece ter suas origens na música ibérica, e por meio desta na música árabe, assim como na cultura musical trazida da África (p. 27-29) e mesmo nos harmônicos naturais extraídos de instrumentos como o pife (p. 31). Encontramos melodias modais tanto na música erudita (p. 132) e popular brasileira (p. 174), quanto nos cânticos utilizados na umbanda (p. 73, 77 e 87) assim como em melodias utilizadas em musicoterapia. Em oficina apresentada no XI Simpósio Brasileiro de Musicoterapia, expus algumas das possibilidades de utilização do modo mixolídio na improvisação clínico-musical, analisando as qualidades dinâmicas presentes no modo e comentando sua utilização na prática clínica musicoterápica (Queiroz, 2003c).

Assim como acontece nas melodias com base em escalas pentatônicas, basta fazer soarem os tons do modo mixolídio para reconhecermos o movimento que lhe é inerente. Em especial, ao fazermos soar o tom de Fá, no modo mixolídio construído sobre o tom de Sol. O tom de Fá e sua distância de um tom inteiro para o tom que é o ponto de partida e de chegada deste modo, Sol, dá a ele a característica percebida no campo dinâmico mixolídio (2003c). As melodias construídas dentro desse modo trarão tal dinâmica interna, de modo prevalente.

Partitura 6. Escala no modo mixolídio, sobre o tom de Sol.

Dentre os diversos modos, os quais conviveram durante muitos séculos no Ocidente, o modo jônico, embora também faça parte da música modal, deu origem a algo que não é propriamente um modo, pois que se desenvolveu como que em profundidade, gerando possibilidades harmônicas que não aconteceram a partir dos demais, nem de outras ordens que não a diatônica. Aquilo que escutamos de música no Ocidente é, quase em sua totalidade baseado no modo jônico ou modo maior, como veio a ser denominado; este tem sua contraparte no modo menor, derivado do eólio. O desenvolvimento da música ocidental, erudita e popular, ocorreu predominantemente dentro dos modos maior e menor – o que conhecemos por *harmonia* resulta desse desenvolvimento.

As qualidades dinâmicas, como definidas por Zuckerkandl, são qualidades presentes no modo maior, na escala de sete tons cuja sequência de intervalos é tal, que produz certa dinâmica entre os tons, um movimento em direção à sua meta e um desejo de completude, de realizar o fato de formarem um sistema. Mesmo ao ouvir um primeiro tom de uma música, “embora a qualidade dinâmica seja manifestada enquanto uma relação *entre* tons, ouvimos nela a *promessa de um todo* que traz dentro de si mesma” (Zuckerkandl, 1973, p. 37)

A qualidade dinâmica de cada tom dentro da escala diatônica maior e menor é esmiuçada por esse autor em duas de suas obras, *The Sense of Music* (1971, capítulo I, Melodia) e *Sound and Symbol: Music and the external world* (1973, capítulo I. A qualidade dinâmica do tom e III. O sistema dos tons). Em resumo, cada tom aponta para o tom fundamental, designado pelo numeral 1 (tônica), que é o centro do sistema, assim como cada um dos sete tons adiante é designado pelo numeral seguinte. O oitavo tom

terá qualidade dinâmica igual à do tom fundamental. O tom 2 gravita em direção a 1, assim como o 7 gravita (ainda mais urgentemente) em direção a 8 (= 1). Os tons 3 e 5 também tendem em direção a 1, mas seus esforços são menos francos: não rompem com seus lugares, têm raízes mais firmes em si mesmos; podem ser descritos como tendo um exterior equilibrado e um interior tenso. O tom 4 gravita para 3, 6 gravita para 5, e, por meio destes, apontam também para 1 (p. 34-35).

Alguns autores consideram que as qualidades dinâmicas são acréscimos feitos pela subjetividade humana aos tons, que sentimos em nós as atrações e gravitações entre os tons, que estas forças não estão nos tons, e que aprendemos tais sensações com o decorrer do tempo ouvindo música e nos condicionando a ela. Howard é um dos autores, entre muitos, que afirma isso em livro sobre a percepção musical das crianças:

São os intervalos que fazem a música. Ora, não se ouvem os intervalos. Os intervalos são sentidos. A simples impressão sonora já é uma operação psíquica, pois o próprio som é movimento. Ora, o intervalo é um movimento *entre* as alturas sonoras. Ouvir é uma reação psíquica; quanto aos intervalos, não podemos percebê-los nem com o ouvido nem com o intelecto. No melhor dos casos, este pode dar ao intervalo sua definição conceptual. Essa definição é inútil tanto para a percepção como para a reprodução da música... Mas só o despertar da sensibilidade para os intervalos e suas relações permite o ato musical. É por isso que a música e seu exercício são antes de tudo questões de estética. A própria estética eleva-se da sensibilidade às relações entre as operações psíquicas. Ela é de essência psicológica. (1984, p. 63-64).

Howard não é autor isolado a afirmar que acrescentamos movimento aos tons ao ouvi-los enquanto melodia. Essa é a corrente principal do pensamento sobre música. Bingham afirma que “a unidade que marca a diferença entre uma mera sucessão de discretos estímulos tonais e uma melodia, nasce não das próprias notas: ela é atribuída ao ato pelo ouvinte” (2013, p. 87). Temos aqui uma afirmação idêntica sobre esse mesmo ponto: “*É o ouvinte que faz a música*”, no resumo que Zuckerkandl (1973, p. 44) faz a respeito deste tipo de pensamento sobre música.

Que aquilo que se ouve como música ocorre *entre* os tons, no movimento que ocorre em seus intervalos, já mostramos antes, e que ouvir os tons é uma operação auditiva, creio não haver dúvida. O ponto de diferença em relação ao ponto de vista colocado por Howard e Bingham está em que estes afirmam que ouvir o movimento entre os tons é uma reação psíquica, de “essência psicológica”, questão de despertar uma sensibilidade estética no ouvinte, pois que nem audição fisiológica nem intelecto percebem ou acrescentam, respectivamente, o movimento presente na música; enquanto Zuckerkandl afirma que ouvimos o movimento diretamente nos tons, que não há

acréscimo intelectual e também não há sensibilidade estética a ser desenvolvida para só então acrescentarmos movimento aos tons e neles ouvirmos movimento.

Com a finalidade de demonstrar seu ponto de vista, Zuckerkandl postula que a teoria que propõe que o movimento na música é um acréscimo da psique à música se origina do associacionismo, e que ela “faz admissões e leva a conclusões que são contrárias aos fatos, e... que se a teoria fosse correta, a evolução da música não teria seguido o curso que ela de fato seguiu” (p. 44). Em resumo, ele mostra que para certos tons, dentro do modo diatônico, serem associados, intelectual ou sensivelmente, a certos movimentos e só a eles, estes teriam que ser usados somente em certas sequências e nunca em outras. Tomando uma melodia ao acaso, este autor mostra como os tons aparecem em qualquer sequência todo o tempo, e que assim com todas as melodias, em geral, e que, portanto, não haveria como sermos condicionados a associar certos intervalos entre tons a um movimento ou outro (p. 45-46). Não é o hábito de ouvir sempre certos tons seguirem a outros que nos condicionaram a uma expectativa. Não é nossa expectativa diante dos tons que lhes acrescenta movimento. E conclui que “a música realmente estaria em triste apuro se, a fim de fazer sentido, ela tivesse que contar com a precisão das expectativas que o hábito nos tem ensinado a associar com os tons individuais” (p. 47). E, por fim, demonstra que na história do desenvolvimento da música ocidental, esta tomou caminhos que não seriam possíveis se fosse o hábito e o treino à habitualidade que firmasse o sentido do que se escuta nas melodias. A passagem dos modos medievais para a escolha de um único modo, o jônico, aquele que veio a ser denominado modo diatônico maior, não teria sido como foi, se o condicionamento associado aos tons fosse o caminho seguido. O trabalho criativo com as forças dinâmicas do modo jônico não pode ter nascido do hábito de se lidar com os demais modos (p. 47-48). A lógica dos hábitos musicais como sendo os condutores do movimento ouvido na música não condiz com a história da música nem com as expectativas que esta produz em nós. E conclui dizendo que

Qualquer teoria que tente referir a possibilidade de experiência artística ao condicionamento, à repetição, ao hábito, ao aprendizado, a sequências que se tornaram mecânicas, não pode senão deixar de considerar o elemento da criatividade. Desde que todo trabalho da arte é essencialmente criação – mais acuradamente, descoberta criativa – nenhuma teoria associacionista ou behaviorista pode alguma vez dar uma interpretação adequada ao fenômeno artístico. (p. 52)

Nossa educação musical, mesmo para quem não teve educação musical formal, foi feita dentro destes modos e seu ‘modo de ser’ nos é não apenas familiar, mas quase

imposto pela memória e por associações oriundas do tanto de música que ouvimos no Ocidente, tanto no repertório erudito quanto no popular. Isto não quer dizer que o movimento surja da memória e de associações, como já afirmei, mas que o hábito de ouvir nos acostuma a esses movimentos e para nós eles são como que naturais na música. A atração e a gravitação, o movimento de partir desde e de ser atraído para, a oscilação para longe e a volta para o início são ouvidos na sequência dos tons destas escalas.

Partitura 7 – Modo diatônico maior

Partitura 8 – Modo diatônico menor

Afora os modos diatônicos, há também outras escalas com sete tons, as quais dividem a oitava em outros intervalos entre seus tons, com as mais diversas assimetrias. Parte da música árabe e hindu tem por base escalas com sete tons, utilizando ainda variações em torno destes (Dib, 2013, p. 103 e 106); a música húngara, romena, javanesa (Wisnik, 1999, p. 94) e a cigana espanhola, entre outras, cada uma utiliza uma proporção particular e assimétrica entre os sete tons, diferente da diatônica, alterada ao introduzir meios tons elevados ou abaixados, que não fariam parte da escala diatônica. Tais escalas alteradas são utilizadas no ocidente, mesmo que não façam parte da cultura musical ocidental. Pessoas que não pertencem à cultura que as originou respondem musicalmente a elas (Robbins e Robbins, 1998, p. 137). Até onde sei, elas não são utilizadas nas melodias das canções da umbanda, embora se possa fazer uso ocasional de tons de escalas alteradas em suas melodias.

A ordem diatônica está bastante estabelecida na música ocidental. Mesmo a música atonal e dodecafônica nascem de um arranjo particular da ordem diatônica, com todos os semitons preenchidos por igual, a *escala cromática*; nascem da igualdade dos intervalos, na qual os tons perdem sua ordem dinâmica e perdem o movimento resultante da escolha de tons e semitons intercalados (Wisnik, 1999, p. 87 e 173).

É muito significativo que o sistema racionalmente perfeito, a igual distribuição dos tons por todo o espaço tonal, representa, considerando musicalmente, a dissolução de toda a ordem: entre os tons da escala cromática não há relações de apontar e ser apontado, de gravitação ou atração – nenhuma relação dinâmica; qualquer tom é tão bom quanto qualquer outro. (Zuckerndandl, 1973, p. 39)

O trabalho das regras de composição dodecafônica é justamente criar, por meio de regras racionais, critérios para que os tons voltem a formar uma ordem, mas outra que não aquela nascida das proporções encontradas na natureza, e sim uma ordem que

busca a ausência de centro à custa de driblar continuamente o imperativo da repetição... como se tivesse que operar uma verdadeira desmagnetização das atrações polarizantes que estabilizam as relações harmônicas, e que consistem em fases implícitas entre as frequências, pontos de coincidência, reforço de periodicidade. (Wisnik, 1999, p. 174)

Nos ritos de umbanda, até onde sei, não se utiliza música atonal ou dodecafônica. Portanto, as dinâmicas ou, mais propriamente, a ausência de dinâmica natural destas escalas não fazem parte de melodias e cantos umbandistas.

O sistema de forças audíveis que interconecta os tons musicais (isto é, as diferentes alturas sonoras dentro de uma oitava) se impõe aos ouvidos atuais como provavelmente se impôs aos ouvidos dos humanos dos primórdios de nossa espécie. Isto não é uma questão de hábito ou condicionamento, ou alguns sistemas seguiriam o padrão de oitava e quinta, e muitos outros não. Mais do que um hábito cultural de certa região geográfica, civilização ou país, o sistema de interconexão entre os tons foi percebido pelos humanos, embora ganhe diferentes formulações conforme percepções e interesses dos variados ambientes culturais.

Por outro lado, quando investigamos características presentes universalmente no sistema que os tons apresentam a nossos ouvidos, encontramos elementos que tornam a música, não apenas uma arte, mas um evento único dentre as diversas experiências humanas. As experiências propiciadas por fazer e ouvir música diferem de outras experiências humanas. Certas noções tomadas como firmes e estáveis são desafiadas pelo que a música abre à percepção humana.

No estudo aprofundado das qualidades dinâmicas dos tons, Zuckerndandl, a partir do fato de que o ponto 8 (o oitavo tom) tem a mesma característica dinâmica do ponto 1 (o tom fundamental), ele mostra como a música revela aspectos da realidade musical incompatíveis com a visão de mundo corrente. A escala diatônica maior parte do repouso absoluto e no seu extremo atinge *o mesmo* repouso absoluto. A meta da escala, seu ponto de chegada, é também seu ponto de partida. O desenho da escala diz de algo

que vai adiante até atingir sua origem. Isto não tem contrapartida no mundo físico: quanto mais avançamos, mais nos aproximamos da origem da qual partimos.

A distância em afinação desde o ponto de partida aumenta a cada passo, mas com o oitavo tom estamos novamente no ponto de partida. O partir torna-se um regresso; o início torna-se o fim. Este é o fenômeno que foi apropriadamente chamado “o milagre da oitava”; Ernest Kurth o caracteriza como “um dos grandes enigmas... o começo da irracionalidade na música, algo sem paralelo em todo o resto do mundo fenomênico”... o fenômeno da oitava revela a estrutura do mundo dos tons: uma estrutura rítmica, podemos chamá-la, a qual estampa a forma de adiante-e-atrás, com-e-contrá, cá-e-lá, acima-e-abaixo, em todo movimento tonal – a forma de onda, do pulso, da respiração. As formulações que no mundo do espaço são paradoxais, até mesmo sem sentido – onde quer que eu vá, eu volto; partida e meta são uma e a mesma coisa; todos os caminhos levam de volta ao seu próprio começo – são no mundo dos tons, simples afirmações dos fatos. (1973, p. 92)

As decorrências filosóficas deste e outros fatos presentes na estrutura da música são considerados por Zuckerkandl na revisão das noções de movimento, tempo e espaço, descortinando visão diferente daquela que a física tradicional e a experiência sensorial direta e intuitiva nos apresenta. Esse é o escopo de *Sound and Symbol*.

Dentre suas proposições, importa destacar os seguintes pontos do que é experimentado na música: o tempo e o espaço se apresentam como fluxo, e não como momentos e lugares seccionados e fixos; aquele que ouve música “ouve tempo como força e ouve espaço como força” (p. 347); a música refuta “a afirmação de que o conceito físico do tempo esgota o tempo objetivo” (p. 247), isto é, há outra experiência do tempo objetivo que não o cronológico (não se está falando de tempo subjetivo ou psicológico); “o tempo representa uma força ativa, não uma ‘mera formalidade’” (p. 247), ele não é mero transcurso neutro, ele aciona algo em nós e no mundo, (investigaremos este ponto também ao tratar do ritmo); o conceito musical do tempo mostra que este é *conteúdo* da experiência, produz eventos e não conhece nada de transição nem igualdade de partes (p. 202); “o espaço como força precede o espaço como lugar” (p. 343), isto é, o espaço é qual o tempo, uma força atuante; “espaço é processo, espaço é evento dinâmico” (p. 366); espaço e tempo “não [são] ‘justaposição’ e ‘sucessão’, mas ‘interpenetração’” (p. 347); e, finalmente, a interpenetração abrange mundo exterior e mundo interior, pois o encontro com a experiência musical

em vez de destacar dois ambientes um do outro e apresentá-los como mutuamente exclusivos, este encontro faz com que penetrem um no outro, participem um do outro. A distinção entre “interior” e “exterior” de modo algum desaparece; foi transformada de modo que... dois ambientes separados por uma linha divisória, tornam-se direção e contradireção de um encontro. (p. 369)

E, se referindo ao tipo de encontro com o mundo propiciado pela música, o qual nos faz experimentar um mundo no qual tempo e espaço são experimentados como fluxos ou forças dinâmicas, afirma que

a diferença no modo do encontro não pode deixar de influenciar decisivamente nosso modo de *conhecer* a coisa encontrada. Se o encontro é do tipo que enfatiza a linha divisória, meu conhecimento do que é encontrado será conhecimento de algo que está do outro lado da linha divisória, “lá fora”, existindo “independentemente de mim”, “em si mesmo”. Voltado para ele, eu saio de mim mesmo; eu o conheço melhor quanto mais eu desconsidero a mim mesmo (o “sujeito”), então mais eu o conheço “objetivamente”. Se o encontro é de outro tipo, se a coisa encontrada é de natureza puramente dinâmica, a mera ideia de conhecimento “objetivo” torna-se sem sentido: um encontro caracterizado por uma interpenetração entre eu e o mundo não pode produzir um “objeto”, isto é, algo existindo “independentemente de mim mesmo”. Não sucede – como é frequentemente afirmado – que o conhecimento termina neste momento. Sucede meramente que o puramente dinâmico será conhecido de um modo diferente do físico. Podemos aprender esta lição da própria física, que recentemente fez algumas experiências surpreendentes relativas ao “objeto existindo independentemente do observador”. Parece que a existência de tal objeto é uma função da magnitude do fenômeno observado; se o objeto é pequeno o bastante, a “independência do observador” desaparece, junto com o objeto e a objetividade no antigo sentido. Os físicos concluíram com isto que o limite do conhecível foi alcançado? Certamente não; eles alteraram seu conceito de conhecimento para ajustá-lo à nova situação. (p. 369)

A música, quando investigada em profundidade, questiona a própria divisão entre sujeito e objeto, indicando que este não é o único modo de interfacear o mundo, situações e coisas. A música mostra, afirma Zuckerkandl, que há outra maneira do encontro acontecer, diferente daquele postulado pelo discurso racional, o qual organizou o mundo cindindo-o entre sujeito e objeto. Esta experiência, diferente do que a linha de pensamento predominante nos ensina, é propiciada pela música. Adiante, veremos como a dissolução da barreira entre sujeito e objeto propiciada pela música, em certas condições, pode levar as pessoas a outra relação consigo mesmas e com o mundo.

Para nossa investigação importa ressaltar os pontos acima mencionados, pois o *cerne movente* da música poderá ser o fator a atuar com mais força sobre a subjetividade e o corpo do indivíduo, a começar por fazê-lo experimentar o próprio tempo e o espaço como fluxos, experimentar a interpenetração dos momentos do tempo e dos lugares justapostos do espaço, experimentar a interpenetração entre mundo interior e exterior, e, portanto, experimentar a si mesmo como um ser em fluxo e com fronteiras menos definidas, mais do que poderia experimentar sem a existência das melodias e da música.

E isso diz respeito não a um tipo particular de música, mas à música, como a encontramos nas mais diversas culturas, estabelecida a partir de tons que ao serem produzidos interproduzem-se criando um sistema, o qual não é encontrado em outras

experiências cotidianas ou artísticas. A natureza da melodia é o movimento dinâmico entre os tons, especialmente quanto a seu caráter pulsante no qual se sai do centro e quando mais distante deste, retorna-se a ele; um pulso de ir e vir, por assim dizer, girando em torno de um centro, é o que experimentamos não em um tipo de melodia ou outro, não em um tipo de música ou outra: isto é o que experimentamos na música.

A música é o *entre* coisas, mais do que as coisas tomadas em si mesmas. Este aspecto da natureza da música contribui com o que encontramos na mudança de uma identidade para outra, no deslizamento facilitado pela presença da música na incorporação.

As tentativas frustradas de buscar um tipo especial de música que venha a desencadear o transe talvez se deva ao fato de pesquisadores terem procurado no lugar errado: não é um tipo de música especial que põe em movimento a percepção humana, e a desloca de certa habitualidade estruturada, mas é a música em si, que associada a outros fatores, como veremos, nos mobiliza em sua dinâmica de atração e gravitação a um polo, em sua busca por completude, a nos movermos dentro e fora de nós mesmos.

O movimento cíclico e pulsante, acima descrito e presente nas melodias – em qualquer melodia! – das escalas diatônicas, principalmente, é facilmente reconhecível não apenas nas danças giratórias no rito umbandista, mas em tantas danças tradicionais em que as pessoas giram, seja o grupo em roda ou o indivíduo em torno de seu próprio eixo. O movimento de dança em torno de si mesmo, do indivíduo ou grupo, talvez esteja conectado não apenas a alguma música ou interesse em particular, mas aos aspectos fundamentais da natureza da música, como estamos a investigar.

Langer, citando Sachs, afirma que “a forma mais antiga de dança parece ser... [a] dança em roda”. Prossegue dizendo que “a dança em círculo realmente simboliza uma das realidades mais importantes na vida dos homens primitivos – o reino sagrado, o círculo mágico” (1980, p. 200). Dançar em círculo e dançar em giros parece ter surgido com a própria dança, desde os primórdios do ser humano. Segundo Sachs, “por mais estranho que possa soar, desde a Idade da Pedra a dança pouco tem empreendido, tanto a título de novas formas, quanto de novo conteúdo. A história da dança criativa ocorre na pré-história” (1963, p. 62). Langer afirma que o uso do corpo por meio da dança para expressar os Poderes – “seres divinos ou semidivinos, cujas vontades determinam o curso dos eventos humanos e cósmicos”, nos quais o homem sente estar imerso é a marca do ser humano dominado pela “consciência mítica” (1980, p. 199).

O primeiro reconhecimento destes [Poderes] dá-se através do sentimento de vontade e desejo pessoal no corpo humano e sua primeira representação é através de uma atividade corporal que abstrai a sensação de poder das experiências práticas em que essa sensação é geralmente um fator obscuro. Essa atividade é conhecida como “dança”. (p. 199)

Não precisamos apelar à ideia de forças divinas quando temos à mão o reconhecimento das forças dinâmicas contidas na música, as quais incitam mover o corpo, junto com elas, espelhando-as, para vir a representá-las ou, mais propriamente, a experimentá-las, a vivê-las no corpo. Não precisamos lançar mão de um longínquo período de “consciência mítica” da humanidade para nos referirmos ao que se passa na dança como evocação de forças (dinâmicas). Basta ouvir música. A inseparabilidade de música e dança talvez não se deva somente ao ritmo comum às duas, mas devido à própria natureza do que a dança expressa – desde o primórdio humano, como descrito por Langer –, a saber, o espaço e o tempo enquanto fluxos vivos.

Música e dança são tão naturalmente unidos que talvez não se tenha parado o suficiente para se cogitar porque isto é assim. A experiência corporal se ajusta à percepção do mundo como a música nos apresenta, muito mais do que o faz a experimentação intelectual. Há algo de primitivo nessa união, não no sentido de rudimentar, mas no sentido de primevo, primordial. Quando ouvimos música, o corpo responde por afinidade não de desejo, satisfação ou prazer sensorial, mas por afinidade ontológica: ouvir música tanto quanto mover o corpo nos devolve a percepção direta (embora contraintuitiva para a razão) de um mundo em fluxo. Naturalmente, as atividades que reúnem música e dança trazem um reforço a mais no sentido da mudança dessa percepção.

Movimento corporal e música abrem as portas de outra percepção, as quais não são percepções sobrenaturais, mas fundamentalmente naturais. Se à razão ocorre lançar para o ilusório ou o transcendente aquilo que ela própria não dá conta de organizar suficientemente, isso é um problema da razão, e não cabe colocar o selo de sobrenatural à experiência musical nem convertê-la ‘apenas mais uma linguagem’.

A ideia do primitivo, em um sentido negativo, associado à dança em geral não é estranho à cultura ocidental. Mesmo Langer encampa este ponto de vista. Querendo dizer outra coisa, quando, fala da dança, afirma que “no círculo mágico todos os poderes demoníacos são soltos”, pois nele as restrições comuns são excluídas (p. 200). Dançar é atividade facilmente associada ao instinto, à procriação, pois é o corpo em ação. O balé clássico, a dança erudita aceita como arte (até que essa fronteira foi parcialmente dissolvida por certas danças do século XX), parte de uma depuração dos

movimentos do corpo retirando deles sua naturalidade ‘selvagem’ e lhes revestindo com uma beleza tão anti-anatômica quanto estranha ao corpo. Como afirma Rodrigues, “para nós (ocidentais) os órgãos sensoriais [o corpo] estão para o pecado, assim como o espírito está para a virtude” (1979, p. 103-4). A música erudita ocidental também teve seu aspecto corporal depurado; movimentos físicos são inadmitidos em uma sala de concerto. O corpo parece ter sido depurado ou mesmo retirado de boa parte das manifestações humanas importantes, inclusive as musicais, da cultura ocidental.

No rito da umbanda, entretanto, o que a dança propõe é bastante diferente do balé clássico e de outras manifestações da cultura ocidental. Não se dança uma estilização da pessoa humana ou de seu corpo, mas é o sujeito quem dança; é ele mesmo quem começa sua dança. Nesse sentido, corpo e música se encontram na umbanda de modo diametralmente oposto a como se encontraram na arte ocidental dos últimos séculos. O que equivale a dizer: na umbanda o ser humano e a música se encontram de maneira diferente daquela que a mentalidade ocidental compreende intuitivamente como sendo natural ao corpo e à música.

Em nossa cultura, é comum associar a umbanda ao primitivo, ao rudimentar. A umbanda é uma prática religiosa centrada no corpo e na dança, e muitas vezes acusada exatamente por ser assim. Ela é tomada como rito primal e tida por perigosa, muitas vezes. Ela é ‘baixo espiritismo’, é devota de forças primitivas, inferiores e bestiais. Esse julgamento de valor se dá, ao menos em parte, devido à umbanda se valer intensamente do corpo não apenas para que as pessoas se entreguem à dança, mas porque o corpo é o veículo que será tomado por forças outras que não o próprio sujeito que dança.

A umbanda é religião que traz de volta o corpo para o mundo espiritual, ou, mais propriamente, abre o corpo para receber o mundo espiritual, resgatando assim outra forma de relação do sujeito com seu corpo e, portanto, do sujeito consigo mesmo. Desfaz a velha cisão entre mente e corpo, e faz isso pela presença da música e da resposta do corpo a ela.

É preciso notar que as danças na umbanda não são deslocamentos no espaço, não são caminhadas para chegar a um lugar diferente do ponto de partida. Tais como a música e as qualidades dinâmicas dos tons, que partem de seu centro adiante e retornam a ele, estas danças são deslocamentos virtuais ou simbólicos, isto é, não se atravessa um espaço físico e geográfico, mas um espaço feito de diferentes estados; não se atravessa para outro tempo, para uma eternidade ou um tempo ideal, mas para um tempo feito de diferentes estados, de diferentes tempos. Adiante, investigaremos a dança antes da

incorporação, a dança dançada pelo sujeito antes de incorporar qualquer entidade, e o papel que ela cumpre de ênfase ao deslocamento do corpo e da psique, não obstante, sem pretender a chegar a outro lugar: é o deslocamento para se colocar em movimento, em fluxo. Veremos também que é desse modo que se realiza – conectado à música, à melodia e à dança – o movimento de afastamento de uma identidade constituída no sujeito e a chegada à outra entidade ou outro aspecto de sua própria identidade.

Este capítulo dedicado à investigação sobre a melodia termina apontando para o movimento do corpo como resposta possível do ser humano ao cerne movente dos tons e da música. Se a expectativa primeira era de que o ritmo e sua evidente evocação ao movimento fariam isso, vimos que a melodia, por si mesma, o faz.

2.3. Ritmo

O ritmo está presente na órbita dos astros, no pulsar das galáxias, na dinâmica das partículas subatômicas, na sístole e diástole do coração de todos nós, nos processos em que há sucessão de expansões e contrações, como nos vários níveis de funcionamento dos organismos vivos.

O ritmo também está presente na música, em três níveis. Primeiro, no sistema estabelecido pelos tons e seus harmônicos; Wisnik afirma que “a onda sonora é um sinal oscilante e recorrente, que retorna por períodos (repetindo certos padrões no tempo)” e que ela “obedece a um pulso, ela segue o princípio da pulsação” (1999, p. 19). Segundo, no ritmo interno das qualidades dinâmicas entre os tons, quando estes são ativados pela relação dentro de uma escala (isto é, no sistema recriado pelo homem a partir do sistema natural). O ritmo inerente aos sistemas de tons está presente no pulso entre ida e vinda, entre expansão e contração, como vimos no capítulo anterior. O ritmo é inerente não apenas ao aspecto físico do som como também a seu aspecto musical, a saber, as qualidades dinâmicas do campo tonal.

O ritmo está presente na música ainda de uma terceira maneira, diretamente perceptível: ele se evidencia na sucessão de tons que soam no transcurso do tempo. O ritmo em música é definido como “subdivisão de um lapso de tempo em seções perceptíveis; o grupamento de sons musicais... por meio de duração e ênfase” (Sadie, 1994, p. 788). O ritmo “tem um papel a desempenhar em muitos outros aspectos da música: é importante elemento na melodia, progressão da harmonia... textura... [e] timbre” (p. 788).

Aqui, não se trata de ritmo vibratório, nem do ritmo relacional entre vibrações ouvidas, mas do ritmo percebido no que é a experiência mais direta do tempo, isto é, a sucessão de momentos. A música nos é dada em momentos sucessivos, por meio do transcurso do tempo: um tom soa depois de outro. Uma melodia ocorre no transcurso do tempo. Se retirarmos o transcurso necessário para uma música soar, esta música não

existirá. Poderá existir sua notação escrita, isto é, sua partitura, mas não a música como fenômeno do mundo exterior. Existirá apenas sua anotação¹¹.

Uma partitura tradicional da música ocidental é feita de tons desenhados dentro de uma ordem temporal expressa pela convenção de um grafismo adequado: um conjunto de cinco linhas retas, o pentagrama. A linha do tempo – a sucessão de passado, presente, futuro – está expressa, na partitura musical, nas linhas retas do pentagrama. Dentro dessa sucessão, os tons nos são dados em uma ordem ouvida no transcorrer do tempo e anotados no transcorrer da linha do pentagrama.

Uma primeira questão se coloca quando dizemos ouvir ritmo na música: a percepção do ritmo existe porque o ser humano adiciona aos eventos uma percepção sua própria, que chamamos de rítmica, ou porque o ritmo nos impressiona desde sua presença nos eventos exteriores? Quer dizer, encontramos uma estrutura rítmica na música ou é nossa percepção que projeta nossa sensação particular de ritmo sobre a estrutura musical?

Diante dessa questão, que pode parecer sem importância a princípio, mas que adiante se mostrará capital para a natureza do que experimentamos na música, vale a pena considerar os experimentos com estímulos sonoros, luminosos e táteis feitos por Koffka. Esses demonstraram que o ser humano agrupa as sensações que lhe são dadas experimentar no decurso do tempo, desde que estas tenham certa regularidade (1908, p. 68). Sons que soam ou luzes que lampejam a intervalos regulares levaram os sujeitos das experiências a agrupar por contagem os estímulos sucessivos, de modo que cada um deles não é considerado em separado, mas agrupado em pares, trios ou quartetos. Valendo-se de diversas formulações de estimulação, as pessoas contaram 1 – 2 – 1 – 2, ou 1 – 2 – 3 – 1 – 2 – 3, ou 1 – 2 – 3 – 4, formando agrupamentos e desconsiderando espontaneamente que os estímulos pudessem ser entes individuais. Os experimentos de Koffka mostraram que estímulos iguais que se sucedem no tempo, dentro de certos limites de regularidade e em tempos não muito longos, levam as pessoas a ordená-los em grupos (p. 70). A contagem natural não é 1 – 1 – 1 – 1 nem 1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 6 – 7..., mas o agrupamento em pequenas séries. A experiência dos estímulos mostra que se instala em nós um tipo de oscilação, diz este autor. Nossas percepções transferem uma sensação de pulso aos estímulos que nos chegam, seja de que natureza eles forem. O ritmo e a sensação de pulso, naturais ao ser humano, se transferem para o que este se

¹¹ Um papel escrito não é música; ao menos, não na concepção que aqui utilizo. O papel escrito poderá servir como guia para produzir música.

coloca em contato. O corpo parece ter uma importância marcante nesse processo. Vejamos exemplos simples de como isto acontece.

Se caminhamos, a alternância dos passos ora com a perna direita ora com a esquerda, nos induzirá a marcar um ritmo binário 1 – 2 – 1 – 2, no qual cada passo é não apenas sequente ao passo anterior, é a oscilação direita – esquerda – direita – esquerda, na qual cada passo tem uma qualidade que lhe é própria. O balanço do caminhar transfere a sensação de oscilação rítmica para o conjunto do corpo e à nossa percepção. Afora o sem sentido que é tentar andar com dois passos com a perna direita e um com a esquerda, ou qualquer outra formulação diferente da natural direita esquerda, o balanço rítmico em si é um fator de equilíbrio do conjunto do movimento do corpo ao caminhar. Tentar contar 1 – 2 – 3 com os passos direita esquerda nos colocará diante de uma dificuldade de coordenar passo e contagem, mostrando o quanto o corpo tende a ser dominante no estabelecimento de um ritmo. Quando machucados e sem poder caminhar direito, com um pé ou perna que vacilam, nos damos conta do quanto não somente a dificuldade de apoio no chão atrapalha a caminhada, como a perda da sequência rítmica da caminhada nos cansa, pelo tanto de energia a mais que é necessária para percorrer o trajeto quando o fazemos sem ritmo. A transferência de ritmo aos afazeres e aos estímulos parece estar vinculada a uma melhor economia no uso da energia, assim como a uma melhor acomodação do aparelho físico.

A marcha é um ritmo musical binário, isto é, divide o tempo em 1 – 2 – 1 – 2, e, como seu próprio nome diz, se relaciona com o tempo do caminhar, de marchar. Um grupo de soldados quando caminha em ordem unida diz-se que estão marchando. Para reunir os vários movimentos individuais em uma ordem unida eles têm que seguir contagem única para todos: 1 – 2 – 1 – 2. Os soldados impõem um ritmo sobre seu caminhar. A alternância do passo direita esquerda fornece a base para este agrupamento rítmico. O desalinhamento rítmico da marcha produz a perda da ordem, isto é, a perda daquilo que agrupa o movimento dos marchadores e, com isso, se perde a eficácia em agrupar as partes em um todo que os reúne.

Um casal de namorados que passeia de mãos dadas, sem nada combinar e sem se tornarem cômicos disso, tenderão a fazer seus passos entrar em ritmo. Ao caminharem juntos, depois de certo tempo, a oscilação dos corpos no movimento dos passos de cada um forçará fisicamente os dois corpos a encontrar um ritmo comum: os passos serão dados conjuntamente. Esse ritmo tende a ser menos rigidamente marcado do que aquele dos soldados, não obstante crie também um pulso organizado. Quando esse ritmo se

instala, a sensação de fluência aumenta, o movimento da caminhada flui com mais naturalidade para o casal.

Um bêbado que caminha trôpego, ora adernando para direita ora se escorando à esquerda, talvez esbarrando em um objeto ou parede, para em seguida cambalear na direção oposta, sem controle da direção e da potência muscular, parece não ter ritmo nos passos. Suas oscilações não transparecem uma ordem rítmica com a mesma exatidão como a dos soldados ou, mais suavemente, como dos namorados. Um observador que assista a seus passos irá se afligir, pois a qualquer momento ele parece que vai perder o equilíbrio em definitivo e cair. Na oscilação bamboleante do bêbado há também um ritmo, há alguma organização em seu balanço, mesmo que a oscilação não tenha simetria evidente, mesmo que nosso observador não consiga notá-la. Caso perca o equilíbrio rítmico, então, irá cair: seus passos e peso não mais encontrarão a oscilação adequada para se manter em pé.

Na umbanda, há uma linhagem de entidades, dentre aquelas que os umbandistas dizem incorporar, que executa movimentos e caminha tal como descrevi no parágrafo acima. São os Marinheiros, entidades que vêm do mar, são navegadores, vivem sobre as ondulações do mar mais do que sobre a terra firme, conforme afirma a doutrina umbandista (Saraceni, 2012, p. 204). Seus movimentos oscilam para um lado e outro, e cambaleiam como se estivessem bêbedos. Quem os assiste por vezes duvida que consigam manter o equilíbrio e permanecer em pé, mas por mais que os Marinheiros supostamente incorporados cheguem ao limite da possibilidade da oscilação, parece haver um sentido profundo de equilíbrio corporal que os traz de volta para que continuem a oscilar sem perder a continuidade de sua movimentação. Quem os assiste julga estarem bêbados. A doutrina da umbanda informa ainda que eles reproduzem o movimento contínuo dos oceanos, a ondulação permanente do mar, de suas ondas, de suas marés (p. 204). Para os Marinheiros, o chão sobre o qual pisam é ele mesmo um movimento ondeante. O que os Marinheiros fazem é se equilibrar sobre o chão ondeante do mar. O ritmo oscilante não é propriamente dos Marinheiros, mas do mar sobre o qual caminham. Quem já navegou em um barco, experimentou ser obrigado a se movimentar de acordo com a oscilação do barco e do mar, experimentou que para navegar é preciso ser navegado pelo mar.

No experimento de Koffka, o sujeito diante do estímulo continuado atribui a ele uma ciclicidade que organiza a contagem dos estímulos de acordo com atribuições pessoais, o que facilita a relação do sujeito com o estímulo. Contudo, o ritmo é tão

natural de nosso corpo quanto de eventos que estimulam nossa percepção, de modo que a diferença entre perceber ritmo ou atribuir ritmo à música não é facilmente distinguível. Afirmamos no início que o ritmo está presente dentro e fora do ser humano nas mais diversas manifestações. Inclusive diversas regulações entre o mundo exterior e o mundo interior necessitam de ritmo para se estabelecer. Quanto à relação do ser humano com a música, a princípio, podemos considerar o ritmo uma atribuição humana projetada na música tanto quanto um atributo da própria música.

Embora o experimento de Koffka demonstre que a percepção de estímulos agrupados em oscilações rítmicas se deve ao que ocorre na avaliação subjetiva do sujeito diante do estímulo, encontramos na reação humana aos tons musicais um ponto específico, que o diferencia dos demais estímulos (luminosos, táteis, ruídos). A natureza rítmica do corpo e da percepção pode até mesmo colaborar com seus aportes e projeções sobre a música, mas há algo na organização dos tons musicais que contém ritmo em si mesmo. Quer dizer, projetamos ritmo sobre a música ao mesmo tempo em que ouvimos ritmo *na* música.

O ritmo estrito marcado da marcha dos soldados, o ritmo natural e ondulante dos namorados de mãos dadas, o ritmo assimétrico da oscilação extrema do caminhar do bêbado são diferentes marcações rítmicas, tratadas aqui de maneira esquemática, mas que exemplificam como o ritmo do corpo é projetado naquilo que os sujeitos fazem: soldados irão transferir o ritmo marcado e estrito ao que fizerem, como nas canções que cantam enquanto marcham, as quais acentuam os tempos fortes de seus passos; os namorados não têm porque salientar a exatidão de seu ritmo, portanto, usufruem a ondulação de seus corpos; o bêbado percorre as oscilações passando do ponto daquilo que seria o apoio de seus passos, passando para fora do que a métrica do compasso musical permite; praticaria, por assim dizer, *rubatos*¹² constantes.

Há um ritmo interior em cada um desses casos, que dita não apenas a movimentação corpórea, mas determina o ritmo no qual o sujeito atua tanto quanto seu próprio estado – alterado pelo álcool, pela convicção militar ou pela entrega amorosa – e impõe uma rítmica que se projeta no corpo, nas ações e sobre os estímulos que lhes vêm de fora.

¹² *Rubato* é o termo utilizado para designar um trecho da música em que o compositor sugere ou o instrumentista executa um *roubo* do tempo, acelerando os tons para mais rápido do que a métrica sugere. Logo adiante, ele irá retardar outro trecho, de modo a equilibrar a música no conjunto de seu tempo.

Esses exemplos conduzem a pensar na existência de um tempo interior, um ritmo interior, que contrasta ou se coaduna a ritmos exteriores. E tal pensamento conduz à dicotomia de tempo interior, ou subjetivo, e tempo exterior, ou objetivo, o primeiro pertencendo ao fluxo de nossa consciência, o segundo pertencendo aos eventos do mundo exterior. Como disse no início, o ritmo está presente em tudo, portanto, por que não estaria também no mundo interior e no mundo exterior, e por que não poderia haver duas experiências de ritmo diferentes, já que ele existe dentro e fora das pessoas?

Entretanto, falta investigar o ritmo na música propriamente. E ela nos conduzirá a outro entendimento a respeito de ritmo e de tempo.

Em primeiro lugar, equiparar o tempo ou ritmo presente em estímulos, sejam eles de que natureza forem, é equiparar música e física, música e estímulo neutro e genérico. Tons musicais produzem algo que não é detectável por medições meramente físicas, já mostramos isso, e esse algo é justamente aquilo que ouvimos como música, é o que diferencia a música de outros eventos do mundo exterior. A música poderá ter algo a nos dizer quanto ao ritmo que outros estímulos não revelaram. Mais uma vez, a meu ver, o pensador mais arguto a respeito da questão musical, Zuckerkandl, cujos pensamentos e argumentações evoco, traz informações e deduções esclarecedoras sobre o assunto. Ao iniciar sua exposição e revisão a respeito do ritmo e do papel da dimensão tempo na música, Zuckerkandl afirma que

A principal manifestação do tempo na música é o *ritmo*. Os tons não seguem simplesmente um ao outro na música; sua sucessão temporal exhibe uma organização definida, uma ordem definida, a qual de acordo com sua estrutura e efeito caracterizamos como rítmica. (1973, p. 157)

Na música ocidental, os tons são organizados no tempo de maneira determinada. Este é um dos aprendizados técnicos básicos para quem inicia os estudos musicais: ensina-se que o *ritmo* na música ocidental está conformado ao *metro*, isto é, a uma partição de tempo que regula os tons por um padrão de tempo. Cada tom deve durar “uma proporção exata e simples de um determinado valor de duração, de uma unidade temporal básica” (p. 159). Os tons não precisam durar o mesmo tempo, podendo durar metade do tempo, um quarto do tempo e assim por diante, como também podem durar um tempo e meio, ou três tons corresponderem ao tempo de dois (Oliveira, 1946, p. 6); as variações são muitas e todas organizadas “como múltiplos simples e frações de uma unidade temporal definida, a unidade de contagem do metro” (Zuckerkandl, 1973, p. 159).

A unidade de contagem do metro estabelece o *compasso musical*, que, segundo Oliveira, “é a expressão objetiva do ritmo, qualidade intrínseca da melodia” (1946, p. 2). Continuando, ela diz que o compasso organiza o tempo musical em divisões com partes iguais, onde cada parte igual é chamada de *tempo* ou *batida* (p. 2); esta é a unidade de contagem do metro. Há o compasso com dois tempos, denominado binário, e dentro dele contamos 1 – 2; o compasso ternário com três tempos, contamos 1 – 2 – 3; ou podemos ter quatro tempos, e assim por diante. Isto quer dizer que teremos múltiplos e submúltiplos de dois tons no compasso binário, assim como múltiplos e submúltiplos de três tons no compasso ternário (p. 2). Este é um breve resumo da organização temporal na teoria do compasso e da métrica.

A exceção expressiva desse padrão na música ocidental é o cantochão, o canto gregoriano, no qual o ritmo das palavras dita a duração dos tons cantados com as palavras e não há uma organização métrica da música (Sadie, 1994, p. 167), pois “quando somente uma única voz está envolvida, ela é livre para dar cada um de seus passos com qualquer duração que lhe agradar” (Zuckerkandl, 1973, p. 159).

Tomemos o compasso binário, com dois tempos, para a explicação que se segue. Cada tempo dentro do compasso binário soa diferente, o primeiro soa mais forte e o segundo fraco. Forte fraco forte fraco forte fraco, isto é, 1 – 2 – 1 – 2 – 1 – 2, e assim por diante, é a acentuação do tempo no compasso binário. Um estudante iniciante em música tenderá a distinguir os tempos dentro do compasso pela força com que são acentuados: o tempo 1 mais forte, o tempo 2 mais fraco. No entanto, no início do aprendizado musical, ao próprio estudante é ensinado como “bater” um compasso binário, executando com a mão o movimento de ir e vir para baixo e para cima, a cada compasso, marcando o tempo forte 1 para baixo e o tempo fraco 2 para cima (Oliveira, 1946, p. 4), por uma *diferença de direção*. Mais do que forte e fraco, aqui é o movimento de ir e vir que marca o pulso rítmico do compasso. Temos aqui duas formas de contar o tempo a se sobrepor: por um lado, a acentuação das batidas, isto é, a marcação do momento em que soa cada tom; por outro, temos não a acentuação dos pontos de chegada, mas a dinâmica interna que leva de 1 para 2 e de 2 para 1, isto é, temos um “ir adiante desde – voltar para”, como descreve Zuckerkandl.

Uma obra musical é tocada; não há acentuação. Contamos como os tons um – dois – um ... Por que diríamos “um” aqui ao invés de “três”? Que peculiaridade em nossa percepção da terceira batida nos faz contar assim e não de outro modo? Se a nova batida nada faz que não nos levar a uma fração a mais adiante no tempo, o fenômeno seria incompreensível. Se nós involuntária e inconscientemente contamos “um” para a batida número 3, isto expressa o fato de que não é tão para adiante como é para trás que esta

batida nos carrega – e para trás para o ponto de partida. Para ser capaz de voltar para trás, alguém deve primeiro ter ido à frente; agora compreendemos também por que contamos um – *dois*, e não um – *um*. Aqui “dois” não significa simplesmente “batida nº 2”, mas também “ir adiante desde”. O processo inteiro é, por essa razão, um “ir adiante desde –

voltar para”, não um fluxo mas um ciclo, , um ciclo constantemente repetido, pois o “um” que fecha um ciclo simultaneamente começa outro. (p. 167-168)

Podemos tomar o ritmo em música como suas acentuações ou como o movimento em forma de onda, onda que bate entre os tempos do compasso. O tempo musical pode ser tomado como suas marcações ou como seu fluxo cíclico. Talvez possamos dizer que os soldados marchando, em nosso exemplo, marcariam os pontos fortes, enquanto os namorados ondulariam entre os tempos fortes.

Schafer afirma que “ritmo é direção”, completando que “originalmente, ‘ritmo’ e ‘rio’ estavam etimologicamente relacionados, sugerindo mais o movimento de um trecho do que sua divisão em articulações” (1991, p. 87).

Há gradações entre a exatidão rígida das acentuações e o contorno suave do fluxo cíclico, no modo como o ritmo surge no movimento musical. Em geral, quando vamos contar um ritmo, ‘bater um ritmo’ como se diz em música, e se somos inexperientes no assunto, tendemos a marcá-lo com a rigidez do soldado a marchar, afeitos às batidas fortes e fracas do tempo. Marcadores experientes de ritmo, como os condutores de orquestra, aprendem que é mais musical marcar o ritmo através de toda a oscilação de 1 para 2, e depois de 2 para 1, do que marcar o momento da batida 1, batida 2. A oscilação que preenche os dois tempos de um ritmo binário é mais propriamente a ondulação aí contida do que os tempos fortes em que se contam pontos de chegada e partida. Esta qualidade pulsante contida no metro é denominada por Zuckerkandl de “qualidade dinâmica do metro”:

Chamamos de metro a divisão do fluxo do tempo em pequenas porções de igual duração; e então foi somente natural ver a raiz do fenômeno do metro nas batidas que realizam sua divisão. Mas se agora descrevemos o conteúdo da experiência musical do metro como um “para cá e para lá”, um “adiante e para trás”, como um ciclo repetido, como uma onda, não mais temos as próprias batidas em vista;... nosso interesse não está nos pontos divisores, mas no que acontece *entre* eles. Descobrimos que não é nas batidas demarcadas, mas onde a princípio não olhamos afinal, onde nada acontece, onde *o tempo simplesmente passa* – é no aparente vácuo entre as batidas demarcadas que nasce o metro musical. (1973, p. 169)

O que de principal acontece no tempo musical não está nas demarcações, mas está *entre* os tons, “onde nada acontece”, no aparente vazio onde “*o tempo simplesmente passa*”. Esse *balanço do vazio* traz à tona aquilo que em outras condições dificilmente é

percebido como um fato pertencente ao mundo dos fenômenos: o tempo se revela como movimento de diferentes propensões dinâmicas, e estas propensões movem aquilo que ocupa suas diferentes fases; no caso da música, os tons musicais.

Este é, a meu ver, um dos fundamentos musicais mais significativos que a obra de Zuckerkandl traz ao conhecimento acadêmico: o tempo é força atuante na música, mostrado no fato do tempo conceder dinâmica aos tons de uma melodia, de uma obra musical. Os tons musicais não são apenas alturas diferentes. Eles portam propensões dinâmicas que lhe são próprias por pertencerem a um sistema de tons, como vimos no estudo da melodia; e agora acrescentamos que os tons musicais, dentro do contexto musical, portam também a fase de onda do tempo musical ao qual pertencem. “Tons são condutores de forças. Ouvir música significa ouvir uma ação de forças” (p. 37), inclusive as forças do tempo. O que é “ouvir” no contexto musical, investigaremos a seguir no capítulo a respeito da musicalidade. O que importa nesta fase do trabalho é o esclarecimento a respeito de que o tempo pulsa na música, tal qual o mar pulsa, com ondulações incessantes. Quem navega o mar está sujeito às suas ondulações, quem faz e ouve música está sujeito às ondulações do tempo, tempo que se mostra à percepção mais claramente na música do que nas demais experiências humanas. Isto será fator importante ao investigarmos o papel da música nos ritos de incorporação. Continuemos apresentando e detalhando mais esta ideia.

A sucessão temporal aqui se manifesta não simplesmente como uma progressão, mas como uma combinação de progressão e recorrência; ela não representa a si própria para nós na imagem de uma linha reta, mas na imagem de uma onda. As porções iguais nas quais o metro musical parece dividir o tempo passam a ser, após exame detalhado, as fases invariavelmente dirigidas de um movimento ondulatório; o momento do tempo no qual um tom é introduzido não é um ponto em uma reta mas em uma onda; o intervalo de tempo que o tom preenche de som não é uma seção de uma linha reta mas uma fase fracional de uma onda. E como os tons caem em fases diferentes e fases fracionais da onda, os impulsos cinéticos variegadamente dirigidos das diferentes fases concedem de si próprios aos tons. Isto é o que *ouvimos* quando ouvimos música cuja estrutura é métrica: as várias direções das sucessivas fases da onda. Quando identificamos a batida, a partir de um compasso sobre o qual cai um tom em particular, não o fazemos então porque temos estado ao longo a contar secretamente, ou somado de memória, mas porque a direção característica da fase da onda sobre a qual o tom caiu torna-se diretamente perceptível no tom, pode ser ouvida no e desde o tom diretamente, igual como qualquer outra de suas qualidades. Então, todas as partes do compasso, de acordo com seu lugar no ciclo da onda, são caracterizadas por uma qualidade métrica particular, a qual difere de toda outra parte unicamente pela direção de seu impulso cinético: a ordem métrica aparece como uma ordem *dinâmica*, e as qualidades métricas como qualidades *dinâmicas*. Desde este lado, o componente tempo da música revela um trabalho ordenado de forças, o qual, na obra de arte musical, se alia com o trabalho das forças tonais. E se somos capazes de definir a melodia como movimento no campo dinâmico das notas, o ritmo agora se apresenta a nós como *movimento no campo dinâmico do metro*. (p. 173-174)

Zuckerkandl afirma que há uma organização do tempo musical que não é idealizada pelo intelecto, uma criação da mente humana colocada sobre o fazer e perceber música, mas que esta organização cíclica e dinâmica é a própria natureza da dimensão tempo evidenciada na música. O tempo se revela na música como força atuante. Isto não é metáfora ou um modo de dizer, é a experiência direta da dimensão tempo que a música proporciona, ao nos envolvermos com ela.

Se o metro musical é uma repetição de tempos iguais e as batidas sucessivas de uma série métrica são todas parecidas, duas ondas rítmicas não são exatamente iguais. “O metro desenha linhas limites, interrompidas e separadas. O ritmo é a continuidade inteira de um fluxo, uma continuidade tal como a onda a representa melhor graficamente.” (p. 170). Estes não são dois elementos contraditórios nem contrários dentro da música. Metro e ritmo são as duas faces da organização do tempo musical.

O pulso métrico dá nascimento à onda métrica, cuja pulsação uniforme está presente em todas as mudanças da superfície tonal; quer dizer, não importa como se organize uma música, a onda métrica desta música irá bater ou vibrar dentro dela. Não ouviremos apenas tons mais curtos e tons mais longos, mas ouviremos a onda pulsante do tempo musical soando em cada um dos tons, concedendo aos tons a natureza do ciclo da onda em que eles se encontram dentro do metro. “Os tons caem sobre a onda que eles próprios geram; a onda concede seu movimento para os tons” (p. 171).

Conforme ocupe uma batida ou outra dentro da divisão métrica do compasso, um tom receberá a ondulação própria da batida na qual soa. Um tom, ocupando a batida final de um compasso, será arrastado pela fase ascendente da onda a uma meta, à crista da onda, o início do compasso seguinte; outro tom, ocupando a fase inicial do compasso e de sua onda, irá soar com a dinâmica de quem está propulsionado adiante. Os tons dentro da música não soam como se ocupassem a linha lisa e reta do transcurso neutro do tempo, no qual imaginamos encontrar apenas a sucessão de momentos iguais, como a linha do pentagrama no qual escrevemos a notação musical. Mais propriamente, é como se “o chão sobre o qual os tons caem é ele mesmo um movimento ondeante” (p. 172). O ritmo e o tempo como experimentados na música são mais como os Marinheiros experimentam o chão, quando supostamente incorporam em alguém: o chão é em si movimento ondeante e o balanço de seu corpo denota as fases das ondas que têm sob seus pés.

Quando Zuckerkandl afirma que na música o tempo se mostra como força atuante, não mais como mera formalidade, podemos considerar a atuação do tempo

(algo impensável dentro de velhos paradigmas) vivido na música como fator efetivo de propensão dinâmica e deslocamento. O ‘chão ondulante’ no qual o ritmo métrico nos conduz pode ser a causa primeira das alterações as quais a música, combinada com outros fatores, conduz as pessoas: um estado de deslocamento, transição, fluxo, movimentação interna e externa. Investigaremos adiante por quais meios o envolvimento com a música, fazendo ou ouvindo música, conduz a alterações na pessoa humana; no momento, estou empenhado em estudar a natureza da música.

A mentalidade corrente, neste início de século XXI, rejeita o tempo como força atuante, na medida em que esta mentalidade é formada por critérios que têm o espaço como a dimensão que dita suas normas; um espaço considerado como meio “homogêneo e indefinido”, cuja homogeneidade se transfere também à definição de tempo (Bergson, 1998, p. 71). Talvez, no máximo, aceite isso como interpretação simbólica para a experiência musical, mas não como realidade do tempo em si. Dentro dessa mentalidade, não parece fazer sentido a música revelar o que é a natureza primordial da dimensão tempo; afinal, a música, de verdade, dentro da mentalidade corrente, é considerada apenas um entretenimento, ou, no seu melhor, uma arte capaz de representar algo do mundo ou causar deleite estético devido à sua forma (Meyer, 1956, p. 2-3).

Sócrates teve pouco tempo, um único dia, para se arrepender do preconceito tardiamente confessado, o qual nutrira toda sua vida a respeito da música.

Entretanto, Bergson alerta, já no início do século XX, que “o tempo, concebido sob a forma de um meio indefinido e homogêneo, não é senão o fantasma do espaço assediando a consciência reflexa” (1998, p. 72), isto é, o fantasma do espaço projetado sobre o tempo, ou, como ele diz, essa é imagem de um tempo *espacializado*. Bergson utilizou-se da percepção da melodia musical para ilustrar sua visão do tempo enquanto duração (p. 73); contudo, ele fala das *percepções* suscitadas pela música. Bergson postula um *tempo subjetivo* quando expõe seu conceito de tempo: “a duração totalmente pura é a forma que a sucessão dos nossos estados de consciência adquire” (p. 72).

Mas a música não faz parte do universo dos estados de consciência, ela pertence ao mundo exterior; a música é um fenômeno do mundo exterior e é neste campo que Zuckerkandl afirma que a música revela o tempo como força atuante: as forças da música são forças do mundo exterior, embora se distingam das forças físicas encontradas no mundo. Para este filósofo da música, a experiência do tempo na música mostra que ele atua enquanto força *no mundo exterior*.

Suas palavras são contundentes a esse respeito, e, se lhe reproduzo trecho longo mais uma vez, é pelo tanto de esclarecimento que o autor traz sobre o tema que nos interessa, a saber, a relação entre ser humano e música, se queremos abranger mais do que aquilo a que ela foi relegada por muito tempo.

A era científica, cujo principal interesse estava nos fenômenos e processos materiais-espaciais, viu o problema do tempo inteiramente à luz – ou mais precisamente às trevas – do problema do espaço. O conceito tempo foi subordinado ao conceito espaço. Para Descartes, que deu a esse ponto de vista do universo sua formulação clássica que prevaleceu por séculos, espaço é a realidade suprema do mundo físico; tempo é meramente a consequência de nossa inabilidade para experimentar a simultaneidade toda abarcante das coisas no espaço exceto como uma sucessão. Para nossa consciência limitada, o que, para uma consciência mais elevada seriam dados simultâneos, desenrola-se numa sucessão temporal. Aqui também, então, o tempo caracteriza o imperfeito. Em nossa própria época o quadro mudou. Para usar a expressão de um filósofo moderno: agora, como nunca antes, o tempo é tomado seriamente [Alexander comentando Spinoza, em *Spinoza and Time*]. Ainda ouvimos da *descoberta* do tempo, e esta é sustentada como sendo a marca essencial do pensamento moderno. Os argumentos cruciais giram em torno de distinguir os velhos e os novos conceitos de tempo. O tempo é reconhecido como a fundação de toda a existência; ainda a matéria inanimada é demonstrada ser, em seu âmago, vibração – um fenômeno temporal. O conceito de tempo em toda parte tem tomado a precedência sobre o conceito do espaço. Subordinado a nenhum conceito mais alto, o próprio tempo, na verdade, assume a primazia absoluta. Renunciar à temporalidade não é renunciar à imperfeição, mas mais propriamente renunciar a ser verdadeiro. (1973, p. 156)

Expressamente, Zuckerkandl não está a falar da velha dicotomia entre tempo objetivo e tempo subjetivo, que tão bem se acomoda ao velho critério divisório entre mundo objetivo e mundo subjetivo: um tempo “que nossos relógios marcam” e outro “o qual encontramos no fluir de nossa consciência” (p. 244-145), isto é, a distinção entre tempo físico e tempo psicológico.

O tempo que está a trabalho na música – de cujo trabalho, em verdade, a música é um degrau essencial – este tempo não pode estar “em mim”, não é “meu” tempo. Ele está onde a música está; ele é encontrado onde a música é encontrada – isto é, na mesma direção na qual eu encontro o sol, a lua e as estrelas. O tempo musical exhibe todas as características do tempo psicológico, exceto uma: ele não pertence a uma psique. (p. 245-246)

Um tempo que não conhece igualdade de partes, que não conhece nada de transição, que é conteúdo da experiência e que produz eventos (p. 202) é aquele que a música traz á nossa experiência. A música, por meio do ritmo e dos tons, nos coloca em contato com uma experiência de tempo totalmente distinta daquela que temos habitualmente, na qual o tempo é transição perpétua, é divisível em partes iguais, e é ordem que mede os eventos (p. 202).

O aspecto primordial da dimensão tempo, seu cerne movente, está encoberto costumeiramente pela percepção treinada por hábitos mentais e de comportamento para traduzir o tempo como sequência cronológica de pontos de aspecto linear, homogêneo e neutro. É assim que traduzimos o tempo para dentro dos limites da racionalidade.

Com a música, viajamos no tempo, não no sentido de nos deslocarmos para trás ou para adiante em sua linha cronológica, mas de nos deslocarmos para outra experiência de tempo, na qual nele não há nada de cronologia, linearidade, homogeneidade ou neutralidade. A música nos desloca para um tempo e um espaço, inerentes ao mesmo lugar e mesmo momento do tempo e do espaço comuns, nos quais o que experimentamos são dinâmicas de propensão e fluxo contínuo. Esse tempo não é irracional nem espiritual nem qualquer outro adjetivo com o qual queiramos colori-lo para contrastar com o tempo racionalizado e espacializado. É apenas o tempo tal qual ele é.

Para saber por que as coisas caminharam na direção de distorcer a percepção do tempo devemos consultar a história do pensamento e do comportamento humano. Não é meu objetivo percorrer essa história, mas um comentário pode ser pertinente. No período denominado mítico da humanidade, encontraremos indicações de uma percepção de tempo e de espaço que se assemelham àquela que é dada pela música: o fluxo e a interpenetração entre tempo e espaço, entre mundo interior e exterior predominavam sobre a visão mais recente de divisão entre esses mundos; o ser humano experimentava o mundo unido a ele; as separações lhe eram menos distinguíveis. Assim, a música parece fazer retornar a uma visão embrionária de mundo, uma visão na qual havia uma indistinção bastante infantil mais do que uma separação logicamente organizada entre os diversos aspectos da existência. No entanto, não é isso o que acontece. A música não nos mostra uma percepção de mundo embrionária ou mal construída, mas *outra* percepção de mundo, diferente daquela que prevaleceu no mundo ocidental nos últimos séculos. Essa outra percepção está integralmente presente e atuante nos processos físicos e subjetivos, mesmo que tenha sido relegada a um plano menor ou inexistente quando da abordagem intelectual a respeito do assunto; tal visão, aos poucos, parece voltar a ter presença no pensamento humano.

Retomar uma visão anterior não é obrigatoriamente retroceder; pode muito bem significar a recuperação de algo que, por quaisquer motivos, foi deixado de lado ou para trás, não por obsolência, mas por não corresponder aos propósitos da construção mental feita em determinado período histórico. Conveniências históricas não produzem

necessariamente verdade, assim como aquilo que é posterior no tempo não será mais verdadeiro, ou evoluído, do que o que lhe precede.

Para conhecer o mundo no qual a música nos coloca – e é isto o que precisamos conhecer, se queremos saber sobre o papel da música em atividades humanas – é preciso experimentar não o que ‘sentimos’ *diante* da música (tomando o verbo sentir como sinônimo de emoção, seja ela do tipo estético ou não) nem o que nosso intelecto decodifica *diante* dela, mas o que experimentamos *com* a música.

Pesquisadores que observaram a música ‘de fora’, isto é, apenas ouvindo-a sem experimentá-la de maneira participante (sem cantar, sem produzir sons, sem dançar dentro do contexto no qual a música era feita) entenderam que a música poderia simbolizar algo, como se fosse mais uma linguagem, poderia comunicar um significado para um grupo, mas não atinaram para a possibilidade de a música conduzir a vivenciar o tempo e o espaço em fluxo dinâmico. Não era isso o que suas mentes, de maneira preconcebida, imaginariam para a música.

Penso que as descrições feitas por estudiosos ocidentais a respeito da música rítmica produzida em outras culturas, nas quais são utilizados termos descritivos que acentuam o caráter estrondante e demasiadamente forte dessa música – Rouget cita alguns desses autores, os quais “colocam ênfase na violência dessa música... ‘o barulho quase intolerável dos tambores’, seu ‘estrondo hediondo’” (1985, p. 69) – assim como também os arrepios, tonturas e perturbação de consciência que estes pesquisadores relatam como sendo suas próprias respostas à música, se devem não somente ao volume de decibéis da música, ao que os pesquisadores poderiam não estar acostumados, mas principalmente pelo atordoamento que o contato cru com a rítmica exuberante lhes causou à sensação imediata de tempo e espaço, sem que eles se dessem conta de que era isso o que se passava: traduziram sua vertigem de percepção como resultado de mera perturbação física e sensorial. Afinal, dentro do ponto de vista materialista, o que se teria se não uma tradução material?

Diversos pesquisadores afirmam que o ritmo altera o estado de consciência das pessoas. Alguns apontaram o ritmo monótono como sendo aquele capaz de mover a uma modificação o estado de consciência (Rodrigues, 1935, p. 111; Moreno, 1988, p. 275; Fachner, 2009, p. 22), outros enfatizam que o ritmo vibrante e vigoroso desencadeia alterações no estado de consciência (Rouget, 1985, p. 82-86). Estas posições parecem antagônicas, mas se unificam ao investigarmos não um tipo ou outro de ritmo, mas o ritmo musical em si mesmo, em especial o ritmo métrico, como fizemos

aqui. Encontramos no próprio ritmo os fatores que colocam o ouvinte em condição de experimentar *outro* tempo, *outro* espaço e *outro* si mesmo. Este efeito da música é descrito por Zuckerkandl como sendo aquilo que “nos arrasta para longe com ela”: o ritmo.

A música está sempre em demanda quando – por qualquer razão – os seres humanos estão para ser feitos esquecerem-se de si próprios. É um recurso provado e verdadeiro quando crianças estão sendo acalmadas ou colocadas a dormir, quando as massas são preenchidas com entusiasmo por alguma causa e inflamadas para realizações extraordinárias, quando dançarinos são colocados em transe, quando o êxtase religioso está sendo induzido. O efeito da música com o qual lidamos aqui, e que poderia de um modo geral ser chamado extático, é baseado menos nos tons enquanto tais, na melodia ou harmonia, do que no ritmo – e especificamente em um ritmo especialmente desenhado para pôr em cena a batida incessantemente repetida da onda métrica. O ouvinte é apanhado pelo movimento, arrastado para dentro dele mais e mais, e finalmente levado de modo irresistível para longe com ele. O fenômeno não está restrito a casos nos quais a música serve como um meio para uma finalidade; é somente mostrado ali mais clara e desnudadamente. Sempre sentimos isso, em vários graus de intensidade, quando ouvimos música cuja estrutura é métrica; é um elemento de nossa experiência da música; pode tornar-se o meio dos mais poderosos efeitos artísticos. O que subjuga quase fisicamente o ouvinte em certas composições de Bach e Beethoven – o coro da abertura da *Paixão Segundo São Mateus*, por exemplo, ou a fuga Glória na *Missa Solemnis* – é o efeito das ondas métricas, as quais se enrolam sobre nós, amplas e poderosas, com crescente impacto, cada nova onda guiada pela força concentrada de todas as outras que a precederam, e a sua vez dirige a outra antes dela, irresistível e inexaurivelmente, até finalmente tornar-se impossível conceber como essa inundação movendo-se como ondas poderia ainda ser silenciada, e sentimos que somos apanhados e carregados juntamente com o próprio movimento eterno. (p. 174)

Esta descrição poderia servir para uma cerimônia ou rito de posseção, como os batuques de umbanda e candomblé, ou ainda outras cerimônias de êxtase, não obstante, o autor aplica o “subjugar quase físico do ritmo” a obras eruditas que dificilmente associaríamos a uma música primitiva ou predominantemente rítmica. Em concertos ou missas, as pessoas não dançam as obras de Bach ou Beethoven, não respondem com movimentos do corpo, ao menos não de modo ostensivo. Mas a experiência do ouvinte, diz Zuckerkandl, “apanhado pelo movimento, arrastado para dentro dele mais e mais, e finalmente levado de modo irresistível para longe com ele”, é idêntica ao que a música promove para os participantes de ritos de incorporação; apenas, que a manifestação do ouvinte em resposta à música se dá em outros termos. Afinal, a finalidade da música em um concerto não é provocar um estado de transe ou êxtase; ao menos, não é isso o que se pretende dentro dos hábitos culturais desse ambiente. Mas talvez possamos rever o que acontece em tal situação.

Em todo caso, isto mostra o quanto os conceitos aqui apresentados não se referem a um tipo ou outro de música ou de ritmo, apenas e especificamente, mas que

dizem respeito à própria música, não importando qual forma ela assuma, a qual cultura ela pertença – e as culturas que produzem os batuques do candomblé e as missas sacras de Bach e Beethoven são bastante distintas.

O que investigamos do ritmo apontou para fatores presentes no ritmo métrico em si mesmo, independentemente dos diversos tipos de ritmo possíveis, como binários, ternários ou quaternários, simples ou compostos, regulares ou irregulares, sincopados ou não, variados ou constantes, vibrantes ou monótonos. Esses fatores serão considerados ao estudarmos a presença da música nos ritos de umbanda. O ritmo musical é mais do que um fator normativo, estético ou expressivo. Seu conteúdo abre à percepção, de quem experimenta a música, um universo no qual tempo e espaço são fluxos dinâmicos, mais propriamente do que lugares e momentos, no qual o próprio tempo é fluxo movendo o sujeito junto com a música.

As qualidades dinâmicas dos tons trabalham juntas com as qualidades dinâmicas do metro e do ritmo gerando aquilo que chamamos música. É o que vimos ao investigar melodia e ritmo e é o que eu denomino de cerne movente da música.

Mas de que maneira e por qual razão o ser humano seria movido junto com a música? Os atributos que estudamos a respeito da melodia e do ritmo, e considerando que estas ideias estejam corretas, serão capazes de causar alguma modificação naquele que ouve e faz música? De que maneira e por quais meios estabelecemos alguma relação com o tempo enquanto força e com os tons musicais enquanto condutores de força? Esta relação do sujeito com a música se dá individual ou coletivamente, isto é, somente pessoas agrupadas em torno da música experimentam seu cerne movente, como faz parecer o predomínio de atividades sociais em torno da música? São estas questões que abordo a seguir.

3. Ser humano e música

A música é produzida por seres humanos, ela não existe sem que estes a façam. A música é um evento do mundo exterior, com características tais que abrem à percepção humana maneiras de facear o mundo que, de outra maneira, permaneceriam veladas ou seu acesso seria menos evidente.

Os humanos criaram a música e esta lhes concede uma experiência particular de relação consigo mesmos, com os outros e com o mundo. Mas de que maneiras os humanos se relacionam com a música para obter esta experiência particular? Esse é o próximo ponto a ser investigado neste trabalho. Não creio que caiba analisar cada tipo de uso, aplicação, execução ou percepção nas quais a espécie humana estabeleceu e estabelece relação com a música. A variedade imensa de tipos de relação impediria levar a cabo tal investigação. Por outro lado, creio haver três vertentes fundamentais para se estudar a relação entre ser humano e música.

A primeira vertente é a relação coletiva ou social com a música.

A segunda vertente é a relação individual com ela.

A terceira vertente é a relação da música com o aparato humano capaz de decodificá-la, isto é, o cérebro, ou, mais precisamente, o funcionamento neurológico.

São estes três níveis da relação entre ser humano e música que abordarei nos próximos subcapítulos. Investigaremos como a música, um evento no mundo exterior, participa da subjetividade individual e coletiva (cultural), assim como alguns dos aspectos neurológicos envolvidos nessa participação.

3.1. “Humanidade sonoramente organizada”

Blacking nomeia dois capítulos de seu livro *How Musical is Man?* de tal modo criando uma interação circular que eu poderia ter escolhido qualquer um dos dois para título deste meu capítulo sobre música e sociedade: “som humanamente organizado” e “humanidade sonoramente organizada”. Escolhi um deles e nem sei se a escolha é relevante. Os outros dois capítulos do *How Musical* têm títulos não menos circularmente interativos entre si e em relação aos dois já citados: “música na sociedade e na cultura” e “cultura e sociedade na música”.

A antropóloga Elizabeth Travassos ressalta que os termos em inglês ‘sound’ e ‘soundly’ usados por Blacking, têm dois significados: sonoro e sadio, sonoramente e sadiamente. Ela afirma em nota em seu artigo que “na tradução das expressões ‘humanly organized sound’ e ‘soundly organized humanity’, perde-se a polissemia da palavra ‘sound’ (como substantivo, significa ‘som’, e como adjetivo, ‘são’ e ‘seguro’)” (2007, p. 197). Na escolha de palavras feita por Blacking, decorre e subjaz que a sociedade sonoramente organizada é sociedade saudavelmente organizada, e que o som humanamente organizado é saúde humanamente organizada.

Muito antes de conhecer a obra de Blacking, escrevi um livro a respeito de música, cujo título traz a mesma ideia de circularidade entre ser humano e música: *A Música compõe o Homem, o Homem compõe a Música* (2000). Nesse livro escrevo a respeito de elementos da saúde humana em correlação com a música. Essa circularidade indica haver mútua criação entre ser humano e música, entre organização humana e organização sonora, a modo de um oroboro sonoro, tal qual a serpente mítica que devora a própria cauda, um antigo símbolo de evolução, movimento e continuidade (Chevalier & Gheerbrant, 1984, p. 781). De algum modo, música e espécie humana parecem se desenvolver em uma espiral conjunta. Essa ideia pode ser apenas uma impressão, até mesmo inspirada pela espiral dos harmônicos gerados pelos tons, e talvez não possa ser comprovada, que não por meio de amplos estudos. Em todo caso, é uma imagem à qual Blacking chega, em seu estudo a respeito de uma população específica na África Central, os Venda.

Por outro lado, e vindo de direção totalmente diferente, a mesma ideia ocorreu a Cyril Scott, compositor erudito inglês do início do século XX. Em seu livro a respeito da relação entre música europeia erudita e seus contextos culturais, ele afirma que “uma inovação no estilo musical foi seguida invariavelmente por uma inovação na política e na moral” (1996, p. 47). Ao final, Scott cita mais exemplos de mudanças comportamentais e culturais, do que propriamente políticas, o que poderia ser ainda mais significativo para esta pesquisa. No entanto, as ideias de Scott, embora procure suas bases em Platão e Aristóteles (p. 43-44), os quais também deixaram escrito que ordem musical resulta em ordem social, não podem ser comprovadas na quase totalidade; elas são mais sugestivas do que afirmações cientificamente embasadas. Não obstante, seu lema “assim na música como na vida” (*as in music, so in life*) (p. 45) reflete a mesma interação circular que ocorreu a mim e a Blacking quando pensamos a respeito de música e ser humano.

Platão diz textualmente que “deve ter-se cuidado com a mudança para um novo gênero musical, que pode por tudo em risco. É que nunca se abalam os gêneros musicais sem abalar as mais altas leis da cidade” (1996, p. 169). Como vemos, é recorrente, desde Platão ao menos, a ideia de que a música existe entremeada com a sociedade e a cultura que a criou – aliás, como tudo que é humanamente criado –, mas que de modo particularmente especial ela afeta os desígnios, ou ao menos a organização e ordem da sociedade e cultura que a cria. Em Platão, a música afeta o caráter ético e moral dos indivíduos e da sociedade. Por exemplo, segundo ele, alguns modos, como o dório e o frígio estimulam a coragem enquanto outros, como o lídio e o iônio são “harmonias moles”, que conduzem à preguiça, moleza e embriaguez (p. 128). Seja devido a atitudes morais despertadas pela música, como quer Platão, seja por outras vias, a ideia de que a música compõe o homem corre junto com o fato de que o homem compõe a música, na formação da contextura social, talvez mais até do que o sujeito tomado individualmente.

Em artigo, Blacking afirma exatamente a mesma ideia de Platão e Scott, a respeito da música antecipar transformações na sociedade: “a mudança musical é de suma importância para se observar, porque, devido à natureza profundamente enraizada da música, ela pode preceder e prever outras mudanças na sociedade. É como uma fase do *sentimento em direção a* uma nova ordem das coisas” (1995, p. 172). Sociedade e música existem entrelaçadas, e autores como Blacking e Scott entendem que o estado da música precede o estado social, que a reorganização na música promove ou prevê mudanças que se darão na sociedade e na cultura. Blacking toma o cuidado de não dizer

que a música *provoca* a alteração social, mas que a *precede*. O sentido diferente destas duas palavras deve ser levado em conta. Mas a parte mais esclarecedora de sua afirmação, no meu entender, é aquela que diz a música preceder mudanças sociais devido à sua *natureza profundamente enraizada*.

Que enraizamento profundo tem a música no ser humano ou em suas atividades e interações, de modo a atuar assim? Esse enraizamento se dá em aspectos biológicos ou culturais do ser humano, isto é, deve-se a aspectos bio-físico-acústicos ou a aspectos sociais da música?

Não é de uma cultura ou outra aquilo que caracteriza a existência da música na vida humana, ou ela existiria em algumas culturas e não em outras; o que temos é a existência de diferentes formas e trabalhos musicais em diferentes culturas, mas a natureza da música tem algo que permanece em todas as culturas. É o que procurei mostrar nos subcapítulos a respeito da natureza da música, da melodia e do ritmo. Portanto, o que caracteriza a natureza da música não está naquilo que uma cultura ou outra lhe aporta como significado ou sentido; há algo que subjaz na música nas mais diversas culturas.

Como a alimentação é necessária a todos os homens, embora os hábitos alimentares e as culinárias variem de cultura para cultura, às vezes de povoado para povoado, assim também a música existe: ela é um atributo da espécie humana. Contudo, música não é necessidade biológica. No corpo humano, não encontramos nenhuma forma de necessidade biológica atendida pela música. As tentativas de traduzi-la como decorrência de gritos primais de defesa ou acasalamento, como já assinalei ser a concepção de autores como Révész, não se sustenta – não é preciso criar um sistema musical para isso; animais se resolvem em suas necessidades sem criar um sistema musical, embora façam sons eficazes para suas finalidades e, às vezes, agradáveis para nós, humanos.

Como comentei antes, o binômio formado por ‘física + cultura’, que agora transponho para ‘biologia + cultura’, ao tentar definir música como pertencente a um destes campos, ou aos dois, a deixa de fora. A música tem um campo próprio de existência e, embora receba cargas da biologia e da cultura, assim como da física, não se restringe a pertencer a nenhum desses campos. Que a música faz parte do conjunto de atributos humanos que fazem os humanos compor uma cultura, onde quer que humanos existam, isto deve ser claro. A música não é um atributo humano separado da cultura, sempre faz parte dela. Então, em lugar da separação entre dado biológico ou dado

cultural, talvez consigamos localizar a questão de maneira mais eficaz ao perguntar qual atributo humano, que não apenas necessidade biológica, faz o ser humano produzir cultura, inclusive música.

Não concebo outra resposta que não a de que a espécie humana atribui às suas percepções, de si mesma e do mundo, um valor especial, diferente de outras espécies. Como percepção, incluo não apenas os pensamentos, mas igualmente sentimentos e sensações; quer dizer, as percepções sensoriais, emocionais e intelectuais, têm um valor para a espécie humana capaz de conceber um sentido à sua existência – para além da mera sobrevivência, embora nem sempre desvinculada desta – e a espécie humana é capaz de produzir no mundo exterior, em todo lugar e tempo em que se faça presente, aquilo que denominamos de elementos culturais, isto é, colocar de alguma forma objetos no mundo que expressem o conhecimento decorrente das percepções nestes três níveis. No meu entender, essa expressão ganha contornos próximos ao que Cassirer define como símbolo (2009, p. 75) e enquanto uso da metáfora na relação entre linguagem e mito (p. 102), mais do que à pura linguagem lógico-discursiva.

Não definiria que o atributo específico da espécie humana é conhecimento. Entendo que este é uma derivação secundária, embora importante, do atributo fundamental, a saber, o valor que a espécie humana atribui àquilo que percebe de si e do mundo. Temos um conjunto de percepções cultivadas de tal maneira que vêm a compor aquilo que consideramos o ‘humano’, diferenciando-o de outras espécies. Não são propriamente os sentimentos ou raciocínios que diferenciam ser humano de animais; a diferença está mais propriamente na *geração objetiva* do resultado de suas percepções, isto é, na *geração objetiva* de símbolos, fala e música. Zuckerkandl afirma que “entre o homem primitivo e animais altamente desenvolvidos, não há assim tanta diferença, mas na toca dos animais não encontramos afrescos. Animais podem ter sentimentos religiosos; eles não têm símbolos religiosos” (1973, p. 259). Outras espécies também têm percepções, algumas inclusive mais aguçadas do que a espécie humana, e não apenas percepções estritamente sensoriais, como o olfato ou o tato, mas percepções afetivas e intelectivas; as habilidades construtivas de certas espécies animais, tais como abelhas, denotam isso, assim como habilidades afetivas de espécies como cão e gato, denotam que no campo dos sentimentos e da inteligência a espécie humana não se diferencia tanto assim de outras espécies vivas.

A linha demarcatória está na capacidade humana de construir coisas no mundo exterior que denotem suas percepções, gerem símbolos e formem uma cultura, sendo

esta o depositário das percepções percebidas, as quais ao mesmo tempo formam a espécie humana, funcionando como, para usar uma expressão da biologia, um meio de cultura no qual o ser humano se constrói ao construir a cultura.

Dentre a geração objetiva a partir de suas percepções, encontramos algumas que são *representações* de coisas do mundo ou de conceitos e sentimentos; e outras que não são propriamente representações. A fala e as formas gráfico-espaciais, por exemplo, os desenhos, são elementos de representação do mundo interior ou exterior, e como tais não necessitam obedecer a leis fenomênicas, podendo haver um total desprendimento entre a coisa e sua representação. Por exemplo, quando um chinês desenha o sol nascendo entre árvores para o ideograma que significa “leste”, esta é uma escolha com certa proximidade à realidade fenomênica; é um desenho representando o sol nascendo, de maneira estilizada. Quando, na língua portuguesa, define-se a palavra “leste” para significar esse ponto cardeal, o sistema de fonemas e desenhos da palavra não tem correlação com leis fenomênicas associadas ao nascer do sol ao leste ou qualquer outra situação atribuída ao “leste”; aqui, a representação está apartada de qualquer fenômeno (embora tenha sua história dentro da cultura e da subjetividade humana). A fala e a escrita representam as coisas às quais se referem, e a maneira como a referência se estabelece é totalmente construída pelo ser humano.

Não obstante, costuma haver uma ligação profunda, mais visível à superfície ou menos, entre a palavra que nomeia algo com esse algo, pois como afirma Cassirer, “a linguagem e o mito se acham originariamente em correlação indissolúvel, da qual só aos poucos cada um se vai desprendendo como membro independente” (2009, p. 106). O símbolo ou a metáfora é o vínculo (p. 102) entre linguagem e mito, entre a coisa nomeada e o significado que ela tem.

Assim também, com os desenhos e pinturas: eles se referem a coisas, tal como as palavras em uma língua como o português, o chinês ou qualquer outra; eles representam coisas, inclusive coisas do mundo subjetivo, como os sentimentos; e são construídos pela representação visual daquilo a que se referem, de maneira que pode ser mais direta e figurativa, ou não. Mesmo uma escultura pode ser mais figurativa ou menos, mas representa algo.

A diferença destas criações humanas para a música é que esta *não é* um sistema de representação (embora historicamente tenha-se tentado com insistência impingir isso à música) – embora, sobre o que ela é, possam ser vinculados diversos sistemas de representação, sem que a música se torne apenas as representações que lhe são

atribuídas. O que ouvimos diretamente nos tons são forças atuantes, como espero ter esclarecido na investigação de melodia e ritmo; forças que existem e podem ser ouvidas, embora não possam ser vistas nem tocadas. Na música, não estamos a representar nada, mas nos aproximamos de uma realidade a qual experimentamos ao lidar com ela por meio dos tons e do ritmo musical, uma realidade feita de movimento puro, isto é, “livre de todo vínculo com objetos materiais” (Zuckermandl 1976, p. 335), a qual amplia a realidade vivida (p. 337).

Blacking considera que “a música não pode expressar qualquer coisa extramusical, a menos que a experiência à qual ela se refere já exista na mente do ouvinte” (2000, p. 45). A música não é representação de algo, embora nossa subjetividade possa colori-la de muitos elementos extramusicais. Inclusive a música se presta especialmente a receber representações que imaginamos virem dela justamente por ela nada representar. Não que a música seja um recipiente vazio. Ao estudar melodia e ritmo vimos forças que ela traz em si e põe em movimento, a mando da criação humana.

Blacking se refere à música como sendo comunicação, em texto originalmente publicado em 1969 e republicado em livro que reúne escritos de várias fases de sua produção. Ele afirma que a “música não é tanto uma linguagem imediatamente entendida da qual se pode esperar produzir respostas específicas, pois é uma expressão metafórica do sentimento” (1995, p. 35). Este conceito se aproxima das considerações de Cassirer, citadas acima, e de Langer (1980, p. 26). Mas Blacking distingue quatro níveis de comunicação musical: 1. quando “o movimento ideal da música... pode induzir um estado puramente físico em um ouvinte ao retratar impulso motor e/ou de tensão nervosa” (p. 38); 2. quando ela “pode anunciar situações sociais, recordar certos sentimentos, e até mesmo reforçar os valores sociais” (p. 39); 3. quando “um determinado padrão sonoro, de tensão tonal combinado com o movimento ideal, está associado em uma cultura com uma situação social”, a música pode ser utilizada intencionalmente “a fim de aumentar o efeito emocional das palavras ou de um programa estabelecido” (p. 41); 4. e, finalmente, “a música pode expressar ideias sobre os aspectos da sociedade e transmitir aos seus públicos vários graus de consciência da experiência” (p. 43).

Os quatro níveis de comunicação musical propostos por Blacking, embora denominados ‘comunicação’ ora se igualam mais ora menos à comunicação verbal: nem as tensões quase físicas, nem tensões tonais associadas a situações podem ser igualadas

legitimamente ao discurso verbal (primeiro e terceiro modos); anunciar situações e sentimentos (segundo modo) e expressar ideias (quarto modo) poderia também descrever a função do discurso verbal tanto quanto o uso que Blacking faz destas definições para a música. Os quatro níveis de comunicação musical devem ser entendidos, em primeiro lugar, como englobando não apenas a música, mas aquilo que acompanha a música em muitas situações, isto é, a linguagem verbal, a letra das canções; naturalmente, a letra das canções cumpre o papel de comunicação verbal.

Em segundo lugar, os grupos sociais podem historicamente firmar associações a certos trechos melódicos e musicais. Basta o exemplo do trecho inicial da melodia da *Marselhesa*, hino francês que evoca algo de heroísmo libertário a quem está aculturado dentro *desse* significado; não importa que a pessoa seja a favor ou contra o heroísmo aí contido, ele será evocado. Ou, em outro contexto, o sentimento de brasilidade evocado pela audição da melodia de *Aquarela do Brasil*. Não importa se a considerarmos ufanista, tropical ou alegremente brasileira: a melodia é capaz evocar ideias ou sentimentos, isto é, ela ‘anuncia situações e sentimentos’ e ‘expressa ideias’, pois estes foram construídos *sobre* certas músicas dentro de um dado contexto social. No entanto, eles não emanam diretamente da música, são acrescentados a ela por um hábito social de escuta, por uma associação socialmente convencionada e habituada – até também pela letra da música. Um javanês ou um siberiano que escutem estas canções, e mesmo que conheçam a tradução de suas letras para seu idioma, mas pressupondo que não estejam aculturados dentro da globalidade e não conheçam o contexto no qual costumam ser ouvidas, talvez não saibam reconhecer nelas heroísmo libertário ou brasilidade tropical, respectivamente. Podem ler a letra e não ser movidos ao sentimento ou ideia a que outros estarão acostumados. Um terceiro fator é que a música pode realmente ser “uma expressão metafórica de sentimentos evocados por um determinado assunto” (p. 36), nas palavras de Blacking a respeito da assim-chamada música de programa.

Esses três fatores se sobrepõem. No exemplo da *Marselha* e da *Aquarela do Brasil*, a letra dessas canções dizem respeito ao heroísmo libertário e à tropicalidade brasileira, respectivamente; há já construído sobre elas um corpo cultural de associações intelectuais e sentimentais; e as tensões tonais sobre as quais as canções são construídas pode ter algo que favorece a evocação de tais conteúdos e associações. Poderíamos imaginar a troca da letra das duas canções, e feitas as devidas adaptações da prosódia sem que se perca o sentido geral, cantar a marcha de batalhões libertando o povo sobre a melodia de *Aquarela do Brasil* e cantar o clima inzoneiro sobre a melodia da

Marselhesa. As associações arraigadas em nós, ao menos aquelas arraigadas neste autor, dificilmente permitiriam cantá-las sem as considerar paródias. Há algo da melodia da *Marselhesa*, os tons iniciais de sua melodia que avançam cada vez mais alto, que parece combinar mais com o avanço de um heroísmo libertador, assim como os tons iniciais da *Aquarela* com suas idas e vindas sobre os mesmos três tons, parece anunciar uma disposição malemolente mais do que avanço e heroísmo. Pareceria haver algo de objetivo na melodia, então, que afirmaria ser uma canção heroica e a outra inzoneira. No entanto, mesmo essas considerações melódicas, que para nós podem ter algo de natural, são frutos de nossa cultura musical, do contexto da escala diatônica maior, do uso que se tem feito desta escala que nossos ouvidos musicais se acostumaram desde cedo. Ouvintes pertencentes a outras culturas musicais poderão achar que a troca de letra destas canções nada tem de estranho, inconveniente ou forçado; em alguns casos poderão considerar uma tão apropriada quanto a outra, ou ainda, trocadas as letras, ficarem então mais expressivas as canções.

A metáfora da música depende da cultura, assim como as ideias e sentimentos que esta evoca dependem da cultura. Blacking está certo quando salienta a importância do contexto social e cultural para o significado da música: muito do que ouvimos na música é o que acrescentamos a ela, individual ou grupalmente; ou, mais precisamente, muito do que ouvimos na música é o que acrescentamos a ela movidos pela sociedade e cultura dentro da qual fomos formados. Por conta dessa ambientação cultural, mais do que devido à estrutura de uma melodia ou outra, a música comunica sentimentos, ideias e situações. Nesse sentido, como afirma Blacking, “a música expressa aspectos da experiência dos indivíduos na sociedade” (p. 34), com o que concordo integralmente.

Embora Blacking afirme que música é comunicação, ele afirma também que o conhecimento que temos dela, até aqui “não explica como, e em que níveis, a música comunica.” (p. 36). Talvez a música não comunique, realmente, e sua presença na cultura humana se deva a outros fatores, como aqueles expostos nos capítulos sobre sua natureza, a melodia e o ritmo. Talvez o que tantos autores, musicólogos e etnomusicólogos, consideram comunicação em música é o que acrescentamos a ela, culturalmente, mais propriamente do que aquilo que é sua natureza.

Em artigo publicado originalmente em 1984, e compilado no mesmo livro citado, Blacking, por outro lado, afirma que “a música é principalmente sensorial e não-referencial” (p. 240). O que ele quer dizer com isso? Que a música seria uma espécie de

comunicação não-referenciada, isto é, que ela não comunicaria ao intelecto mas à emoção humana.

Alguém poderá dizer que é assim também com as cores, que um artista pictórico utiliza as cores não para representar uma forma do mundo fenomênico ou um sentimento do mundo subjetivo, mas que ele utiliza as cores pelas tensões visuais que surgem na justaposição delas e que esta é a raiz das artes visuais e não seu poder de reapresentar a realidade. Boa parte da pintura abstrata ocidental do século XX dá testemunho de que assim pode ser. As tensões de uma obra visual podem nos devolver à percepção do espaço como força e movimento, mais do que lugares justapostos, como costumamos percebê-lo. Como diz Koffka, “espaço visual é um evento dinâmico mais precisamente do que um padrão geométrico” (1935, p. 370). Talvez todas as artes possam ser reveladoras de aspectos primordiais da realidade, de algum modo. Outras artes e linguagens, que não a música, podem representar o mundo ou apresentar suas forças, tal como mesmo a poesia pode fazê-lo.

Quando Homero, no Canto XI, da *Odisseia*, descreve o movimento do barco de Odisseu no mar, a “quilha contra as ondas, rumo ao mar divino, içamos”¹³, produz com as palavras o movimento ondeante, quase mareado, do mar. Enquanto com as palavras descreve a situação, representa conceitualmente a situação, com as mesmas palavras, por meio de sua melopeia e ritmo representa fisicamente, ou, em certo sentido, faz *acontecerem* na leitura do poema as forças em movimento naquela situação. Aqui, um poema representa o mar em dois níveis de representação, de significado e significante, e, neste, de certo modo, faz acontecer ou *presentifica* aquilo que representa.

O que temos de especial na música é que sua natureza fundamental não está em representar algo do mundo, nem como significado nem como significante. Ela é a *apresentação* desnuda de forças do mundo. O que ela realiza não é representação, mas a *presentificação* de forças que podemos ouvir. Experimentar as forças da vida por meio de experimentar o movimento puro com que lidamos ao fazer e ouvir música pode soar uma afirmação do tipo sobrenatural, no sentido de um mundo outro, talvez espiritual, a que razão e pensamento não podem alcançar. Não é o caso. Ao situar a música fora do campo dos objetos materiais do mundo exterior e do campo da subjetividade do mundo interior, Zuckerkandl a situa em um “terceiro palco” (1973, p. 142).

¹³ Trecho da tradução para o português de Augusto e Haroldo de Campos, juntamente com Décio Pignatari, para este canto homérico. Estes poetas cuidaram para que a melopeia original, o movimento ondeante do mar experimentado nas palavras, se mantivesse no texto traduzido. (Pound, 1977 p. 163).

Mas sob qual jurisdição se coloca a música? Ela exhibe a característica geral de um processo psicológico, mas seu palco não é a psique. Ela vem de fora, mas ela não exhibe as características gerais do que vem de fora, corpo e lugar. Ela se distingue de todo fenômeno psicológico pelo modo em que ela é dada, pela exatidão e integridade, poder-se-ia quase dizer palpabilidade; de todos os fenômenos físicos, por outro lado, ela se distingue pela característica de impalpabilidade. Assim ela rejeita a reivindicação que *ambos* os mundos fazem a ela, o mundo físico e o mundo da psique; deste modo ela se estende além de *ambos* os mundos da mesma maneira. A música nos torna cômicos, inconfundível e inevitavelmente, de que “além do mundo das coisas e lugares” não é, como comumente se acredita, idêntico ao mundo da psique; nem “além do mundo da psique” é idêntico ao mundo das coisas e lugares. Um terceiro palco deve existir o qual não é nem o mundo da psique nem o mundo dos corpos nem ainda uma mistura de ambos... O movimento que acontece inteiramente neste palco é “puro” no duplo sentido de que ele nem é limitado pelas coisas e lugares nem pelo fluxo de consciência. Assim é o movimento dos tons – movimento que não se casou com um corpo ou com uma psique, o mais puro, a mais primordial forma de movimento que conhecemos. E se é verdade que, em última análise, todo movimento é de uma essência, que no cerne de todo movimento, mesmo do movimento dos corpos, a música reside encoberta, então todo movimento, incluindo o movimento dos corpos, pertence ao “terceiro palco” forçosamente por sua essência mais íntima.

. . . Em vez de perguntar como podemos perceber o movimento *também* com o ouvido, achamos que o cerne do processo de movimento, que acontece no “terceiro palco”, é *diretamente* perceptível *somente* ao ouvido. Outros sentidos, cuja principal função é servir de orientação no palco físico, pode alcançar a percepção do fenômeno do movimento em sua pura essencialidade somente sob condições especiais.

. . . Se o universo é real como os corpos em movimento são reais, se o movimento de um corpo não é completamente contido no mundo físico-espacial, se o verdadeiro cerne do fenômeno do movimento vai além do físico-espacial, isto significa não somente que a realidade do universo *não* se esgota no físico-espacial, mas que precisamente sua verdadeira essência alcança além daquele palco, é transcendente em respeito ao visível e ao tangível – transcendente no mesmo sentido no qual uma melodia é transcendente com respeito aos tons como fenômeno acústico. É, por assim dizer, uma transcendência interna; não leva para fora do fenômeno, mas dentro dele, para seu cerne. ... Nós *vemos* a casca [dos fenômenos], ou sob condições especiais, *através* da casca, mas *ouvimos* o cerne deste mundo.

Todos aqueles que acreditam que a música provê uma fonte de conhecimento para o mundo interior certamente não estão errados. Mas o ensinamento mais profundo da música diz respeito não à natureza da “psique”, mas do “cosmos”. Os mestres da antiguidade, que falavam sobre a música das esferas, do cosmos como uma ordem musical, sabiam disso. ... Hoje consumimos música em quantidades maiores do que em qualquer geração precedente. Mas não sabemos mais como ler o que colocamos por escrito. Esquecemo-nos do significado dos caracteres. (1973, p. 145-148)

O que a existência da música escancara é a existência de um mundo que não pertence à subjetividade nem ao mundo fenomênico, e nem é uma representação de um ou de outro. Ela leva a experimentar uma dimensão da existência à qual outros acessos são limitados, o que não a torna uma irreabilidade ou ilusão, apenas restringe a percepção e lida com ela. Fazer música e ouvir música é lidar, *brincar* e experimentar essa ‘outra’ dimensão, a qual embora seja um ‘terceiro’ palco não está fora do primeiro e segundo

palcos, mundo exterior e mundo interior, mas subjaz aos dois, é, por assim dizer, um aspecto infraestrutural da realidade que abrange os dois palcos.

Metaforicamente, seria termos um teatro com dois palcos, ou palco e plateia, os quais se assentam sobre uma estrutura construtiva que abrange e é a fundação dos dois. O que vemos, o que assistimos, o que tocamos com os sentidos de superfície, a visão e o tato, se dá nesses dois palcos, se dá entre palco e plateia; os sons que ouvimos, não importa se venham de um palco ou de outro, cima ou de baixo dos palcos, vibram e ressoam pela infraestrutura por debaixo e por todo o espaço acima de palco e plateia. A música não se restringe a um palco ou outro; assim é com o que pertence e vem a nós desde o terceiro palco.

Tal disposição espacial não é apenas metáfora. Os teatros preparados para receber música como parte do espetáculo, como na ópera europeia, situam os músicos da orquestra em um fosso, espaço intermediário escondido entre palco e plateia. Os músicos não aparecem à visão. A música vinda de nenhum lugar visível preenche todo o espaço do teatro. Os cantores no palco diriam que a música orquestral não vem deles, as pessoas na plateia também dirão o mesmo. Alguém poderia, de maneira inocente, perguntar se a música é feita para os cantores no palco *ou* se para as pessoas nas cadeiras da plateia. Embutida tal divisão na pergunta, um pensador teria que quebrar a cabeça para responder como pode a mesma música ser feita ao mesmo tempo para cantores e plateia, isto é, fazer parte da base sonora do canto dos cantores e junto com seu canto chegar às pessoas da plateia, quando a música da orquestra por si mesma chega direto à plateia. Haveria, então, duas músicas? A música iria primeiramente para os cantores para, depois, juntamente com o canto, chegar à plateia? Em que lugar o que vem desde o “terceiro palco”, o fosso da orquestra, se mistura com o que vem desde o “primeiro palco”, os cantores, para só então atingir os ouvintes na plateia, o “segundo palco”? Não há o lugar físico no qual a música faz parte do primeiro sem fazer parte do segundo palco. O que vem desde o terceiro palco toca e preenche simultaneamente os dois palcos, o mundo exterior e o mundo interior. De alguma maneira e devido as suas características, a música extingue as fronteiras entre interior e exterior, causa o *encontro* em lugar de uma separação entre ambos. A abolição dessa fronteira equivale a dizer que com a música soando dissolve-se também a fronteira entre o individual e o social.

A ausência de separação entre mundo exterior e interior é um conceito que não se ajusta ao senso comum. William James contestou essa visão bipartida, enraizada no senso comum, quando advertiu que “‘interior’ e ‘exterior’ não são coeficientes com os

quais as experiências vêm para nós originariamente estampadas, mas são mais propriamente resultados de uma classificação posterior feita por nós por necessidades particulares” (1905, p. 102). James não falava de música quando fez tal afirmação, mas a música dá testemunho da existência desse estado de coisas, que é anterior a construções às quais nossa percepção se acostumou.

A constatação de que a música não pertence exclusivamente ao mundo interior ou exterior, mas mais propriamente a um “terceiro palco” não faz parte do pensamento de Blacking, mas parece ressoar em algumas das ideias deste que buscava algo que chamou de “a música antes da música” ou “a música por detrás da música” (1995, p. 197), duas traduções possíveis para a palavra inglesa que ele utilizou, *behind*. Contudo, Blacking buscou o que na música era anterior à música não em seu próprio cerne, mas “na análise da experiência cultural subjacente à música” (p. 197). Sua percepção era que ela não se esgotava naquilo que musicólogos diziam ela ser e que a teoria musical europeia divisava como sendo suas fronteiras (2000, p. 4-5). Ele encontrou a ampliação dessas fronteiras ao conhecer a fundo a música do povo Venda na África Central. Sua investigação de campo se deu na direção da música como ente participante da cultura e foi o que o fez afirmar que a natureza da música é *profundamente enraizada*, e por isso mudanças na música precedem mudanças na sociedade.

Os dados físicos e subjetivos da cultura dos Venda lhe esclareceram sobre diversos aspectos de como e por que esta música é feita. Em um pequeno exemplo, mas significativo, a postura dos polegares das mãos ao tocar a kalimba explica certos fundamentos rítmicos da música Venda, mais acuradamente do que o fariam tratados musicais baseados apenas em uma teoria musical pura (p.14). Blacking disse haver “equilíbrio entre fatores físicos e musicais na geração das melodias tocadas na kalimba” (p. 18-19) e que “somente na montagem de informação musical e extramusical foi possível descobrir o que se passava ‘nos tons’” (p. 19). E formula uma conclusão geral a esse respeito nos seguintes termos:

É possível fazer mais do que uma análise de uma peça musical, e uma quantidade enorme de publicações é devotada justamente a isso. Mas deveria ser possível produzir análises exatas que indicam onde os processos musicais e os extramusicais são empregados, e precisamente o que eles são e por que estão sendo usados. Em algum nível da análise, todo o comportamento musical é estruturado, seja em relação ao processo biológico, psicológico, sociológico ou puramente musical; e é a tarefa do etnomusicólogo identificar todos os processos que são relevantes para uma explicação do som musical. (p. 12 e 17)

Para Blacking, a música antes da música está em fatores extramusicais, mais especificamente naqueles fatores contidos na cultura e que a partir dela afetam o fazer musical. Este argumento me parece correto no que tange a relação da música com fatores extramusicais vinculados ao fazer musical.

Para Zuckerkandl, a música antes da música está em fatores *intramusicais*, isto é, naquilo que a música é, por detrás de ou antes que concepções particulares lhe deem reivindicações tais como a música “são *formas sonoras em movimento*” (Hanslick, 1994, p. 42), “a música é um análogo tonal da vida emotiva” (Langer, 1980, p. 28), música é a “resposta emocional a ela [vida emotiva]” (Meyer, 1956, p. 6), “música é som ‘com intenção de ser ouvido’” (Schafer, 1994, p. 35), ou música é arte (Stravinsky, 1996, p. 32).

Os pontos de vista de Blacking e de Zuckerkandl, divergentes que possam ser em sua aparência, apontam para o mesmo sentido da música. Ambos buscaram entender a música para além da manifestação artística ou de entretenimento. Blacking estudou a música fora do contexto europeu e constatou o entrelaçamento da música com a cultura, de uma maneira tal que a proximidade do pensamento europeu com a música europeia talvez não pudesse vir a perceber o quanto a música não é apenas entretenimento ou arte, pois “‘popular’ e ‘artístico’ se referem ao valor da música em relação a situações sociais” (Blacking, 1995, p. 32), e não à própria música. Zuckerkandl estudou a música também para além – ou, talvez mais propriamente, para aquém – de seu contexto cultural, encontrando nela um meio para revelar aspectos do mundo interior e exterior que dificilmente a palavra, a visão e o tato revelam. Aquilo que é extramusical e o que é intramusical definem a música mais corretamente do que o faz a análise de seu uso dentro de um dado contexto cultural – e nisto ambas as investigações se aproximam, assim como se aproximam deste trabalho que quer investigar a atuação da música em um contexto definido, embora compreendendo a música antes de atrelá-la a qualquer contexto.

O enraizamento profundo da música ocorre não na interioridade do indivíduo humano nem em seu ambiente sociocultural, nem nas leis do mundo exterior, físicas ou biológicas, nem na psique humana, mas se dá em um campo que transcende a todos estes, embora os transcenda sem com isso se confundir com algo sobrenatural e, ainda mais uma vez, mais propriamente, os *intratranscende*. A música se infracoloca sob os mundos interior e exterior tal como descrito antes e ilustrado pela metáfora da música soando no teatro de ópera.

Ao se colocar assim, faz sentido até certo ponto serem atribuídas à música características de expressão da interioridade humana, de elemento de sociabilidade física e biológica, de entretenimento utilitário e de manifestação artística sensível e conceitual. Embora ela não se limite a ser nada disso exclusivamente, a música partilha parte de todas essas ações humanas e, além disso, as reúne de modo incompreensível em sua *natureza profundamente enraizada*.

A música é a ‘interioridade’ do mundo exterior tanto quanto é a ‘exteriorização’ de nosso mundo interior. A música é a “psique” do mundo exterior (Zuckerkandl, 1973, p. 148) e *também* é “um análogo tonal da vida emotiva” (Langer, 1980, p. 28). Não se trata de a música exercer o papel de um contraponto em cada mundo, mas de ela, ao pertencer a um campo que permeia e fundamenta os dois, ser a parte invisível-tornada-audível de cada um deles. O invisível do mundo exterior é seu cerne, sua interioridade, pois que este existe escondido sob suas formas. O invisível da interioridade é sua ausência de forma; a interioridade é feita de conteúdos sem forma. A música revela tanto o cerne das leis do mundo exterior quanto se revela como uma forma, um ‘análogo tonal’, da vida interior.

A música é algo totalmente diferente de ser mais uma linguagem ou um meio de comunicação. Se alguém quer insistir na música como modo de comunicar, ela será, então, a comunicadora do invisível que há na subjetividade do sujeito e comunicadora do invisível que há na objetividade dos objetos, então tornados audíveis na música. Mas a música é mais do que apenas a comunicadora de conteúdos que estariam fora do alcance direto de nossa percepção – não estão fora do alcance, na verdade, pois afinal a música é diretamente percebida por um dos sentidos, a audição –, ela é também o elemento que, ao permear os dois palcos, dissolve as fronteiras entre esses palcos. Na presença da música, sujeito e objeto perdem a rigidez de suas fronteiras.

Devido ao fato de a música habitar o “terceiro palco”, é que ela está *profundamente enraizada* não apenas na cultura humana, mas também no aspecto fenomênico do mundo, isto é, a música faz parte da cultura e da espécie humana trazendo à percepção uma dimensão da existência que abarca tanto o mundo exterior quanto o mundo interior. E, desse modo, podemos atribuir à música tanto o papel de falar intimamente à nossa interioridade, como muitas vezes ela é abordada, quanto o papel de promover mudanças no mundo social, físico e exterior no qual a espécie humana habita. Suas raízes comportam receber ambas as reivindicações, embora não se extinga em ser apenas nem uma nem outra.

Por não se compreender corretamente a dimensão na qual a música existe, foram atribuídas a ela ora características próprias da linguagem, que pertence ao campo da subjetividade ora características de um poder físico e acústico. A música tangencia esses dois campos. Ao ser percebida neles, se podem atribuir-lhe características da linguagem e da comunicação, ou de uma força física e acústica atuante.

Jourdain em seu trabalho a respeito da relação do ser humano com a música, quanto ao significado desta afirma: “A música imita a experiência em vez de simbolizá-la, como faz a linguagem. Ela reproduz cuidadosamente os padrões temporais dos sentimentos interiores... Ela conduz forças opostas ao combate e, depois, à reconciliação” (1998, p. 375). Ao afirmar que a “música imita a experiência” ele se aproxima do que estou a mostrar; mas mais uma vez, como tantos outros autores, ele atribui o campo da música ao dos “sentimentos interiores” (redundância necessária se a música escapa de pertencer à interioridade). Entendo que à falta de conceitos e palavras para se falar sobre música, esta seja despachada para um campo tratado de modo indefinido, o dos ‘sentimentos’. As “forças opostas... à reconciliação” são tratadas por Jourdain como forças percebidas pelos ‘sentimentos’, algo como o “análogo tonal da vida emocional” de Langer. Contudo, procurei mostrar que as forças operantes na música, embora tenham recebido o rótulo de ‘interiores’ e ‘emocionais’ são, mais propriamente, as forças dinâmicas presentes no ritmo e na melodia, quer dizer, são forças legítima e especificamente musicais.

Se investigações musicológicas, filosóficas, psicológicas e científicas identificaram a música com os sentimentos humanos, e embora isso possa corresponder à sensação imediata que a música provoca, em investigação mais acurada chega-se a entender que isso não corresponde ao que acontece na música quando ela soa. Um efeito secundário (suscitar emoção) não pode ser confundido com uma causa primária (apreensão direta de forças dinâmicas), sob o risco de se perder o pé quanto ao conhecimento musical. Se a razão intelectual foi treinada para rejeitar alguns aspectos da experiência humana, o caminho mais fácil à mente racional foi relegar a música a uma dimensão ‘emocional’, isto é, a uma dimensão que por definição a razão lógica tem dificuldade de acessar. Isto não significa que a razão intelectual não possa compreender a natureza da música; significa que é preciso modificar conceitos arraigados na razão (por exemplo, o da existência de apenas dois palcos e o da inexistência de forças sem corpos) para que esta possa compreendê-la.

A dimensão em que a música ocorre, isto é, o aspecto intramusical da música, não a coloca em um palco místico ou sobrenatural. Não chamaríamos as fundações de um teatro de seu lado místico ou sobrenatural; diríamos que são suas fundações, não seu espírito. A música postula a existência de uma dimensão definida e audível, a qual, pela ausência de uma palavra que a designe dentro do vocabulário instituído pela ciência ou filosofia, foi chamada ‘terceiro palco’. Se este palco está mais próximo, ou não, de dimensões místicas e transcendentais é questão a ser averiguada.

A função da música – dessa música que investigamos – dentro da vida humana é aquilo que Blacking coloca como ela sendo, acima de tudo, uma “experiência compartilhada” (2000, p. 44), e que “a música comunal domina a cena musical” (p. 47). Não somente porque as gentes se unem para fazer música – como ele encontrou na sociedade Venda ou como é em outras sociedades –, mas porque a música une as gentes, promove o encontro entre elas, entre elas e suas atividades no mundo exterior, e entre elas e sua vida interior. Ao dissolver as barreiras entre sujeito e objeto, quando há música, pode haver comunicação, mas mais propriamente há comunhão, segundo os critérios aqui expostos: o que está fora e dentro das pessoas é percebido como pertencendo também a uma dimensão na qual esses mundos se reúnem.

Ao estar centrado na relação entre música e sociedade, em seus trabalhos, Blacking percebeu claramente que “fazer música pode ser uma ferramenta indispensável para aumentar e transformar a consciência como um primeiro passo para transformar as formas sociais” (p. 232). Entretanto, se olharmos da perspectiva colocada por Zuckerkandl, essa transformação da consciência não se dá apenas em direção a transformar as formas sociais, mas também na relação do ser humano individual com o mundo ao seu redor e consigo mesmo. A dissolução da fronteira nítida entre interior e exterior, entre sujeito e objeto, talvez seja o papel da música na vida humana, individual e em sociedade, a partir do qual outra relação se estabelece entre indivíduos, entre indivíduo e grupo social ao qual pertence, entre diferentes grupos sociais e entre o indivíduo e si mesmo.

Essa ‘outra’ relação seria, então, aquela em que o ser humano faceia o mundo enquanto participante *integrado* a ele do que como ser *separado* dele. Não que esta forma de percepção e relação com o mundo deva ser única ou superiora a qualquer outra, mas provavelmente a percepção resultante dessa comunhão possa se juntar à percepção que divide sujeito e objeto, e, assim, na conjugação das duas, obtermos uma percepção mais completa de quem somos e ao que faceamos.

Mais uma vez, esse tipo de pensamento converge com o de Blacking, embora se expanda para além do que ele considera, quando afirma que devemos “entender a música como uma capacidade humana, como um conjunto específico da espécie de capacidades cognitivas e sensoriais” (p. 225), ou ainda, que “a etnomusicologia dialética deve procurar relacionar as variedades das músicas às características gerais da ‘música’ como um modo de pensamento e de ação” (p. 237).

Assim, a música faria parte de diversas ou de todas as culturas humanas cumprindo o papel de despertar um *modo perceptivo* complementar àquele despertado pela linguagem verbal. A percepção de mundo resultante do trato com a linguagem verbal se soma com a percepção de mundo resultante do trato com a música gerando uma percepção mais completa das coisas, assim como a percepção binocular é mais completa a respeito do espaço do que quando o olhamos por meio de somente um olho, não importando qual dos dois escolhamos para ser nosso único ponto de vista. A vida interior e exterior seria percebida em sua ‘profundidade’, em uma espécie de visão em terceira dimensão, quando a espécie humana desenvolve a música e a linguagem discursiva.

O modo perceptivo despertado pelo contato com a música é o que designarei musicalidade, ao qual dedico o próximo capítulo deste trabalho.

Povos considerados primitivos poderão ter essa visão mais completa na medida em que desenvolvam música e linguagem, embora possam ser menos desenvolvidos (em outros aspectos) do que outros povos que se apoiam excessivamente só na linguagem ou só na música. O contato com um desses povos considerado primitivo, para o qual a proporção entre música e linguagem em sua cultura é mais equilibrada, por assim dizer, do que aquela de nossa cultura, levou Blacking a rever o papel da música e a considerá-la um atributo ontologicamente decisivo para nossa espécie. É o que Sócrates descobriu antes de morrer.

O aspecto circular entre ser humano e música, apontado no começo deste capítulo seria mais do que uma reiteração e reforço entre homem e música, entre sociedade e música, embora estes existam também. O som humanamente organizado é também a humanidade sonoramente organizada, não apenas no sentido sociológico, mas no sentido da plena expressão da natureza humana.

3.2. Musicalidade

Discutir o conceito de musicalidade é o passo a ser dado, se queremos compreender como a música é experimentada e contribui à formação da percepção humana do mundo e do próprio ser humano. É um passo necessário tendo em vista que a investigação é sobre a relação do ser humano com a música no contexto da umbanda.

O conceito de musicalidade é colocado por Révész, em seu *Introduction to the Psychology of Music*, como sendo excludente, isto é, ele afirma que algumas pessoas são musicais e outras não.

O conceito de musicalidade é um dos mais controvertidos na psicologia da música. ... É usado frequentemente no sentido de “ser musical” (apreciar ou ter habilidade em música) como antítese do conceito de “não-musical” (desabilidade ou indiferença à música). Este lida com uma classificação tipológica do *musical* e do *não-musical*. (2001, p. 131)

Escolhi Révész como referência para esta discussão por representar um ponto de vista comum a respeito da musicalidade. Para ele, esta é um atributo especial que pode ou não estar presente nos seres humanos; a musicalidade seria uma capacidade a mais, um extraprograma, que em sua ausência não faz falta à espécie humana, afora pela ausência de algumas belezas ou encantos sonoros. Para Révész, o problema da definição de musicalidade é o critério que demarca pessoas musicais e não-musicais: se o critério é feito a partir de capacidades acústicas e acústico-musicais, da percepção de alturas relativas e respostas melódicas, da compreensão da forma musical e seus efeitos, das habilidades para o desempenho musical ou se o critério deve estar no “*lado emocional* da experiência musical, a apreciação sensual da música” (p. 131). Todos esses seriam critérios para dividir as pessoas em duas classes perante a música.

Révész admite gradações em sua definição. Entre o musical e o não-musical, ele afirma, há que se “considerar os vários graus de musicalidade e os tipos intermediários até a não-musicalidade” (p. 133). Da musicalidade nasce o talento musical e as grandes habilidades musicais; da ausência de musicalidade, nasce a incompreensão e a indiferença à música. Estes dois tipos de seres humanos terão atitudes completamente diferentes diante da música. Révész caracteriza

a pessoa musical especialmente com referência à sua sensibilidade à qualidade artística e sua capacidade para uma avaliação estética das obras musicais tanto quanto para sua execução artística, [e] então poderemos adicionar o seguinte: a pessoa musical possui

uma profunda compreensão das formas musicais e do plano de estrutura ou movimento da obra. Ela tem um sentido de estilo finamente desenvolvido e a estrita organização dos processos mentais do pensamento. (p. 133)

Nota-se nessa definição que ela é calcada na música erudita da cultura europeia, delimitada pelo contexto desta cultura e restrita à visão da assim-chamada estética musical erudita. Esse conjunto de conceitos poderia ser aplicado, por exemplo, à relação do povo Venda com sua música e ele será igualmente válido; contudo, se Révész falasse da musicalidade desse povo provavelmente utilizaria outros conceitos e palavras, mais ajustados a essa outra realidade musical. As pessoas do povo Venda têm um “sentido de estilo finamente desenvolvido”, mas o que isto significa em seu contexto cultural difere do que significa para o europeu em relação à sua música. A fineza no trato com a polirritmia percussiva é diferente da fineza no trato com a harmonia, com o que poderíamos dizer que se trata de duas musicalidades diferentes. De algum modo, a musicalidade, mesmo que sob vestes diferentes, pode ser a mesma para diferentes pessoas, para diferentes povos, em diferentes culturas.

A definição de Révész, deságua em asseverar que “a musicalidade – esta propriedade inata que requer (e é capaz de) desenvolvimento – irradia a *totalidade do indivíduo*, e por conseguinte forma um traço característico da *personalidade como um todo*” (p. 134). Quer dizer, embora prerrogativa só de algumas pessoas – alguns escolhidos, por assim dizer – a musicalidade quando presente em alguém marca o conjunto dos traços de sua personalidade. Quais serão as diferenças da personalidade daquelas pessoas que são musicais para aquelas que não são-musicais? De acordo com a definição de Révész, há traços característicos quanto ao todo da personalidade para quem é musical e para quem não é. Mas ele não desenvolve esse aspecto da questão.

Não obstante seu conceito diferenciador entre um tipo e outro de ser humano, Révész afirma, ao final, que a música impacta de algum modo todo ser humano, pois “mesmo onde não há musicalidade pronunciada, a música causará uma impressão duradoura e elevará o ‘Ego’ a uma esfera que é normalmente íntima para ele, o elevará acima do mundo empírico, e o libertará de todo peso opressivo da existência” (p. 140).

Por quais motivos ele distingue tão agudamente dois tipos de seres para, ao final, reuni-los diante da música sob uma mesma impressão, a qual parece variar somente em grau? Se o impacto do contato com a música realmente independe do grau de musicalidade do sujeito, por qual motivo existiriam distinções tão agudas entre a

musicalidade de uns e de outros, entre pessoas musicais e não-musicais? Essa incongruência não contribui para o sentido do conceito diferenciado que apresenta.

Ao final da frase citada encontramos outra ideia recorrente nas considerações feita por alguns musicólogos a respeito da música: dizer que “esta eleva o ser humano a outras esferas”. Podemos entender tal afirmação como costumeiramente, isto é, que a música tem um poder especial para nos tirar das mazelas da vida comum e lançar em um mundo ideal de harmonia; mas podemos também entender que esse tipo de afirmação recorrente a respeito da música é a maneira de diversos autores apontarem para uma característica da música, no entanto sem compreender realmente do que se trata e sem encontrar conceitos e palavras suficientemente precisos para delineá-la. A ‘outra esfera’ na qual a música nos lança não é um plano ideal, nem tem algo de espiritual. É um modo de percepção da realidade que é distinto do modo convencional ou normal – e talvez essa diferença quanto à percepção nos leve a uma definição de musicalidade mais legítima do que aquela baseada em habilidades e sensibilidades a elementos musicais, sejam estas inatas ou desenvolvidas.

Outro autor que se aproximou da questão da musicalidade permanecendo em sua beira sem nela mergulhar realmente foi Carl Seashore. Em seu *Psychology of Music*, Seashore trata do pensamento musical, do sentimento musical e do talento musical, sem chegar a reunir estes conceitos em um atributo único diante da música, tal como a musicalidade; mais propriamente, trata-os como elementos distintos da relação do ser humano com a música (1938, p. 173, 178, 302 e 330). Seu conhecido teste proposto para mensurar o talento musical foi comentado por Blacking como sendo aplicável somente dentro da restrita fronteira da música europeia atual (2000, p. 5-6); quer dizer, é um teste de habilidade e talento que tem sua validade dentro de um espectro específico da música, capaz de desvelar habilidades e talentos desenvolvidos dentro de um ambiente cultural, mas não avalia a musicalidade humana.

Não somente o teste de Seashore, mas todo conceito de musicalidade ou de talentos e habilidades musicais considera antes de tudo uma habilidade específica, ajustar-se ao treinamento específico à teoria e prática musical no Ocidente. Que esta vertente musical teve um desenvolvimento sem paralelo em relação a outras vertentes musicais não há que ser negado, mas afirmar que esta vertente é a música é um viés etnomusicocêntrico que leva a desvios, é uma definição parcial de musicalidade.

As pessoas de nosso contexto cultural ocidental estão sob o impacto de uma fase específica da música europeia: “para nós, música é simplesmente a música da fase

culminante” (Zuckermandl, 1976, p. 11), isto é, a música erudita da civilização ocidental de dois ou três séculos até tempos atuais, a qual se desenvolveu de maneira sem paralelo com outras culturas musicais. Para o autor, “nosso conceito familiar de musicalidade é o resultado direto das condições sob as quais o encontro entre homem e música acontece atualmente, as condições da fase culminante” (p. 11). O conceito familiar mencionado é aquele apresentado por Révész, que separa pessoas entre as que são musicais e as que não. Esse conceito talvez fizesse sentido se específico ao contexto em que foi pensado: há pessoas mais capazes do que outras para participar do desenvolvimento da fase culminante da música erudita europeia. Mas esse não seria um conceito de musicalidade, e sim de habilidade musical para uma classe específica de música.

O conceito de musicalidade apresentado por Zuckermandl toma caminho oposto àquele de Révész. Eliminando a fronteira que divide audiência e produtores de música, e que restringe a alguns favorecidos a capacidade de fazer e ouvir música, Zuckermandl postula a musicalidade como um atributo da espécie humana.

[A] musicalidade não é propriedade de indivíduos, mas um atributo essencial da espécie humana. A implicação é que não alguns homens são musicais enquanto outros não o são, mas que o homem é um animal musical, isto é, um ser predisposto à música e com necessidade de música, um ser que para sua plena realização precisa se expressar em tons musicais e deve produzir música para si mesmo e para o mundo. Neste sentido, musicalidade não é algo que alguém pode ou não pode ter, mas algo que – junto com outros fatores – é constitutivo do homem. Assim definido, o conceito não pode ter uma contraparte negativa. Ninguém é escolhido ou colocado à parte. Música é preocupação de todos, não de uma elite privilegiada, e se a musicalidade representa uma vantagem, ela não é prerrogativa de uns poucos escolhidos, mas um atributo do homem como homem. (1976, p. 7-8)

Este autor considera que há gradações nas habilidades e no talento para fazer ou compreender a música, assim como Révész, mas aponta como falha principal deste tomar a musicalidade a partir do ângulo no qual “o ouvinte é confrontado com uma composição musical” (p. 9) – a qual não foi composta por este ouvinte. A situação de ouvir músicas compostas por outros dentro de condições das quais não participamos é característica da assim chamada fase culminante da música, seja ela erudita ou popular. Entender a música como algo com que somos confrontados, algo que vem desde fora até nós levou a musicalidade a ser pensada a partir de uma divisão, e naturalmente a preconceção embutida, mais uma vez, levou a um resultado em que a raiz transparece em seus frutos: olhar a música como confrontação entre músico e plateia, na fase culminante, divide as pessoas colocando-as sob esses dois lados.

Tudo isto leva a divisão de funções. Compor e interpretar é o negócio de alguns poucos especialistas; todas as outras pessoas estão confinadas a participar da música como meras

ouvintes, como uma audiência. Música é algo em grande parte produzido por uma pequena minoria para um grande público. Esta divisão de funções determina a atitude na qual nós experimentamos a música hoje: sentamos-nos em frente a algo – um palco, um pódio, um toca discos, um rádio – e esperamos que a música venha até nós. Música sempre vem para nós desde o outro lado, do outro lado da fronteira; ela vem a nós e nós a recebemos. (p. 10-11)

Blacking ao se aproximar de outra civilização musical, os Venda, encontrou outra situação musical, diametralmente oposta à nossa. As funções da música e do fazer musical dentro da sociedade diferem daquelas que encontramos na fase culminante da música ocidental. Todos fazem música, todos participam da criação e da execução musical, todos ouvem a música que todos fazem; as pequenas diferenças entre alguns que fazem melhor do que outros, que participam mais ativamente do que outros são irrelevantes. Não há músicos e plateia. A música não é feita para uma plateia ouvi-la. A música é uma experiência de todos como criadores executantes e ouvintes participantes da envoltória musical que criam: “porque existem algumas sociedades cujos membros são tão competentes em música quanto todas as pessoas são em linguagem falada, a música pode ser uma característica específica da espécie humana” (2000, p. 34).

A suposta menor complexidade da música Venda poderia ser a causa de facilitação de acesso para todos fazerem e compreenderem música. Desse modo, a causa de todos poderem participar do fazer musical nesta sociedade seria sua música simplória; a facilidade musical concederia ao ser humano a capacidade de fazer música. Este argumento não se sustenta. A música não é um ente separado capaz de conceder algo a seres humanos – este justamente é o pensamento enviesado da fase culminante da música, na qual as obras musicais têm valor em si mesmas e a partir da suposta estatura das obras se mede a competência ou a insuficiência humana diante delas. Alguém que tenha participado do método de aprendizado dos conservatórios musicais pode localizar a sensação descrita no comentário pitoresco de Carpeaux a respeito da obra pianística *Gradus ad Parnassum* (1817) de Clementi: “é até hoje o terror das crianças que começam a estudar o instrumento; já sufocou muito talento insuficiente” (1985, p. 99). Talento insuficiente, mas não musicalidade insuficiente. Ou muito menos é indício de ausência de musicalidade.

Em uma sociedade na qual a música floresce no conjunto de suas pessoas não há disparidade entre obras musicais e as pessoas que as criam. Esta é a constatação que levou Blacking a reformular sua visão de música, musicologia e etnomusicologia, revendo a noção de que a música é assunto de especialistas e de que a musicalidade é

atributo especial de alguns. A situação encontrada por Blacking na sociedade Venda não se restringe a este grupo social. Pelo contrário, é mais disseminada do que se poderia imaginar a princípio. Praticamente toda a assim chamada música folclórica, criada e executada por um determinado grupo social, localizado à margem dos métodos de produção cultural da sociedade ocidental, apresenta as mesmas características da música Venda: é feita por todos para todos.

Quando escrevi a respeito de musicalidade, abordei este aspecto da música da seguinte maneira:

Tomemos um exemplo bem brasileiro: uma roda de pagode. Nela músicos e ouvintes não se separam totalmente: todos cantam, todos podem e devem tocar em uma certa medida; claro, há aqueles musicalmente mais preparados e desenvolvidos que “puxam” os demais, mas eles não tocam e cantam para os demais ouvirem, e sim para conduzir, “puxar” a música que deverá ser feita por todos e ouvida por todos.... Nos sambas de roda, cânticos de procissão e festejos diversos, enfim, nas manifestações musicais pertencentes ou próximas ao folclore, encontramos a mesma característica: é música feita pelo grupo para o grupo; aqueles que ouvem são também os que tocam e cantam a música; é música em que não há plateia ouvindo a música, pois a música importa pela experiência que propicia àqueles que dela participam, e não para expectadores “externos” que apenas ouvem. (Queiroz, 2003a, p. 16)

Estes são exemplos que convivem próximos aos modos de produção cultural ocidental. O cantor de pagode que canta e toca em seu ambiente poderá se projetar como um músico apreciado por muitos e se destacar de seu meio, tornando-se um músico de palco ouvido por muitos que vão aos seus shows ou se colocam diante de seus iPods para ouvi-lo. O que quero dizer é que não há uma fronteira precisa entre um tipo e outro de manifestação musical: aquele que faz música pode pertencer a seu grupo social e fazer música dentro deste grupo juntamente com todos os demais, e este mesmo sujeito pode ser destacado do grupo para fazer música para uma plateia de estrangeiros ao seu meio. O interesse em tirar proveito de um produto musical que pode alcançar êxito comercial é a causa principal hoje em dia para haver esse destacamento e deslocamento, talvez mais do que uma suposta qualidade musical especial. A música folclórica é destacada de seu contexto, veiculada e vendida como *world music*, por gravadoras especializadas no assunto, embalada por uma imagem de *espiritualidade natural* ou de *raiz*. Por muito tempo, aqui no Brasil, se lutou para que sambistas reconhecidos em seu meio ganhassem projeção social maior, que fossem ouvidos por muitos, devido a esse viés de que a música de valor é aquela que se projeta para muitas pessoas, para grandes plateias. Não se percebeu que isso era afastar a música de sua natureza. Shows de rock e concertos eruditos para grandes públicos – os quais, aliás, em

muito se parecem – são o símbolo máximo dessa condição social atual, na qual a música é considerada assunto de especialistas para ser consumida por uma plateia ávida – e na qual a musicalidade humana se reduz a uma habilidade especial circunstancial ou à sua ausência. É a música enquanto um produto construído por um humano, e não como um processo humano.

A musicalidade como descrita por Zuckerkandl enquanto atributo humano e abordada por mim, na tentativa de expandir tal conceito, considera o processo do fazer musical não como o produto acabado a ser exposto a uma audiência (Queiroz, 2003a e 2003b). Embora esta seja uma possibilidade dentre os papéis da música, e talvez seja o papel que mais encontremos no tempo atual, não é o que a caracteriza de maneira abrangente.

Nos primórdios da música ocidental encontramos a mesma condição limítrofe que descrevi acima, uma situação social na qual a música é produzida do grupo para o grupo, e disso decorrendo o passo em que a música e o musicista se destacam do grupo. Podemos tratar este passo como se fosse uma ‘evolução’ e daí a música feita destacada do grupo seria superior àquela feita pelo grupo para o grupo, ou tratar esse passo como uma caracterização distinta, não melhor ou pior em si do que a anterior. A questão é que no passo inicial da música feita por todos para todos temos uma caracterização da música e da musicalidade que revela mais claramente o significado da música para a espécie humana.

Tomemos um exemplo do início da história da música atual no Ocidente, o canto gregoriano.

... os séculos do canto gregoriano oferecem o melhor exemplo de formas predominantes na situação dos primórdios. Nesse tempo a música Ocidental estava ainda em seu estágio pré-composicional. Como olhamos para trás desde a fase culminante, as melodias gregorianas podem soar para nós como obras de arte, mas para aqueles que as criaram, cantaram e ouviram, elas não eram nada disso, e ainda que as melodias gregorianas possam ser gravadas em notação elas nunca foram consideradas composições para serem executadas para ou ouvidas por uma audiência. O canto gregoriano é algo inteiramente diverso; é uma oração – um louvor, uma súplica, uma ação de graças – uma oferenda e não algo recebido. Dar e receber mudaram seus lugares; se há um recebedor este é o homem em cuja mente a melodia primeiro tomou forma. Longe de pensar em si mesmo como um compositor, ou ainda como humilde artesão, ele vê a si próprio como tendo sido agraciado com o dom de ser capaz de ouvir os anjos cantando; tudo que ele faz é anotar os sons concedidos a ele pelos céus. Então, a melodia ecoa durante o serviço divino, cantada pelo sacerdote ou pelo coro, nada mais distante da mente de qualquer pessoa do que a ideia de música executada para uma audiência. A melodia será cantada quer alguém esteja escutando ou não, e se há ouvintes eles não são uma audiência, mas uma congregação. Eles se reuniram não para ouvir, mas para venerar. O cântico não é cantado para eles, mas por eles, em seu favor. A divisão em cantores e ouvintes permanece na superfície, debaixo da qual todos eles, cantores e ouvintes se assemelham, são um.

Somente no mais óbvio sentido físico os sons vêm ter aos ouvintes a partir do lado de fora deles; a verdadeira fonte está dentro dos ouvintes. As melodias são suas orações, e os cantores servem somente para vocalizá-las transmutando-as em som. (Zuckerkandl, 1976, p. 12-13)

Esta é a situação da música em muitas situações, não necessariamente religiosas¹⁴, nas quais ela é feita pelas pessoas de um grupo para ser experimentada pelo próprio grupo. Nessas situações a música pode ser considerada rudimentar e primitiva, pois é formalmente pouco complexa, não obstante realize mais completamente sua função musical: o indivíduo e o grupo experimentarem-se em relação de união com a vida e a existência. É dessa noção de música, na qual as pessoas têm a experiência de ser um, que surge o conceito de musicalidade postulado por Zuckerkandl. No meu entender, é a partir dessa noção de música e musicalidade que deve-se considerar a música e a relação do ser humano com ela, de modo a entender seu papel no rito religioso da umbanda e na musicoterapia.

O centro da musicalidade é definido por Zuckerkandl a partir dos diversos elementos comuns que são encontrados nas muitas atividades às quais a espécie humana, ainda hoje, se entrega ao fazer música: “ainda se canta para as crianças dormirem, soldados ainda cantam para dar coragem a si mesmos e trabalhadores tornam mais leve seu trabalho com canções” (p. 22), assim como a música faz parte de ritos religiosos e civis, e atividades sociais de diversos tipos.

Quando um e mesmo significado serve a muitas finalidades diferentes, e servem-nas a todas igualmente bem, é natural procurar o que estas finalidades têm em comum. ... Embora seja diferente o comportamento de pessoas rezando, marchando, dançando, assistindo a um espetáculo, trabalhando ou celebrando, e embora os caminhos pelos quais se expressem possam diferir – ação ou contemplação, movimento ou repouso, alerta físico e psíquico ou a falta deste, tensão ou relaxamento – em todas estas situações as pessoas envolvidas abandonam-se inteiramente ao que quer que estejam fazendo. Elas não se abandonam neste caso por amor ao autoabandono, a fim de se esquecerem de si mesmas ou – o caso extremo – para encontrar libertação em um frenesi dionisíaco. Contudo, há um elemento comum a todas estas diversas expressões de uma necessidade de autoabandono, e esta não é um dar as costas ao próprio ser, não é uma negação, mas um alargamento, uma intensificação do ser, uma quebra das barreiras separando o ser das coisas, sujeito do objeto, agente da ação, contemplador daquilo que é contemplado: é uma transcendência desta separação, sua transformação em um encontro [togetherness]. (p. 23).

A musicalidade enquanto atributo humano é uma espécie de sentido, ou modo de percepção, que enfatiza o encontro entre o ser e o outro, que enfatiza o fato de, de um modo ou outro, pertencermos a um todo, a um conjunto maior – seja ele a sociedade, a espécie humana, a vida na terra ou o cosmos – e assim lançar o ser humano ao contato

¹⁴ A religião entra aqui como beneficiária do uso da musicalidade e da música, não como sua causadora.

com o mundo e aos demais seres de uma maneira na qual a sensação, os sentimentos e as percepções intelectuais derivam da percepção primeva de um *encontro*, de uma experiência de unicidade (de ser único junto) com tudo o que há.

A partir de considerações como essas postulei um conceito de musicalidade a ser utilizado no campo da musicoterapia, mas tendo validade geral.

A musicalidade é um modo de percepção, de decodificação do mundo, seja do mundo exterior ou da interioridade humana. Não uma percepção sensorial, como a audição, mas uma percepção cognitiva; isto é, um modo de percebermos e compreendermos o mundo interior e exterior. (Queiroz, 2003b, p. 30)

Esse modo de percepção, como todos os demais modos humanos de percepção, terá suas limitações, suas distorções típicas, seus vieses e seus potenciais para revelar alguns aspectos mais do que outros da relação com a realidade. Não por isso qualquer deles deveria ser excluído do rol de instrumentos de conhecimento. Acrescido a esse rol e utilizado juntamente com os demais instrumentos de conhecimentos – e, dentre eles, o principal, a linguagem discursiva – a musicalidade amplia o conhecimento e o constrói sobre bases mais amplas.

Uma pessoa cega, na posse apenas do olfato e da audição para decodificar as sensações vindas da amplidão do espaço físico ao redor, não será capaz de compreender como alguém pode ser guiado pela visão para se localizar no espaço, a distâncias curtas ou longas. Para essa pessoa permanecerá um mistério como aquele que enxerga é capaz de mensurar distâncias e esquadrihar formas sem tocar nos objetos. Golfinhos e morcegos desenvolveram um processo acústico de percepção do espaço e definição de formas, inclusive com acuidades de que a visão não é capaz, por meio do efeito sonar, a emissão de um som e a decodificação do retorno desse som. O ser humano imitou essa capacidade por meio de equipamentos especialmente preparados para isso.

Uma pessoa surda, na posse apenas da visão e do tato para se aproximar de pessoas e situações ao seu redor, não será capaz de compreender como alguém pode interagir sem se considerar apartado do mundo ao redor, como alguém pode se sentir acolhido pelo mundo ao redor: a visão localiza as coisas fora de si mesmo, o tato também; o fora e o dentro tornam-se fronteiras intransponíveis; eu e o outro somos realidades irremediavelmente distintas; tocar e ver se tornam meios de percepção, mas também de separação e distinção: sou o sujeito, tudo o mais me é objeto. Essa pessoa surda viverá, por assim dizer, com outro sentimento diante da vida, diferente daquele da pessoa cega; conhecerá não outro mundo, mas o mesmo mundo de outra maneira.

A perda de um modo de percepção afeta radicalmente a formação da visão de mundo e o que se pensa ser o mundo. O gesto de fechar os olhos e se deslocar em um ambiente desconhecido, ou de bloquear a audição e o contato com qualquer som e olhar para o mundo ao redor, mesmo em um ambiente familiar, nos trará um vislumbre do que é experimentar a relação consigo mesmo e com o mundo na ausência de um dos modos de percepção fundamental à espécie humana. A atrofia do sentido discursivo ou da musicalidade pode ter algum paralelo com o modo estanque de apenas ouvir ou apenas ver o mundo, mostrando tanto a parcialidade quanto a complementaridade dos dois sentidos.

A musicalidade seria o sentido cognitivo pelo qual o mundo se nos apresenta com uma dimensão que não pode ser percebida pelo sentido cognitivo convencional, a razão lógica.

Como os demais modos de percepção, a musicalidade é um modo de relação entre a pessoa e o mundo. ... A musicalidade é a percepção na qual a pessoa tem um alargamento da percepção de si mesma, na qual ela mesma e o mundo à volta são experimentados em sua unicidade. É a percepção na qual se expande um certo aspecto da sensibilidade, de modo que esta se funde às coisas do mundo, capturando-o à percepção sem quebrar suas interações, fazendo perceber o mundo na dimensão em que se dão suas interações. (p. 30)

O pressuposto de que as coisas do mundo trazem em si interações primevas, isto é, que elas se estabelecem em uma unidade antes de se manifestar em sua individualidade particular é tão válido quando o pressuposto – considerado como auto-evidente e intuitivo, por alguns – de que as coisas existem apenas em si mesmas e por si mesmas. Embora certa ‘intuição moderna’ garanta que não há unidade subjacente ao que existe, as escrituras religiosas de muitos povos – algumas civilizações com culturas desenvolvidas sobre outras bases – trazem a ideia da unidade subjacente ao que existe. O conceito que, para nós seres ocidentais atuais, parece contraintuitivo (haver uma unidade subjacente), para outros povos é fato intuído com naturalidade.

Do ponto de vista da musicalidade, possíveis potenciais humanos considerados incompreensíveis ou sobrenaturais, tais como a telepatia, a telecinesia, a clarividência, os quais dependeriam de uma capacidade de abrangência da percepção e ação humana para além de sua delimitação física, no tempo e no espaço, encontram um caminho para ser compreendidos. De algum modo todos esses potenciais se referem a um *encontro* com algo além do que a condição física pareceria limitar e impedir o contato.

Se alguém quiser argumentar que a percepção de encontro presente no contato com a música é uma delusão, pois que somente embriagados com algo que nos turva a

razão, tal qual a música, é que poderíamos considerar existir tal unidade e ter o anseio de nos abandonarmos a ela, o contra-argumento é que somente a percepção nascida do discurso verbal que forma em nós a razão e, por conseguinte, a percepção na qual as coisas percebidas existem separadas entre sujeitos e objetos, em interior e exterior, em contemplador e coisa contemplada, é que poderia nos levar a perceber as coisas desse modo e a considerar tal percepção como a única verdadeira. A construção verbal, “estando firmemente amarrada à estrutura sujeito-objeto-predicado” (p. 161), impede não apenas de nos referirmos às coisas de outro modo, mas nos impede que as percebamos de outro modo. Veremos adiante como a construção verbal molda também a formação e o modo de organização das identidades no sujeito.

A visão projetada pela razão para o mundo e o ser não é nem mais nem menos parcial do que aquela nascida da musicalidade e da música. Tomar a percepção formada pela razão e pela linguagem verbal como sendo mais verdadeira do que a percepção formada pela musicalidade e pela música não teria nenhuma razão de ser. Contudo, o pensamento sendo formado pela linguagem ao entender algo irá impor a tudo o que entende o quadro de referências que traz embutido: a estrutura da linguagem. Nesse quadro, música e a musicalidade seriam a ‘outra via’ de percepção, capaz de nos levar a conhecer não outra realidade, mas a mesma realidade que conhecemos pela razão, mas por outro ângulo, a partir de outro aspecto de relação com a realidade.

O conceito de musicalidade aqui apresentado tem sua raiz na visão da música que nos apresenta esta como a inter-relação dos tons dentro da escala diatônica que compõe um campo dinâmico, no qual os tons se relacionam entre si por meio das qualidades dinâmicas. Estas são ouvidas diretamente nos tons que formam a música.

Ouvir as qualidades dinâmicas dos tons é, acima de tudo, nada mais do que ouvir um tom se relacionando com outros tons, basicamente com o tom central: a situação dinâmica predomina em vários lugares no campo dinâmico tornado ele próprio audível nos tons. (Zuckerlandl, 1976, p. 100).

Assim, o que ouvimos na música é a relação entre os tons, não ouvimos tons separados (ou a música não teria sentido¹⁵); ouvimos o campo dinâmico no qual os tons existem com suas qualidades dinâmicas, quer dizer, ouvimos o todo dentro do qual os tons musicais existem; e ouvimos o ‘anseio’ por completude dos diversos tons nas

¹⁵ Existem pessoas que, embora escutem perfeitamente o aspecto acústico de cada tom, inclusive sua afinação, são incapazes de escutar uma melodia, isto é, de ouvir o que integra os tons e seu significado. Esta é uma doença denominada “surdez à melodia” ou “surdez aos tons” (Révész, 2001, p. 217; Zuckerlandl, 1973, p. 16). É “uma incapacidade pela vida toda para apreciar e participar de atividades musicais” (Peretz, 2005, p. 3)

diversas situações da melodia musical; esse anseio são as próprias qualidades dinâmicas com suas características de atração, gravitação e tensão em direção ao centro em relação ao qual nascem as qualidades dinâmicas. Sem o sentido da musicalidade, nada disso seria ouvido por nós. Restariam tons que soam cada um a um momento, em sequência, mas sem que houvesse um significado musical como o que conhecemos. Esse modo de percepção é uma “real ruptura no campo da percepção” (p. 100-101), pois dentro do campo habitual de percepção nada disso é considerado possível – não à toa as tentativas de enquadrar a música dentro dos parâmetros filosóficos, estéticos e psicológicos convencionais foram frustradas.

Ouvir diretamente as qualidades dinâmicas nos tons musicais equivale a dizer que, quando ouvimos música, ouvimos movimento, “ouvir música é ouvir movimento” (Zuckermandl, 1976, p. 140). Essa ideia está presente em muitos pensadores da música. Desde Hanslick com seu conceito de “movimentos tonais” a Langer com seu “análogo tonal da emoção” está presente a ideia de que música é movimento.

Contudo, não há corpos em movimento na música, não há “algo” que se move na música. Não há também um movimento psíquico na música; esta não é um sujeito para portar uma psique (as associações que a música pode estimular em um sujeito estão no sujeito, não na música) – e estamos a falar de um movimento audível na música. Então, qual é a espécie de movimento que ouvimos na música?

Vou resumir as considerações de Zuckermandl a respeito. Algo pode ser movido por si próprio, o que seria um ‘automovimento’, ou pode ser movido por algo que desde fora atua sobre esse algo. Um corpo inanimado só pode estar em movimento porque uma força exterior agiu sobre ele ou em virtude da inércia da ação da força exterior. O movimento de um corpo inanimado é totalmente previsível, na medida em que conhecemos as forças que atuam sobre ele. Ele não se movimenta por si mesmo (p. 147).

Já no movimento animado ou vivo a força não atua desde fora. “‘Eu me movo’ implica que o movedor é o movido, que a força atua desde dentro”, que “‘eu’ sou o movedor e o movido e, na medida em que sou o movedor, eu faço a escolha, ele não é determinado para mim: ‘eu’ determino o movimento” (p. 147). Esse movimento é autodeterminado, é automovimento. A determinação é acessível desde o lado de dentro, não somente quanto a causá-la, mas também a percebê-la. Saber se um movimento é autodeterminado só é possível para o próprio ser vivo que causa o movimento.

Compare uma folha levada pelo vento e uma andorinha voando. O movimento da folha é inteiramente determinado pelas forças ativas desde o lado de fora; a folha se rende a elas. Quão diferente é o voo de uma andorinha. Aqui podemos de fato ver que a orientação, a direção vem de dentro; impulsos interiores estão trabalhando. É claro, forças exteriores também estão envolvidas, e a força interior não as coloca de lado nem as ignora: ao contrário, baseia sua própria ação sobre elas, chega a um acordo com elas, ora se submetendo a elas, ora resistindo, como se jogasse um jogo... em comparação, o movimento de uma folha... é inteiramente determinado, necessário, o qual não pode nunca ser outro que não aquele.

Movimento tonal é movimento animado. Se fosse inanimado, se seu curso fosse exatamente predeterminado em cada caso, se os tons seguissem um padrão prescrito pela força ativa, como é o caminho percorrido por corpos inanimados, os quais são o tema da física, eles não teriam nenhuma escolha senão a de se submeter ao impulso das forças; eles sempre se deixariam cair como pássaros mortos. (p. 148-149)

O movimento contido nas melodias e na música é um automovimento, pois não está determinado por forças exteriores, nem sequer por regras musicais, obrigações de estilo ou imposições sempre as mesmas das qualidades dinâmicas. A riqueza das melodias existentes e a liberdade com que foram e são construídas dão testemunho de que estas não são determinadas desde fora delas, como folhas ou pássaros mortos; ou em cada escala ou modo musical não haveria a liberdade de se criar melodias diferentes.

O movimento das melodias não é um movimento do compositor nem resulta de movimentos do compositor, mas mais propriamente das descobertas que o compositor faz nos e com os tons, os jogos de resistir ou seguir as forças dinâmicas. O compositor extrai das qualidades dinâmicas as diferentes liberdades possíveis nelas presentes.

Continuando a exposição, Zuckerkandl faz a seguinte pergunta: se “movimento vivente é automovimento, quem é o ‘ser’ que se move nas notas? *De quem* é a vida que se manifesta nelas?” (p. 149). Qual movimento é audível em uma melodia?

Não há dúvida de existir um relacionamento vivo entre a melodia e seu compositor, e entre a melodia e aquele que a escuta. Mas o que torna uma melodia uma melodia, e que apreendemos como um processo vivo, não são esses relacionamentos, mas as relações de uma nota com outra. ... a vida dos tons não é aquela de um ser, mas vida em si, automovimento puro. A evidência das notas é inconfundível: há algo como o automovimento, vida pura, ainda que estando relutantes em admiti-lo. Tudo – os hábitos intelectuais, a lógica, a própria linguagem – parecem falar contra isso. Nós nos apegamos teimosamente à noção de que a vida deve ser a vida de “alguém”; se não é, não é vida em qualquer sentido. (p. 149-150)

A partir da colocação de que somente o ser vivo pode perceber e distinguir seu automovimento resulta que este só pode ser autopercebido.

Na música, experimento um movimento animado que não é nem meu próprio nem de ninguém mais, e o qual eu percebo diretamente ... – puro automovimento, não limitado por nenhum corpo, por nenhum “ser”. O ato de perceber este movimento deveria ser ele mesmo um movimento. O que o olho não pode alcançar – a saber, a percepção direta do movimento animado – pode ser alcançada pelo ouvido. ... ouvindo tons, eu me movo com

eles; eu experimento seu movimento como meu próprio movimento. Ouvir tons em movimento é mover-se junto com eles. (p. 157)

Se esta digressão pareceu demasiado longa, entendo necessária para mostrar, de modo resumido, a formulação proposta por Zuckerkandl: *ouvir tons em movimento é mover-se junto com eles*. A afirmação não tem o sentido de que somos estimulados a mover o corpo junto com a música, quando esta é ouvida. Embora exista um impulso corpóreo para responder à música, este pode ser a contraparte menor, apenas uma derivação de um mover-se mais amplo com a audição musical. Ao ouvir música (e ao fazer música a ouvimos também) nos movemos junto com ela não no sentido físico, apenas, mas, nosso ser se move com elas, nosso ser se torna movente junto com elas: “só o movimento vivente pode perceber o movimento vivente” (p. 156) e, adiante, “não somente as notas que eu ouço estão ‘em movimento’; ouvi-las também está ‘em movimento’” (p. 157). Dizer “ouvir também está em movimento” é afirmação estranha a nossos ouvidos. Pensamos nos sentidos sensoriais como percebedores neutros, não como ressoadores do que percebem, não como meios interagentes com o percebido.

A afirmação aqui colocada e assumida é que quando ouvimos música, nossa audição e nosso ser se movem com ela. Esta é a base a partir da qual investigo a presença da música em ritos de incorporação e entendo que deva ser a base para investiga-la em qualquer atividade na qual a música desempenhe papel relevante.

Ouvir música difere totalmente de ouvir ruídos e sons. Sons e ruídos não compõem um campo dinâmico, não têm um centro a que suas tensões estão referidas, não possuem qualidades dinâmicas, não são movidos por automovimento; ouvi-los não significa ouvir movimento e, portanto, ouvir ruídos e sons não é se mover com eles. Talvez esta seja a característica que mais profundamente diferencia ouvir música de ouvir qualquer outro tipo de som.

A partir disso, defini musicalidade como a percepção cognitiva que permite

perceber o mundo expandindo um certo aspecto de nossa sensibilidade... de tal forma que os objetos do mundo não passam pelo processo de delimitação e separação da linguagem verbal, e sim chegam a nós por um outro meio, fazendo-nos experimentar o mundo como um *fluxo contínuo*. (Queiroz, 2003a, p. 23)

Musicalidade é percepção do movimento da vida, ecoando o aforismo de Scott, “assim na música como na vida” (1996, p. 45), não como metáfora vaga, mas afirmação bastante exata: ao desenvolver a sensibilidade ao movimento inerente à música, ao desenvolver a musicalidade, isto é, exercitar mover o ser junto com o movimento inerente aos tons musicais, se está desenvolvendo a mesma sensibilidade para perceber

o fluxo contínuo nos processos da vida e do mundo. Veremos adiante como estudos a respeito dos aspectos neurológicos da percepção musical confirmam esta ideia.

Perceber e experimentar o mundo “na dimensão em que se dão as suas interações” e enquanto “fluxo contínuo” seriam, assim, as características fundamentais daquilo que postulo como musicalidade.

Ouvir e fazer música é nos colocar em movimento. *Estar em fluxo, estar em movimento* se torna nossa natureza durante o fazer musical. E “quanto mais profundamente eu compartilho do movimento vivente das notas, mais genuína, mais válida, mais esclarecedora será minha experiência” (Zuckerlandl, 1976, p. 158). O sentido da música como experiência torna-se mais claro: ela nos leva a experimentar a vida tanto no fluxo de consciência da interioridade humana quanto no fluxo de forças do mundo fenomênico e, de especial relevo para a ampliação da experiência e do conhecimento humano, o fluxo dinâmico existente entre mundo exterior e mundo interior. Deste modo, “ouvir o movimento das notas é um ato de cognição” (p. 158).

Obviamente, não me refiro à cognição necessária para se fazer música, isto é, as regras, formalidades e ideias de uma dada tradição cultural, necessárias para se criar ou executar uma obra musical. Este tipo de cognição é associada à música, como faz Sloboda quando diz que “usamos evidências concretas de performances, partituras, esboços [musicais] etc., para inferir algo acerca dos processos cognitivos que a produziram” (2008, p. 199). Mas não interessa investigar a música do ponto de vista exclusivo de quem a produz, nem de quem a ouve enquanto especialista. Nosso interesse é saber o que se passa com todo aquele que experimenta a música. É essa relação não especializada que umbandistas têm com a música.

As obras mais complexas e avançadas da produção erudita ou com traços de erudição, as quais nossa cultura culminante considera sua principal riqueza musical, não é onde se encontra necessariamente a musicalidade plena. O uso das melhores capacidades da mente – e da sensibilidade emocional – não necessariamente são exigidos para a manifestação plena da musicalidade. Nem quando se produz música, nem quando se ouve. Aquela “série de imagens mentais, sensações, memórias e antecipações passageiras altamente incomunicáveis” (p. 199) a respeito da música em si mesma, como Sloboda descreve a interioridade em movimento de quem escuta música, a contemplação estética, também não nos interessa. Nem interessa saber se a pessoa gosta ou deixa de gostar da música e por quais motivos, ou qual é sua apreciação intelectual e treinada para este ou aquele trecho de uma obra.

A cognição musical a que me refiro está presente de maneira plena em usos da música em função dentro de uma situação social, em sua função mais proeminente como elemento de ligação entre as pessoas de um dado grupo social ou cultural, como meio no qual se dão as relações entre dois indivíduos, entre indivíduo e grupo, entre todos de um grupo, entre diferentes agrupamentos humanos. Mesmo que a música nessas situações mostre um relativo empobrecimento técnico e estético, ela poderá ser mais eficaz para promover a experiência musical no sentido que relato nestes capítulos. Essa é a música enquanto sua função musical, isto é, aquela que “provê o meio mais curto, o menos árduo, talvez ainda o solvente mais natural das fronteiras artificiais entre o ser e os outros” (Zuckerkandl, 1976, p. 51).

Deste ponto de vista, a qualidade da música que toca a musicalidade humana tem menos a ver com seu desenvolvimento técnico e estético, e diz respeito ao quanto envolve as pessoas de um dado grupo social na experiência ontologicamente fundamental facultada pela música:

... as pessoas cantam [e fazem música] a fim de se certificarem, através da experiência direta, de sua existência em uma camada de realidade diferente daquela na qual seu encontro de um com o outro e de coisas com aqueles que falam, como que faceiam um ao outro e se separam um do outro – a fim de ser consciente de sua existência em um plano onde a distinção e a separação entre um homem e outro homem, entre homem e coisa, entre coisa e coisa, dá lugar à unidade, à autêntica unicidade (Zuckerkandl, 1976, p. 42)

Quão diferente é esta descrição da cognição provida pela música e pela musicalidade, daquele outro tipo de cognição relativo à música, como estudado por Sloboda. A cognição proposta por este diz respeito, por assim dizer, aos andaimes necessários para se construir música, ou mesmo os andaimes para ouvir música.

A capacidade da música em envolver as pessoas que dela participam, isto é, incitar a ‘mover-se junto com os tons’, fazendo ou ouvindo música, é a capacidade mais *musical* da música, a capacidade que mais legitimamente se alinha com a musicalidade. É a música que traz as pessoas a experimentar o movimento da vida no evento musical.

Como veremos adiante, ao estudar a música no contexto da umbanda, um dos fatores básicos para a música criada nestas situações ser significativa ao contexto é o quanto ela é capaz de envolver os participantes e trazê-los a experimentarem-se de uma maneira na qual as barreiras entre eu e o outro se dissolvem.

É esse sentido de musicalidade a partir do qual iremos investigar o papel da música na umbanda. Mas, primeiro, observemos que correlações a musicalidade poderá ter com o substrato físico e neurológico do ser humano.

3.3. Bases neurológicas da relação com a música e seus elementos

A musicalidade, enquanto atributo inerente à espécie humana, não é atributo sobrenatural – ao menos, não é assim que pretendo este conceito – e deverá ter sua contraparte em aspectos neurológicos da estrutura física do ser humano. Assim, encontrar aspectos do funcionamento cerebral que corroborem a percepção cognitiva que denomino musicalidade é o próximo passo da investigação.

O estudo neurológico da relação da espécie humana com a música, embora não seja o foco da investigação, é de interesse especial, pois “se os genes forem responsáveis pela capacidade musical humana, então todos devem ser capazes de participar de atividades musicais” (Peretz, 2005, p. 2) e, assim, a musicalidade se mostrará enraizada em nossa biologia e estará potencialmente presente em todos os indivíduos da espécie.

A biologia e os genes obrigatoriamente participam do fazer musical, de um modo ou de outro, pois sem *base* biológica e neural nada acontece à espécie humana, ou a qualquer outra espécie – ao menos, nada que não esteja sob o espectro do que é natural. O que está em questão não é se a biologia participa da musicalidade, mas de que maneira a neurologia humana participa de fazer e escutar música.

Os genes e a biologia serem responsáveis pela musicalidade e pela música poderia indicar haver um “determinismo biológico na música” (p. 7). Essa é uma possibilidade, cuja decorrência é a musicalidade não ser apenas um atributo da espécie, mas uma obrigatoriedade da espécie, indispensável à sua existência. Mas não é necessário ser assim, ao menos não a princípio. A musicalidade pode ser atributo facultado pela biologia humana e esta não exigir a música como meio imprescindível à existência humana. Nesse caso, a expressão mais apropriada seria “facultação biológica” em vez de “determinismo biológico”. Determinação ou facultação, a questão é se estudos neurológicos são capazes de mostrar as bases neurológicas da musicalidade e da música, enquanto modo de percepção e ação humana.

A neurologista Isabelle Peretz tem por foco de pesquisa a relação entre música e o funcionamento cerebral. Dentre sua ampla produção sobre o assunto, ela escreveu um

artigo sobre a natureza da música a partir da perspectiva biológica, do qual extraí as duas citações anteriores e extrairei outras. Nesse artigo, ela revisa trabalhos a respeito de música e neurologia para entender a relação entre música e biologia humana.

Ela apresenta a questão da música enquanto determinação biológica ou atributo cultural da seguinte maneira:

[as] posições situam-se entre dois extremos. Em um extremo, a capacidade de adquirir habilidades musicais é vista como uma adaptação evolutiva, formada pela seleção natural e governada pelos genes. No outro extremo, as habilidades musicais são vistas como o resultado de capacidades de aprendizagem de uso geral as quais são moldadas pelo meio ambiente. ... A consideração da música como decorrente de dotes naturais ou da cultura não é uma questão somente para círculos acadêmicos. Estes pontos de vista opostos a respeito do surgimento da musicalidade têm explicações evolutivas da música radicalmente diferentes. (p. 3)

De minha parte, não entendo que biologia e cultura formem polos excludentes, talvez nem sequer opostos, e não vejo por qual motivo deveria ser assim em relação à música. Essas duas parecem mais se enlaçar de maneira natural do que constituir polos antagônicos. Entendo que se um atributo humano como a necessidade de alimento sólido e líquido é um imperativo biológico, acima de tudo, pode ser também base para muitos desenvolvimentos e formas culturais; por exemplo, a culinária dos diversos povos, associada a outros elementos de culturas e tradições regionais. Com a música não encontramos um determinismo biológico desse tipo, não encontramos uma necessidade imperativa para fazer música, pois até onde se sabe ela não contribui decisivamente à sobrevivência da espécie, nem sequer no quesito reprodução. Então, biologicamente falando, de que serve a música?

A música é mais misteriosa do que a linguagem, porque a sua *raison d'être* permanece incerta. A música não tem nenhuma utilidade óbvia. A música também é difícil de definir. Todo mundo sabe o que é música, mas não pode delimitar suas fronteiras. O conceito de música é variável, e algumas culturas não têm nenhum termo separado para a música, incluindo música e dança na mesma categoria. (p. 2)

A música não é um determinismo biológico ao humano no mesmo sentido em que a alimentação o é. Sua razão de ser é incerta na exata medida em que buscamos em causas puramente biológicas sua razão de ser. Sua definição é difícil na medida em que forcejamos para defini-la em termos de linguagem ou de utilidade. Não tivéssemos os conceitos apresentados por Zuckerkandl a respeito do significado da música, estaríamos no beco sem saída habitual a partir do qual se tenta conhecer a música. O sentido prático da música talvez não se restrinja a uma necessidade biológica individual ou do grupo voltada para sua sobrevivência.

Afirmar antes não considerar razoável pensar a música como surgida de cantos primais de acasalamento, defesa ou ataque, pois que não haveria necessidade de construir sistemas musicais para atingir tais finalidades. A música pode não ser determinada biologicamente como uma forma de ação necessária à sobrevivência da espécie, contudo, pode ser determinada ou, mais propriamente, facultada pelo fato da espécie humana ter o aparato neurológico capaz de dar suporte às percepções e decodificações necessárias para fazer música e entender na música uma maneira de experimentar a si mesmo e ao ambiente.

Essa é uma possível razão de ser para a música que não a circunscreve a determinantes biológicas estritas de sobrevivência. Contudo será correto assumir a circunscrição biológica como sendo o limite dos interesses vitais da espécie humana? Não poderá nossa espécie ter, além da necessidade estrita de sobrevivência, a necessidade ou interesse vital em experimentar e conhecer o ambiente e a si mesmo? Não poderia haver determinantes suprabiológicas, por assim dizer, as quais não negam a biologia, mas não se limitam a ela? Entendo que estas questões são um ponto de partida mais adequado do que considerar o funcionamento humano apenas sob o jugo da circunscrição total a fatores biológicos.

A percepção da vida em fluxo, a movimentação conjuntamente com o movimento da vida em fluxo e a dissolução das fronteiras entre eu e o outro – as características por mim atribuídas ao conceito de musicalidade – não poderão ser uma experiência ao acesso da espécie humana se o funcionamento neurológico não fornecer o substrato para esse tipo de percepção.

Não podemos saber como era exatamente o cérebro dos primeiros humanos e se nele estava já presente, em estado potencial ou pleno, o aparato de suporte à musicalidade. Não obstante, no estudo dos diversos substratos neurológicos são conhecidas as partes mais antigas e as mais recentes da formação cerebral. A música ser decodificada por uma ou outra dessas partes poderá fornecer pistas a respeito de sua estratificação na formação da espécie.

Obviamente, a música não é um produto recente. ... a música não foi inventada em um tempo e um local e depois se espalhou para outros. Ao longo da história humana e em todas as culturas, as pessoas têm produzido e gostado de música. A música surgiu de forma espontânea e em paralelo em todas as sociedades humanas conhecidas. Embora não saibamos quando a música surgiu porque não há nenhum fóssil de registro do canto, evidências arqueológicas mostram um registro contínuo de instrumentos musicais, que remontam a, pelo menos, 30.000 anos. (p.2)

As semelhanças das afirmações de Peretz com aquelas que desenvolvemos nos capítulos anteriores, dedicados à música e à musicalidade, a partir do pensamento de musicólogos, filósofos e psicólogos da música, parecem corroborar, a partir da perspectiva neurológica, as ideias antes apresentadas, ao menos em linhas gerais.

Os pesquisadores da neurologia há tempos encontraram na música uma aliada importante para as pesquisas a respeito do funcionamento cerebral, pois “a percepção e a produção musical são funções particulares do cérebro humano que dependem de uma ampla rede neural cortical e subcortical distribuída em ambos os hemisférios cerebrais e no cerebelo” (Justel & Abrahan, 2012, p. 97). A música utiliza grandes porções da rede neural, favorecendo conhecer seu funcionamento pela análise de como reage diante do estímulo musical. Isso despertou o interesse de pesquisadores quanto à relação entre música e cérebro.

A história das descobertas do processamento neurológico da música é tão elucidativa a seu respeito quanto as próprias descobertas. As primeiras noções a respeito do funcionamento neurológico na percepção e decodificação da música a colocavam como uma função exclusiva do hemisfério direito do cérebro, em contraponto à função da fala, colocada com certa exclusividade no hemisfério esquerdo, na área de Broca (Borchgrevink, 1991, p. 70). Nota-se aqui a mesma partição entre música e linguagem encontrada em estudos etnológicos, sociológicos e filosóficos.

Estudos neurocientíficos posteriores modificaram essa visão inicial, que se mostrou imensa simplificação dos processos neurais ativados pela audição e pelo fazer musical, desvirtuando o correto entendimento das funções neurológicas e áreas cerebrais envolvidas na decodificação de fazer e ouvir música.

A visão tradicional de uma organização dicotômica esquerda-direita do cérebro – admitindo que em contraste com a linguagem, a música é processada principalmente no hemisfério direito – foi desafiada vinte anos atrás, quando a influência da educação musical na lateralização cerebral foi demonstrada. Os conceitos modernos enfatizam a organização modulada na cognição musical. De acordo com este ponto de vista, aspectos diferentes da música são processados em diferentes, embora em partes sobrepostas, redes neurais de ambos os hemisférios. No entanto, ainda quando isolando um único “módulo” como, por exemplo, a percepção de contornos melódicos, a discrepância entre diferentes indivíduos, dos substratos que entram em ação no cérebro, é enorme. (Altenmüller, 2001, p. 273)

Não existe algo como a linguagem ser processada no hemisfério esquerdo e a música no direito, uma se antepondo a outra. Esse quadro, que se encaixava tão perfeitamente à anteposição entre música e linguagem, mostrou-se incompatível com resultados empíricos. Estudos mostram ser a música processada por diversas partes de

ambos os hemisférios cerebrais e que os locais de processamento variam conforme o sujeito receba ou não treinamento musical, e conforme a profundidade do treinamento.

Recentes estudos... indicaram que a percepção musical não é dependente do hemisfério direito, mas de redes neurais correspondendo aos componentes fundamentais da música em ambos os hemisférios. No cérebro, não existe nenhum centro para a música. Os músicos têm características cerebrais, anatômicas como também funcionais, que estão correlacionadas com a idade em que começaram seus estudos musicais. Isto argumenta a favor da reorganização cortical como resultado do treinamento musical. Se estas características devem ser atribuídas somente à plasticidade cortical, ou a uma propriedade estrutural inata, ou a ambos, permanece uma questão em aberto. (Baeck, 2002, p. 449)

Embora não exista uma região específica para a música, necessariamente, sabe-se que “o processamento musical recruta uma vasta rede de regiões localizadas em ambos os hemisférios cerebrais, esquerdo e direito, com uma assimetria do lado direito, no geral, para o processamento baseado na afinação” (Peretz, 2005, p. 20).

E, ainda mais, embora os caminhos do processamento da música não sejam esquematicamente simples, mera divisão entre hemisférios, os estudos empíricos indicam que “música e linguagem são processadas de maneira independente no cérebro” (Rocha & Bogio, 2013, p. 135).

Mais do que uma determinada região anatômica e funcional do cérebro, a música é decodificada no cérebro humano ao colocar em ação diversas regiões e funções cerebrais, as quais inclusive se modificam conforme a relação que o sujeito tem com a música. No que tange a questão da musicalidade, afirmei que “a região cerebral que processa a música – e que, portanto, está associada à musicalidade – não está localizada exclusivamente em nenhum dos dois hemisférios” (Queiroz, 2003a, p. 27). A música engaja redes neurais diversas, as quais dependem do próprio treinamento musical. A prática musical modela a plasticidade cerebral, a qual acolhe e estimula a prática musical, como resposta à própria música. A percepção em fluxo, associada à musicalidade, parece ter relação com o funcionamento em fluxo do cérebro, isto é, sua capacidade neuroplástica.

A tendência primeira a querer localizar a música em uma determinada região cerebral, além de fazer parte de um pensamento ultrapassado em neurologia, ocorreu também porque os primeiros estudos partiram da consideração de que a música seria assunto de especialistas. Musicistas deveriam ter algo de especial em seus cérebros para dar conta de habilidades tão maravilhosas quanto tocar uma sonata ou um concerto erudito ao piano ou ao violino.

O problema surge a partir da associação do fazer musical com uma elite de músicos profissionais. O que geralmente é esquecido é que a música é para os ouvidos da

maioria. Todo mundo de todas as esferas da vida e de todas as culturas é musical, em certa medida. A menos que sejam surdos, todos os seres humanos exibem uma inclinação precoce para a música. Em suma, a música parece tão natural quanto é a linguagem. (Peretz, 2005, p. 2)

Os estudos neurológicos recentes passaram a considerar, a partir de evidências empíricas, não um ‘cérebro especial que somente um musicista desenvolveu’ e, sim, o cérebro humano, simplesmente. Deixou de ser razoável pensar em dividir as pessoas entre aquelas que são musicais e as que não são, assim como não é razoável “imaginar que as pessoas pudessem ser divididas entre ‘aquelas que falam’ e ‘aquelas que não falam’” (Queiroz, 2003a, p. 18), como se houvessem especialistas em falar, que são capazes de falar, e aquelas outras pessoas, que sem qualquer deficiência especial, fossem incapazes de falar, como se a linguagem fosse atributo de alguns humanos e não de outros, como se pensou a respeito de pessoas desprovidas de musicalidade. Estudos neurológicos vêm mostrar que no nível do funcionamento neurológico as coisas não se passam dessa maneira. Esses estudos dão testemunho extenso e favorável a respeito da musicalidade como atributo da espécie.

Junto com a ampliação da habilidade musical potencial para todos os cérebros, houve a ampliação da decodificação da música, atribuindo-a a um conjunto de partes e redes neurais, variáveis conforme o grau e o tempo de aprendizado musical. Assim sendo, a plasticidade neural é responsável por parcela significativa da decodificação musical, o que é mostrado em diversos estudos (Justel & Abrahan, 2012; Schlaug & Chen, 2001; Pantev, Engelien, Candia & Elbert, 2001; Liégeois-Chauvel, Peretz, Babai, Laguitton & Chauvel, 1998).

Platel e colaboradores afirmam que “a apreciação da música não é exclusivamente subtendida por uma única rede neural. Conforme demonstrado por nossos achados, existe um grau de independência” (1997, p. 240). Pascual-Leone afirma que fazer música atua sobre a plasticidade cerebral causando modificações nas ligações neurais e que “essas mudanças plásticas parecem incluir a rápida revelação de conexões existentes e a criação de novas. Portanto, as alterações funcionais e estruturais ocorrem no cérebro dos instrumentistas enquanto eles aprendem a lidar com as exigências da sua atividade” (2001, p. 315). Este último afirma ainda que enquanto o cérebro é engajado pelo fazer musical – isto é, enquanto o musicista treina seu instrumento, e sua musicalidade – é também modificado pelo fazer musical. A utilização das conexões neurais e a criação de novas conexões transformam os circuitos cerebrais (p. 326). Além de o treinamento musical afirmar e ampliar a capacidade cerebral de lidar com a música

– o que, afinal, acontece em todas as atividades: ao serem treinadas, nos tornamos mais capazes a elas – ele não precisa ser extenso para produzir resultados significativos.

Há estudos que dão conta de que com pouco treinamento (tão somente uma semana) podem se notar mudanças no cérebro dos sujeitos, o que demonstra a enorme plasticidade que tem o sistema nervoso e a predisposição que tem o encéfalo à percepção e produção musical. (Justel & Abrahan, 2012, p. 106)

É incongruente imaginar que o cérebro humano tivesse tantos recursos para a prática musical, não somente pela rápida adaptação a esta, como também pelos grandes feitos musicais que podemos presenciar em várias culturas, os quais exigem engajamento de grande gama de regiões neurais e, mesmo assim, a música fosse mero adereço ornamental dentro da existência humana, na medida em que não se encontra razão prática para a presença da música nesta existência, do ponto de vista biológico. Estamos de volta à questão de *onde* situar o significado da música.

Estes autores afirmam também que “há transferência entre aprendizagens musicais e não-musicais... [o que demonstraria que] a aprendizagem musical ajuda ou aponta para outras habilidades cognitivas... [e, então,] poderia se utilizar a música como uma ferramenta fundamental na educação dos sujeitos” (p. 106-107).

O processamento da música ativa parte de uma rede de interações cerebrais que abrange outras habilidades e funções humanas. A ativação musical do cérebro (isto é, a musicalidade em ação), assim, se inscreve como um dos elementos constituintes não apenas do fazer musical, mas daquilo que torna o ser humano quem ele é, em sua totalidade, no conjunto de suas capacidades e atributos. É neste sentido que afirmo que a música não ativa um aspecto ou outro das redes e funções neurais, mas que “ativa *predominantemente* a plasticidade do córtex cerebral” (Queiroz, 2003a, p. 28) e que esta “talvez seja a contraparte física e orgânica daquilo que ... foi descrito como a *capacidade integradora, unitiva e de fluxo contínuo* que a musicalidade propicia ao ser humano na relação consigo mesmo e com o mundo que o cerca” (p. 28). A musicalidade e a música poderiam ser atributos que nada fazem diretamente, mas que trabalham em processos integrados tanto no nível cerebral quanto nos níveis da identidade individual e das relações sociais. Deste modo, sua utilidade não será mesmo encontrada na fachada dos processos humanos, sejam eles culturais ou biológicos.

A pesquisa neurológica tem demonstrado que algumas redes e locais neurais participam de modo especial do processamento da música. Córtex pré-frontal e pré-motor, córtex motor, somatossensorial, parietal e occipital, lobos temporais, cerebelo e áreas do sistema límbico, incluindo amígdala e tálamo são porções cerebrais envolvidas

na percepção sonora e musical (Overy & Molnar-Szackacs, 2009). “A integração de áreas corticais do cérebro com o sistema límbico (responsável pelas emoções) faz com que o processamento musical seja influenciado pela emoção” (Rocha & Bogio, 2013, p. 133). Embora existam regiões nas quais o processamento musical predomina, sempre há que se considerar “fatores individuais enquanto possíveis fontes da variabilidade nos substratos cerebrais do processamento musical” (Altenmüller, 2001, p. 276).

O ponto de vista atual a respeito do funcionamento cerebral enfatiza, mais do que a localização cerebral, aquilo que é denominado

especificidade de domínio (ou modularidade) [a qual] é normalmente confundida com a noção de localização cerebral. A ideia de que um mecanismo para fins especiais deve ser confinado a uma rede neural focal em oposição a uma rede neural vastamente distribuída ... [e] isto não precisa ser assim. A especificidade de domínio e a localização cerebral são questões separáveis. ... mesmo se a mente humana contivesse apenas um módulo musical, este módulo pode não ser neuroanatomicamente isolável. O substrato neural do módulo musical pode estar misturado com redes dedicadas à transformação de outros padrões complexos, tais como a entonação da voz. (Peretz, 2005, p. 19)

Contudo, a observação de danos cerebrais que afetam outras funções e não a capacidade musical, assim como de outros danos que afetam a capacidade musical e não a outras funções, aponta para que “os módulos musicais podem ser neuroanatomicamente isoláveis” (p. 19). A tarefa de estudar o quanto eles são isoláveis ou não ainda está por ser completada. Mas alguns passos parecem ter sido dados, pois

há evidência de que o processamento musical se baseia em pelo menos um módulo que é de domínio específico e neuralmente separável. O melhor candidato que temos até agora diz respeito ao sistema que mapeia a afinação para tonalidades musicais (ou seja, a codificação tonal da afinação)... [para a qual] a pesquisa atual aponta para as áreas frontais inferiores do cérebro como estando criticamente envolvidas. (p. 19)

Particularmente importante para nossa investigação, são os estudos recentes que demonstraram estar a própria percepção dos tons em música muito mais associada à percepção da tonalidade, do conjunto de tons em suas relações, do que à afinação isolada de cada tom em si mesmo. A *estrutura* tonal e temporal da música parece ser a fonte primeira – e não uma consequência – da percepção obtida pelo cérebro a partir das informações musicais vindas do exterior por meio do som musical. A escuta de uma melodia está ancorada em “pontos perceptualmente salientes em afinação e tempo” (Kim, 2011, p. 203) dentro de um todo, e que sua “organização perceptual [se dá] em diferentes níveis estruturais” (p. 204). As pesquisas anteriores, ao se preocuparem em observar a percepção das alturas de tons isolados, não atinaram para estes aspectos “que não haviam sido identificados e distinguidos claramente em estudos prévios” (p. 202).

A percepção da música parece ocorrer muito mais por meio de totalidades, de conjuntos resultantes das interações de suas partes, do que através da percepção isolada de cada parte. Curiosamente, foi uma tese de doutorado em filosofia (no campo da música e sob a óptica neurológica), e não diretamente em neurologia ou musicologia, que apontou para o fato de que, em termos neurológicos, “as experiências perceptivas associadas com a tonalidade surgem no processo mental de organizar tons individuais em padrões musicais coerentes” (p. 204). Não somente em termos perceptivos musicais, mas também em termos neurológicos, identificamos padrões de totalidade na música, mais do que suas partes isoladas.

Por que razão o cérebro humano buscaria padrões coerentes na música para por meio deles estabelecer a decodificação de suas partes menores, os tons? Por que os tons seriam ouvidos primeiramente por meio de suas inter-relações e não por si mesmos? Como postulou Zuckerkandl, a música é um sistema de tons antes mesmo de ser percebida enquanto tons que existem em si mesmos. Estudos no campo da neurologia humana parecem apontar para a música enquanto um fato do mundo exterior que nos leva a estabelecer uma relação especial – de totalidade – com o mundo exterior. Se a descoberta de Kim for confirmada por outros estudos, teremos corroborada a ideia de que a música tem seu significado dado por apresentar à nossa percepção direta um sistema interagente de relações e que a presença da música na existência humana se deve principalmente a este fato: fornecer a possibilidade de ativação e treino cerebral por meio de totalidades e sistemas (identicamente como engaja os circuitos neurais enquanto totalidades por meio da neuroplasticidade) e de treino comportamental e social para perceber e lidar com totalidades e sistemas de conjunto.

Naturalmente buscamos padrões, regularidades, totalidades, Gestalts, em nossas percepções e não apenas nas percepções auditivas (isto já foi bem estabelecido pela psicologia e pela neurologia). O que distingue nossa relação com a música, ou melhor, em nossa relação musical com a existência por meio da musicalidade, é nela ocorrer a predominância da percepção do padrão do conjunto sobre a percepção da parte, é ela nos alçar à relação direta com a totalidade e as dinâmicas nela contidas.

Outros trabalhos corroboram o caráter sistêmico do processamento da altura musical, isto é, dos tons. A própria Peretz propõe que “os componentes do processamento da música, especialmente aqueles envolvidos em cálculos baseados em alturas, dependem de mecanismos de domínio específico e de redes neurais especializadas” (2005, p. 8) e dá como exemplo de “tal módulo específico da música... a

codificação tonal da afinação” (p. 8). Para Peretz, “esta organização tonal hierárquica do campo é central, pois ela facilita a percepção, a memória e o desempenho através da criação de expectativas a respeito de futuros eventos auditivos” (p. 9). Esta autora se refere mais especificamente a uma facilitação da percepção – um gesto de economia cerebral– por meio de inferências intelectual-perceptivas do que à percepção do campo tonal por ser ele a se apresentar primeiro à percepção, como afirma Kim. No entanto, as constatações de Peretz apontam para a mesma direção da constatação feita por Kim.

Este componente do comportamento musical, a codificação tonal da afinação (Peretz, 2005, p. 10), pode ser construída sobre a “sensibilidade dos ouvintes para a distribuição das alturas, [a qual é] uma instância de estratégias perceptuais gerais de explorar as regularidades no mundo físico” (Oram & Cuddy, 1995, p. 114). Esta é uma hipótese aventada conjugando a música a outros modos de processamento cerebral. Desse modo, a música poderia não ter especificidade de domínio neuronal e ser decodificada por redes neurais que operam outras percepções e ações humanas. Não há necessidade de a música ter sua especificidade de domínio dentro do cérebro para a ela ser atribuído um modo de ser especial. A música pode bem partilhar domínios com outras funções e habilidades sem que isso lhe custe a especificidade de ser música. Assim como Peretz afirma que “a especificidade de domínio não implica necessariamente em especificidade musical” (p. 10) é igualmente válido afirmar que a ausência de especificidade de domínio para a música na rede neural não implica necessariamente em ausência de especificidade da música na vida humana. Podemos afirmar que a percepção de conjunto facultada pela musicalidade opera junto com outras funções e habilidades humanas fornecendo um potencial integrador e sistêmico àquelas funções e habilidades que, a princípio, se dão quebrando as interações existentes e capturando suas partes. Quer dizer, música e musicalidade nos ‘ensinariam’ percepções globais enquanto outros atributos humanos, como a linguagem, por exemplo, nos ‘ensinariam’ percepções por meio de distinções, separações e diferenciações.

Contudo, ainda argumentando a respeito da percepção de regularidades no mundo físico como base para a música, o que temos em uma melodia, e nos tons que a compõem, são *proporções*, isto é, *relações* entre os tons, mais do que regularidades. Há uma sutil distinção entre regularidade e proporção: uma melodia pode não ser composta por regularidade alguma; tons diferentes seguem uns aos outros, não há necessariamente repetição ou monotonia em uma melodia, embora outros padrões musicais, como o ritmo, possam ter o apelo da repetição. E, mesmo assim, a melodia será reconhecida

enquanto um todo melódico. A regularidade poderia ser encontrada no sistema por detrás da melodia, não na melodia em si. Perceber o sistema tonal *por detrás da melodia* e nele ouvir a melodia, talvez seja o modo como ouvimos música – com o intelecto lógico desapeado do comando deste processamento. Talvez, inclusive, este seja o motivo pelo qual as proporções de uma dada tonalidade, isto é, de um sistema tonal, ‘fica em nossa mente’ depois de ouvi-lo, como exemplifiquei com algumas escalas tonais – nem precisamos da melodia, apenas a sequência natural de tons da escala revela seu sistema – no capítulo a respeito da melodia. E talvez este seja o motivo de termos a capacidade de entender todas as melodias dentro de um sistema tonal já conhecido – um fato espantoso, embora passe despercebido.

Tais considerações encontram apoio em descobertas e teses da psicologia da Gestalt, a qual afirma que em determinadas situações a percepção capta o todo para só então captar suas partes. Em sua revisão a respeito da perspectiva biológica da música, Peretz conclui que

Assim, a evidência atual aponta para a capacidade musical como sendo o resultado de uma confederação de módulos funcionalmente isoláveis. Até o momento, no entanto, somente as habilidades relacionadas ao processamento refinado da afinação parecem estar exclusivamente engajadas na música. ... a evidência atual, baseada essencialmente em processos relacionados à afinação, argumenta contra a visão de que a capacidade musical é o resultado de procedimentos de propósito geral. (2005, p. 19)

Começar a estudar a música pela melodia, isto é, a relação entre tons, como fiz nesta investigação, inclusive afirmando que a música começa em um sistema de tons e não no ritmo, contrariando o senso comum, parece ser apoiado por estudos neurológicos recentes, que encontram no processamento da afinação a evidência daquilo que é especificamente musical no processamento neurológico da música.

Quanto ao fato de a musicalidade ser atributo da espécie humana e não se reduzir a ser habilidade de especialistas, há diversas confirmações vindas da neurologia. Trehub afirma que “indivíduos neurologicamente intactos parecem ter nascido musicais; antes de um ano de idade, a criança pré-linguística exibe notáveis habilidades musicais que são semelhantes, em muitos aspectos, às dos adultos” (2001, p. 13). Isso confirma a situação encontrada junto aos Babenzelê e aos Venda. Os “bebês mostram sensibilidade para escalas musicais e regularidade temporal” (Peretz, 2005, p. 23), sendo estes os dois componentes fundamentais da música, como vimos. Corroborando o fato de as principais escalas utilizadas em música terem distâncias diferentes de afinação entre os tons da escala – isto é, a irregularidade nas proporções de um sistema musical ser a

regra – descobriu-se que crianças de poucos meses “apresentam maior sensibilidade para escalas com passos desiguais” (Trehub, Schellenberg & Kamenetsky, 1999, p. 968).

A musicalidade enquanto percepção ausente de separação entre sujeito e objeto, entre mundo interior e exterior, entre indivíduo e grupo, encontra ecos na visão de neurologistas a respeito da possível função social da música. A esse respeito, creio ser de valia a longa citação do artigo de Peretz:

O ponto de vista dominante sobre o valor adaptativo da música encontra-se no nível do grupo, em vez de no nível individual, com a música ajudando a promover a coesão do grupo (Wallin e col., 2000). A música está presente em todos os tipos de encontros – dança, rituais religiosos, cerimônias – reforçando os vínculos interpessoais e a identificação de alguém com o grupo. O passo inicial nesta vinculação seria o comportamento vocal maternal de cantar e a fala expressiva, gerando comunhão emocional, através de um processo assim chamado de *contágio emocional*. *Contágio emocional* é a tendência para imitar e sincronizar automaticamente a vocalização e os movimentos com os de outra pessoa e, em consequência, convergir emocionalmente (Hatfield, Cacioppo e Rapson 1994). Deste modo, como proposto por Blacking (1987), o poder da música (e da dança) é gerado pela extensão da individualidade na comunidade. O valor utilitário da dança e da música seria melhorar a cooperação e educar as emoções e os sentidos. É uma forma de comunhão adaptativa cuja função é a de gerar maior consciência sensorial e social cooperação.

Em apoio à alegação de que a música tem valor adaptativo, em particular para o grupo, está o fato de que a música possui duas características que afetam o contágio ou comunhão. Proporções de intervalos de afinação ou frequência permitem a mistura vocal harmoniosa e a regularidade favorece a sincronicidade ou a graça motora. Essas duas características musicais são altamente eficazes na promoção simultânea de canto e dança, enquanto permite alguma autonomia entre vozes e corpos (Brown, 2000). Esse design parece ser específico da música. Ele não é compartilhado com a fala, a qual exige individualidade e não simultaneidade para sua inteligibilidade. Essas características especiais encaixam com um critério importante observado por Buss, Haselton, Shackelford, Bleske e Wakefield (1998). Para um sistema ser qualificado como adaptativo, ele deve ter um “design especial” para oferecer soluções eficazes a um problema. O problema da vinculação no caso da música é substituir a individualidade em benefício do grupo. (2005, p. 24)

Esta descrição se coaduna com aquela feita por Zuckerkandl para o papel da música na vida humana e a musicalidade como atributo da espécie; em alguns aspectos, as duas descrições são idênticas. E tem semelhanças com a definição que propus de musicalidade, com a diferença de que na descrição de Peretz, o valor da música está em proporcionar um ritmo para o encontro (corporal e social) entre as pessoas, quer dizer, proporciona uma condição na qual se dá o encontro, enquanto minha definição propõe que, além da música proporcionar uma condição especial para o encontro entre pessoas (tema de capital importância para as abordagens Nordoff-Robbins e Músico-centrada,

em musicoterapia, como veremos adiante) também estimula um tipo especial de percepção para o que se passa nesse encontro e para seu significado.

Outra diferença entre a proposição de Peretz e a minha, é que os conceitos apresentados por Peretz se referem à relação do sujeito com seu grupo e com os outros sujeitos, enquanto o conceito de musicalidade que apresento inclui a relação do sujeito consigo mesmo: tal qual o sujeito se identifica prioritariamente com o grupo enquanto fazendo e ouvindo música, igualmente o sujeito ao fazer e ouvir música se identifica globalmente com as diversas porções de si mesmo, em vez de se restringir a identificar-se com aspectos particulares. Por exemplo, na presença da música, o sujeito poderia reconhecer como válidos e presentes diversos aspectos de sua identidade, isto é, diversas identidades suas (efetivadas ou potenciais), enquanto na ausência da música lhe será mais natural e acessível fixar-se em um ou outro aspecto de suas identidades. Embora afirmar isto seja prematuro na investigação, este é o potencial da música e da musicalidade que iremos encontrar na umbanda.

O ponto de vista da música como estimuladora da comunhão entre as pessoas pode ter sido fortalecido por meio da descoberta dos assim chamados neurônios espelho, um sistema particular de neurônios os quais parecem “desempenhar papel fundamental tanto na compreensão da ação quanto na imitação” da ação (Rizzolatti & Craighero, 2004, p. 169). Rizzolatti e colaboradores foram os primeiros a detectar a existência dos neurônios espelho em macacos, a partir de um evento casual, o registro da ativação de neurônios associados à atividade motora em um macaco, enquanto este meramente observava o gesto de um pesquisador tomando seu sorvete: uma área neural que não deveria ser ativada pela visão do movimento de outrem, foi ativada. A partir disso, pesquisas foram desenvolvidas e constatou-se a existência de um sistema de neurônios, localizados em várias partes do cérebro, cuja capacidade específica é ser ativado quando se observa o gesto de outrem, e assim ser capaz de compreender e/ou imitar o gesto feito por outro ser. Este é o sistema de neurônios espelho.

Os neurônios espelho são uma classe especial de neurônios visuomotores originalmente descobertos na área F5 do córtex pré-motor em macacos, que são ativados tanto quando o macaco faz uma ação em particular quanto quando ele observa outro indivíduo (macaco ou humano) fazendo uma ação semelhante. (p. 169)

Os neurônios espelho têm esse nome por permitirem espelhar o movimento que vemos fora de nós e imitá-lo em sua forma e sequência por meio de sua captação e entendimento visual. Os resultados da pesquisa de Rizzolatti e Craighero mostraram “que a previsão da série [de movimentos] causou a ativação nos córtex pré-motores e

parietal, particularmente no hemisfério direito” (p. 180). Esses resultados foram interpretados pelos autores “como apoiando a noção de que eventos perceptivos sequenciais podem ser representados independentes da preparação de uma ação intencionada em direção ao estímulo” (p. 180). Quer dizer, mais do que imitação simples, os neurônios espelho são ativados não apenas quando imitamos fisicamente o gesto visto exteriormente, mas tais neurônios são igualmente ativados mesmo quando não movemos nosso corpo diante do gesto visualizado; para o cérebro, particularmente para o sistema de neurônios espelho, é como se nos movêssemos quando apenas olhamos o movimento alheio. Quer façamos fisicamente o gesto ou não, dá-se sua ativação apenas ao olhar o movimento externo a nós. A imitação se dá interiormente, por assim dizer, em uma parte específica da rede neural, antes de ser expressa na movimentação de nosso corpo e, mesmo, sem que precise existir a expressão motora.

Movimento externo que nos move interiormente é o que encontramos na música, conforme postulado por Zuckerkandl: “ouvir tons em movimento é mover-se junto com eles” (1976, p. 157). Essa afirmação parece ser atualmente mais próxima da realidade neurológica humana do que quando foi proferida em meados do século XX. Ouvir música é se mover com ela, esteja o corpo em movimento ou não, tenhamos reações subjetivas notadas por nós diante da música ou não. Tal afirmação feita pela filosofia da música aproxima-se de ter uma contraparte em descobertas neurológicas recentes.

Contudo, estamos aqui a trazer para o campo auditivo uma constatação que originalmente foi feita no campo visual. A pesquisa original de Rizzolatto mostrou a existência de neurônios responsáveis por espelhar a sequência de movimentos vistos. No entanto, essa própria pesquisa estendeu-se também à fala: “experiências mostram que um sistema de eco de neurônios existe nos seres humanos: quando uma pessoa ouve estímulos verbais, há uma ativação dos centros motores relacionados à fala” (Rizzolatti & Craighero, 2004, p. 186). Assim, os neurônios espelho são estimulados também pelos sons da fala: não apenas espelham, eles também ecoam.

Em seguida, a pesquisa com neurônios espelho foi estendida para os sons musicais. Molnar-Szacaks e Overy propuseram que “aspectos da experiência musical podem ser mediados pelo sistema humano de neurônios espelho” (2006, p. 235), afirmando que pesquisas em neuroimagem evidenciam “que a música, como a linguagem, envolve um acoplamento íntimo entre percepção e produção de informação sequencial” (p. 235), isto é, o mesmo processamento neurológico que extrai de um movimento visualmente percebido um conhecimento da ação percebida pela visão *pode*

também levar a perceber o movimento musical presente na música, obtendo um conhecimento do movimento musical ouvido. Outras pesquisas reafirmam isso na constatação em laboratório de que “mesmo somente ouvindo musica, sem se executar qualquer tarefa motora, o córtex motor é recrutado” (Rocha & Baggio, 2013, p. 134)

A gama de resultados de pesquisas discutida até aqui apoia a hipótese de que a percepção da ação, a linguagem e a música recrutam recursos neurais compartilhados, que parecem estar localizados em regiões do cérebro humano que compreendem o sistema de neurônios espelho. (Molnar-Szacaks & Overy, 2006, p. 237)

Molnar-Szacaks e Overy consideram que não apenas pode haver “um substrato neural comum para a música, funções da linguagem e funções motoras” (p. 236), sendo esse substrato o sistema dos neurônios espelho. A imitação subjacente ao processamento destes neurônios se dá não apenas no nível motor, no espelhamento ou ressonância do movimento visto ou ouvido, como também no nível emocional, com um ser espelhando ou ressoando aquilo que vê ou ouve em outro ser ou na música.

Até o recente avanço da música gravada e dos sons sintetizados... a música esteve sempre associada à atividade motora. De percutir a cantar, ao executante virtuosístico de cítara, a produção da música envolve ações motoras propositais, intencionais e organizadas como a causa da informação auditiva temporalmente síncrona. Assim, de acordo com o mecanismo de simulação implementado pelo sistema humano de neurônios espelho, uma rede motora semelhante ou equivalente está envolvida ao alguém ouvir cantar ou percutir, como uma rede motora está engajada pelo cantar ou percutir real. ... Isto permite a co-representação da experiência musical, emergindo o recrutamento partilhado e temporalmente síncrono de mecanismos neurais similares no emissor e no receptor da mensagem musical. (p. 236)

Segundo esses autores, a causa da integração promovida pela música seria o espelhamento entre os movimentos das pessoas que fazem música com a visão daqueles que veem os movimentos dos que fazem música (de certo modo, retirando a importância do som musical feito e da audição musical dos sons). O que eles chamam de “co-representação da experiência musical” se refere preponderantemente a uma experiência motora. Mais uma vez constatamos quão facilmente a música é retirada de seu próprio campo e colocada em um campo no qual apenas se apoia, mas o qual verdadeiramente não é seu habitat, seu palco: música seria muito mais a visão de movimento e não audição de sons, música seria movimento compartilhado e não audição de sons musicais. Se este fosse realmente o caso, o aspecto sonoro-musical da música seria perfeitamente supérfluo e os humanos em todas as épocas e localizações geográficas e culturais perderam seu tempo e gastaram esforços inúteis produzindo sons e se preocupando em que outros ouvissem tais sons, quando lhes bastaria moverem-se em silêncio para produzir o mesmo efeito.

Mas, digamos que Molnar-Szacaks e Overy não quiseram afirmar que a música é acima de tudo visão e movimento físico, mas que o movimento e a visão envolvidos no fazer musical são bases de apoio *secundárias* que compõem, junto com a audição sonora e musical, um corpo de representações neurais integradas, os quais dão suporte à predisposição na qual a música nos coloca. Neste caso, música e movimento motor, isto é, movimento musical e movimento motor são partícipes da mesma ativação neural, e, deste modo, quem faz música e quem ouve música partilha não somente do mesmo som, ouvido por ambos, mas da mesma sensação corporal e do mesmo funcionamento neural, o que seria possível acontecer pela característica particular dos neurônios espelho. Pode-se imaginar haver a reverberação entre os cérebros de quem faz e de quem escuta música. Estas duas pessoas – a que faz e a que ouve música – partilham também, por meio do sistema de neurônios espelho, dos movimentos necessários para produzir os sons musicais: enquanto o músico se movimenta para produzir os sons musicais, o ouvinte, por assim dizer, ‘vive’ os movimentos feitos pelo músico por meio de seu sistema de neurônios espelho. Se esta é a proposição feita por Molnar-Szacaks e Overy para tentar explicar a empatia que a música causa entre pessoas, e entre indivíduos e grupo, então talvez ela esteja alinhada com o pensamento a respeito da música e da musicalidade, e talvez, então, a movimentação corporal existente junto com a música, a qual ocorre espontaneamente em muitas situações (sem que necessariamente isso signifique que as pessoas estão a praticar algum tipo de dança), como ocorre em tantos folguedos folclóricos musicais, em ritos religiosos que envolvem ou não possessão, como ocorre na umbanda, e ocorre também na prática musicoterápica (na qual não apenas o som musical, mas a movimentação humana tem significado terapêutico). Neste caso, tais afirmações corroboram que ouvir música é preponderantemente *ouvir o movimento* que o som da música faz soar.

A conexão entre música e função motora é evidente em todos os aspectos da atividade musical – dançamos a música, movemos nossos corpos para tocar instrumentos musicais, movemos nossa boca e laringe para cantar. Um número de estudos recentes de neuroimagem tem mostrado que experiências ou conhecimentos musicais específicos podem modular a atividade dentro do sistema fronto-parietal de neurônios espelho... [assim] como a experiência de dançar... e a aprendizagem motora relacionada à música. (p. 235)

Música e movimento corporal andam próximos um ao outro. Fazer música envolve movimento corporal, ouvi-la não necessariamente. Atividades que engajam movimento corporal, quando esta movimentação é o âmago da atividade, como na dança, costumam envolver música, talvez na esmagadora maioria dos casos, embora, a

princípio não precisasse ser assim. Poderia haver dança sem música. Não obstante, o motivo pelo qual as pessoas não se movimentam sem música, nas atividades nas quais o movimento é o âmago, não se deve ao fato de que sem a música elas não poderiam sincronizar seus movimentos. Não é difícil sincronizar um ritmo simples depois de alguns passos dados em conjunto ou depois de estabelecer um ritmo por meio da contagem de um pulso comum. A função da música não é o de uma contagem (como alguns estudiosos dizem ser o caso inclusive nos ritos de incorporação, como veremos adiante) – caso contrário, mais uma vez, o caráter supérfluo da música teria se mostrado em várias culturas e há muito tempo teria sido deixada de lado, pois seria meramente um meio casual para chegar a finalidades que outros meios permitem chegar sem que se criem complicados sistemas de afinação, tonalidades e instrumentos melódicos e harmônicos. A música deve promover algo à espécie humana e, obviamente, ao cérebro humano, que não se restringe a ser *outra coisa* – tal qual linguagem, dança ou motorização síncrona; fosse assim, ela teria sido descartada há muito tempo. Mas ela não foi – ou a música não teria o papel que tem na cultura humana, e nem seria o mistério que é, quanto ao seu papel à nossa espécie. As pessoas fazem música, e o mistério quanto ao motivo pelo qual a fazem, não retira o sentido que tem dentro da experiência humana.

Seguindo a investigação das possíveis correlações neurológicas da percepção musical, Molnar-Szacaks e Overy afirmam que, ao partilhar experiências motoras no fazer musical, as pessoas partilham também e igualmente experiências emocionais, pois, segundo estes autores, podemos “compreender todos os sinais comunicativos, visuais ou auditivos, linguísticos ou musicais, em termos da compreensão da ação motora por trás desse sinal, e, além disso,... a intenção por trás da ação motora” (p. 237). O aspecto físico-motor de quem faz e ouve música poderá estar intrinsecamente ligado ao aspecto emocional de quem faz e ouve música.

Dados anatômicos mostram que o lóbulo insular tem ligações recíprocas com o sistema límbico... [e] através de sua conexão com regiões motoras significativas, a ínsula anterior tem sido proposta para servir como a estação retransmissora neural entre o sistema humano de neurônios espelho ligando a percepção e a ação com o sistema límbico envolvido no processamento de emoções (p. 238)

A conclusão desses autores, utilizando-se de um jogo de palavras em língua inglesa, encontrada também em outros autores, é que “a natureza acústica da música pode transmitir ‘movimento’ [motion] puro e não referencial... e pode assim transmitir qualidades complexas e sutis de ‘e’moção [‘e’motion] humana” (p. 237). Assim, o

movimento corporal de quem faz música, o movimento “puro e não referencial” da música e a emoção daquele que participa da música são elementos que parecem ser neurologicamente intrincados – e, desse modo, podem em seu conjunto promover emoção e movimento compartilhados entre seres humanos. Acrescente-se que os movimentos podem ser não apenas do corpo, mas também da subjetividade.

Por interessantes que sejam as ideias a respeito dos neurônios espelho, decorrentes de estudos neurológicos, e por mais que elas concordem, ao menos em parte, com as conclusões desta investigação sobre música e musicalidade, há de se reconhecer que elas não estão demonstradas de maneira cabal.

Matyja afirma que embora pesquisadores influentes que trabalham com os neurônios espelho declarem que estes “podem servir como base para prover modelos ... no entanto, nós ainda não temos nenhuma ideia de *como eles podem fazer isso*” (2015, p. 1). As pesquisas existentes ainda falham em “alcançar uma explicação sistemática de como os neurônios espelho trabalham” (p. 2). Até o momento há especulações razoáveis e uma visão parcial de como o sistema dos neurônios espelho pode ser ativado diante do fazer e da audição musical, mas não há explicação completa de como eles funcionam. Em sua conclusão, Matyja diz que a eficácia dessa hipótese depende “de prover uma explicação mecanicista de como estes neurônios interagem com os componentes de um organismo envolvido em interações musicais” (p. 3). Os neurônios espelho são terreno fértil para explicar a decodificação da música pelo cérebro, mas ainda há muito a investigar para obter conhecimento sólido a respeito da relação entre cérebro e música.

Não obstante faltar comprovações no nível da mecânica neural, há bastantes indícios interessantes do possível papel dos neurônios espelho na decodificação da música. Wan e colaboradores pesquisaram como a música pode ajudar sujeitos portadores de autismo, os quais sabidamente “mostram deficiências em sintonia emocional, interações sociais e comunicação” (2010, p. 161). Esses autores propõem que “fazer música com os outros... é uma atividade multimodal que tem mostrado engajar regiões do cérebro que se sobrepõem em grande parte com o sistema humano de neurônios espelho” (p. 161). Mais uma vez a música é vista promovendo o “engajamento de várias modalidades sensoriais e motoras” (p. 169), no dizer deste grupo de neurologistas. Embora requeira estudos suplementares, as intervenções destes pesquisadores lhes permitiu “a observação de uma ação acoplada com sons, projetada para envolver o sistema de neurônios espelho” (p. 169). Se no campo dos estudos neurológicos os meios pelos quais se dá o estímulo à comunicação e à interação com o

mundo ao redor, em especial para sujeitos autistas, os resultados obtidos junto a esta população, na prática musicoterápica, têm sido uma de suas marcas principais, em particular nos trabalhos da abordagem Nordoff-Robbins (Nordoff & Robbins, 1977; Aigen, 1998).

As reflexões da neurologia da música trouxeram à tona relação muito importante e que havia sido pouco explorada neste trabalho até agora: a relação entre a música – especificamente o fazer musical – e o corpo humano: a necessidade de movimentação corporal, de ação motora, para alguém produzir música. Não há música sem movimentação do corpo (a menos das experiências ultrarrecentes de produção musical por meio de aparelhos eletrônicos).

A música, claramente, não é apenas um estímulo auditivo passivo, é uma *atividade* social multissensorial engajada. Todos os sons musicais são criados por movimentos do corpo humano (cantar, bater palmas, tocando, assoprando, puxando) e por seu turno parece encorajar outros corpos a se mover (marchar, dançar, bater palmas, tocar). O fazer musical normalmente ocorre em grupos (duos, círculos, conjuntos), e envolve a sincronização das ações físicas com extraordinária acuidade e flexibilidade temporal. (Overy & Molnar-Szakacs, 2009, p. 489)

O corpo é o local primeiro onde a música encontra o ser humano, seja aquele que a produz seja quem a escuta; o corpo é o lugar primeiro onde as pessoas se encontram na música, com seus corpos em movimento – o que, afinal, é bem mais imediatamente visível do que os movimentos da mente, as possíveis contemplações estéticas e apreciações de proporções harmônicas. As colocações destes neurologistas terminam por ser muito próximas àquelas feitas por Zuckerkandl, em sua descrição da música nos primórdios e o papel da musicalidade na vida humana. Assim, se “a vantagem evolutiva da habilidade musical ainda está em debate” (Molnar-Szakacs & Overy, 2006, p. 239), o papel da música na sociedade humana e para o indivíduo da sociedade parece ter seu contorno esclarecido ao longo deste estudo: a música é um local de encontro, de experimentação das interações em diversos níveis e da experimentação de si consigo mesmo e com o grupo.

A música tem no corpo mais do que na mente o veículo para ser produzida e ser percebida; obviamente, a mente não é descartada no fazer musical (ela nunca o é em nenhuma atividade humana), e, também obviamente, o corpo enquanto veículo primeiro à música não diz respeito ao aspecto estrito da captação física auditiva, mas o engajamento corporal parece ser mais decisivo para fazer música e para a musicalidade.

Essa característica da música levou estudiosos do campo da neurologia a proporem o modelo de Embodied Music Cognition (EMC), Cognição Musical

Corpórea. Tal modelo propõe que o corpo é o mediador da música, seja ao fazê-la ou percebê-la. “Ele assume que a música é baseada numa relação estreita entre sons e experiências que são mediadas pelo corpo” (Leman, 2012, p. 7).

O paradigma da cognição musical corporal é baseado sobre uma série de conceitos, relacionadas com: (i) o corpo como mediador, (ii) o repertório gesto/ação, (iii) o acoplamento ação-percepção, e (iv) a ligação com experiências subjetivas, tais como intenções, expressões, empatia, e emoções. (p. 5)

Entre os gestos de uma pessoa e outra fazendo e/ou ouvindo música, há o efeito de arrastamento resultante do fato de que “sistemas ressonantes adaptam sua sincronização uns com os outros” (p. 6) e, por meio deste, os gestos humanos ao fazer música “tendem a arrastar e, portanto, caminhar em fase com o pulso musical” (p. 7). Estamos aqui, mais uma vez, no campo da música enquanto sincronia entre movimentos dos sujeitos que a fazem e ouvem – e esta parece ser uma direção bastante presente nos estudos neurológicos atuais.

Tal teoria, embora seus criadores possam não concordam com isso, se aproxima bastante do que é proposto na teoria do pulso de Theodor Lipps. Esta, em resumo, propõe que as pessoas fazem uma contagem subliminar diante da música e que diante das diferentes oscilações vibratórias são atribuídas perturbações e consonâncias pelas pessoas ao que elas ouvem (1973). Sobre essa teoria, Zuckerkandl comenta:

Se a teoria fosse adequada, a experiência musical seria, em última análise, uma experiência de estados corpóreos, de vibrações simpáticas ordenadas de acordo com as relações matemáticas desde os ritmos vibratórios, de distúrbios criados e distúrbios removidos, e de sentimentos de satisfação e insatisfação que os acompanham. Quem reconhece música nisto? Bastante estranhamente, umas poucas pessoas o fazem – a saber, os surdos. ... [eles] “ouvem” esses vários estados em sua maneira de percebê-los e desfrutá-los como pertencentes à sua própria pessoa, não como algo ocorrendo no mundo exterior. (1973, p. 30-31)

As teorias que procuram fazer da experiência musical uma experiência puramente corporal, que procuram *transformar* a música em vibração percebida sensorialmente, seja a teoria do pulso ou conceito de cognição musical corporal, mais uma vez tiram a música de seu lugar de direito (e, mais uma vez, fazem isso talvez por não saberem onde procurar ou reconhecer o lugar onde a música se situa) e a trazem, por meio de algum subterfúgio, para onde ela não se encontra. Uma música formada apenas por gestos corporais e/ou vibrações, e ressonâncias consequentes, pode facilitar o estudioso a encontrar pontos de contato para experimentos que se apoiam em mensurações físicas, mas o que ele estuda deixará de ser música, será algum derivativo dela ou ainda algum dos elementos de apoio dos quais ela se vale para ser veiculada.

Considero que o conceito de cognição musical corporal, é promissor em alguns aspectos, como, por exemplo, retirar a música do isolamento no campo da mente pura – e suas considerações sobre contemplação e estética – e devolvê-la a um campo ao qual ela *também* pertence, a saber, o corpo e o movimento do corpo. No entanto, esse conceito falha ao tentar reduzir as causas do significado da música às ressonâncias corporais, à interação corporal e à movimentação corporal. Se estes são elementos que realmente a música estimula a entrar no jogo quando se faz e escuta musical, não são estes fatores o que confere sentido à música, embora lhe sejam substratos necessários. Claro está que um grupo de pessoas ouvindo música terá maior facilidade para fazer movimentos sincronizados e, assim, mover-se com música lhes facilita a coreografia. Contudo, não é a sincronia de seus movimentos que dá significado à música.

Com o uso da música no rito da umbanda veremos que a movimentação corporal é elemento importante da participação na música; é mesmo a forma mais direta de resposta a ela. No entanto, nessas práticas, não se confunde o que é música com o que é movimento do corpo nem se reduz a música a vibrações percebidas no corpo.

Estudar a música a partir tanto de seus elementos cognitivos quanto de seus elementos sensoriais parece ser a formulação mais completa. No entanto, mesmo assim, falta nesta equação a natureza verdadeiramente musical da música, isto é, não a sensação de vibrações corporais *sentidas no próprio corpo*, como o faz um surdo e como a estudam as teorias acima apontadas, mas as vibrações percebidas por nossos ouvidos *vindas desde o ambiente* e que abrem à nossa percepção suas relações de proporção e as dinâmicas resultantes dessas relações. Talvez quando a neurologia formular suas questões e propuser experimentos que considerem a natureza da música – sem fatiá-la ou reduzi-la a aspectos físicos-motores-sensoriais, aspectos emocionais ou aspectos cognitivos-intelectuais – possa compreender como o cérebro a processa.

Em todo caso, neurologistas afirmam que a predisposição musical da espécie humana deve ser algo específico, deve ser algo que, sendo inerente à sua natureza, tem algum sentido para nossa espécie.

Embora muitas questões sobre música e processamento da música permaneçam por resolver, há evidências de que as habilidades musicais dependem, em parte, de processos cerebrais especializados que têm sua raiz em predisposições musicais, que fazem alusão a uma especialização inicial. Muitos dos argumentos aqui apresentados são dirigidos contra reivindicações fortes a cerca de uma perspectiva exclusivamente cultural na música. Minha intenção é mostrar que tais reivindicações são neurobiologicamente questionáveis. Não acho que os macacos podem aprender a fazer música ou adquirir comportamento do tipo musical, nem creio que a aquisição da música é baseada efetivamente na aprendizagem mecânica e que o cérebro é equipotencial. O que sugiro é,

antes, que a música é uma função autônoma, inatamente restrita e composta por múltiplos módulos que se sobrepõem minimamente com outras funções (como a linguagem). (Peretz, 2005, p. 25)

A conclusão de Peretz ao seu artigo sobre a perspectiva biológica da música aponta para que a música tem aspectos culturais e biológicos a serem considerados; assim como este capítulo mostrou que a música tem aspectos físicos, emocionais e mentais a serem considerados. Algumas partes do processamento neurológico da música começam a ser reconhecidas, parcialmente. Mesmo assim, não encontramos evidências biológicas de que a música e a musicalidade sejam algo diferente do que propus nos capítulos anteriores. Pelo contrário, os estudos iniciais em neurologia parecem se alinhar com as ideias propostas.

A delicada maquinaria na qual se encontram os muitos níveis nos quais a música se projeta e é percebida por nós não será desvendada facilmente, dada sua complexidade. Não obstante, este não é motivo para deixar de ser investigada, ao contrário, apenas torna a investigação mais desafiadora.

4. Identidade

Da música damos um salto para o ser humano e a formação de sua identidade. Adiante os dois temas se encontram, mas nesta etapa da dissertação não vejo como contornar este salto. No presente capítulo investigo aspectos do conceito de identidade, e como ocorre sua formação, organização, sustentação e transformação. Tomarei por base conceitos e parâmetros no campo da psicologia social sobre identidade e como se dá sua formação. Segundo Rosa e Gonçalves, “a identidade afigura-se como um conceito central para compreender a condição humana e o mundo envolvente e para explicar a forma como lidamos com o caos experiencial” (2013, p. 305).

Dentre as proposições teóricas no campo da psicologia social, trago o conceito de identidade proposto por Ciampa, o conceito de *self* dialógico postulado por Belzen e a abordagem da psicologia narrativa de Sarbin. Essas linhas de pensamento têm em comum a ideia de uma identidade formada por diversas identidades, por várias vozes, as quais se articulam de diversas maneiras. As diversas identidades que compõem o sujeito, segundo estas abordagens, se formam na interação deste com seu ambiente e com outras pessoas, em especial na troca dialogada por meio da linguagem discursiva.

Em virtude do diálogo e da palavra assumirem papel dominante nestas visões da construção da identidade, trarei autores que discutem a importância da estrutura da linguagem na formação da mente e da identidade. Alguns conceitos são possíveis em certas línguas e não em outras, sendo mesmo incompreensíveis em outras articulações discursivas. Propositamente, trago autores de culturas distintas e, assim, insiro a questão cultural na formação da identidade, mostrando como diferentes contextos culturais contêm diferentes ‘meios de cultura’ a partir dos quais a identidade retira suas substâncias e dinâmicas para se formar. Apresento a diferença entre os meios fornecidos por um contexto cultural e outro, enquanto paralelo para entender como a música e a linguagem verbal também são ‘meios de cultura’ com características próprias.

Nos dois subcapítulos seguintes, discuto o conceito de dissociação, estendendo a ele as considerações sobre identidade, e os conceitos de transe, mediunidade e estados alterados de consciência. A revisão desses conceitos e seu encadeamento ocupam o segundo e terceiro subcapítulos, deste modo situando o papel da música na formação da identidade, completando a base teórica para situar o papel da música na umbanda.

4.1. Identidades

Ciampa ao propor o conceito de identidade como metamorfose (2005, p. 146) o antepõe ao de uma identidade “como traço estático do ser” (p. 147). Este autor trabalha o conceito de identidade a partir dos substantivos e nomes dados à pessoa com os quais ela compõe aquilo com o que virá a se identificar, isto é, aquilo que virá a chamar ‘minha identidade’, ‘eu’. Quando alguém quer se identificar “recorre a um substantivo (‘uma palavra que nomeia o ser’) para indicar sua identidade” (p. 21). Quando quero me identificar a alguém,

A forma mais simples, habitual e inicial é fornecer um nome, um substantivo; se olharmos o dicionário, veremos que substantivo é a palavra que designa o ser, que nomeia o ser. Nós nos identificamos com nosso nome, que nos identifica num conjunto de outros seres, que indica nossa singularidade: nosso nome próprio. (2012, p. 63)

Zangari afirma que “o psiquismo é constituído de linguagem ou por meio dela. Valendo-nos da palavra, construímos os conceitos, dentre os quais o de ‘eu’” (2003, p. 172). Nesses termos, o substantivo, o nome, é parte fundamental do que forma a identidade da pessoa humana. Mas o substantivo é também a base da estrutura da linguagem ocidental. Substantivar é nomear a substância de que algo é feito. O substantivo que identifica uma pessoa nomeia aquilo que lhe substancia, aquilo que é sua substância, portanto, aparentemente, parece representar de modo legítimo sua identidade, seu ‘ser’.

Quando dizemos, por exemplo, “isto é amarelo e duro”, a “amarelidão” e a “dureza” constituem os chamados “atributos” de uma coisa qualquer que, no caso presente é “isto”. A “coisa” geralmente é o *substratum*. Com o *substratum* surge a ideia de “substância”. A ideia de substância é, na verdade, o fundamento ou fonte de todos os outros desenvolvimentos filosóficos [ocidentais]. Havendo uma descrição qualquer, ela passa a ser atributo. Um atributo deve ser atribuído a uma substância, de modo que a ideia de substância é absolutamente indispensável ao pensamento [ocidental], assim como o sujeito é absolutamente indispensável à linguagem [ocidental]. (Tung-Sun, 1977, p. 204)

Na estrutura gramatical de nossa língua, como das demais línguas europeias, formada por substantivo, verbo e predicado, temos o verbo como o elo entre a substância e seu predicado. Nessa estrutura, colocada de modo simples, o verbo não denota movimento, apenas une substantivo e predicado, une a substância a algum predicado seu. O verbo de ligação, por excelência, é o verbo “ser”: “homem é musical”, “música é arte”, “gato é preto”, “por do sol é róseo”, “lá é longe daqui”, “amanhã será

melhor”. Uma qualidade *é* atribuída àquilo indicado pelo substantivo. Mas o verbo ‘ser’ *é* também substantivo, e, justamente, aquele que denota a possível essência de algo que *é*: o ‘ser’. Nessa estrutura linguística, o verbo meramente aponta para – e, ao apontar, fixa – a substância do ser. Em nossa estrutura de pensamento e no modo de nos referirmos a nós e ao mundo, a identidade de coisas e pessoas está nos substantivos. A construção gramatical exemplificada acima equivaleria a algo como ‘o ser do homem, música’, ‘o ser da música, arte’, ‘o ser do gato, o preto’, ‘o ser do amanhã, a melhora’.

Percebe-se neste esboço da construção da linguagem e do pensamento ocidental como ela está cimentada sobre a identificação da substância de cada coisa: nosso discurso age substantivando o mundo, afirmando que o mundo *é* suas substâncias. Essa estrutura de linguagem, por si, fixa não somente atributos sobre as coisas, mas torna fixas as próprias coisas, os seres e as identidades.

Este *é* um atributo das línguas europeias, não *é* necessariamente um atributo da construção de outras línguas ou do pensamento, nem *é* atributo inerente ao pensamento humano em geral nem à identidade humana. Ciampa critica justamente o caráter substantivo e fixo da identidade humana, em sua revisão do conceito de identidade, por ser incompatível com o que encontra no modo das pessoas serem em suas vidas.

Tomemos, por exemplo, a lógica aristotélica, que se baseia evidentemente na gramática grega. As discrepâncias entre as formas gramaticais do latim, do francês, do inglês e do alemão¹⁶ não acarretam qualquer diferença entre a Lógica aristotélica e as regras de raciocínio próprias dessas línguas, porque elas pertencem à mesma família linguística indo-europeia. Aplicada no entanto ao pensamento chinês, essa lógica revelar-se-ia inadequada. Tal fato mostra que a Lógica aristotélica baseia-se na estrutura do sistema de linguagem ocidental. (Tung-Sun, 1977, p. 200)

A visão ocidental de uma identidade fixa deriva de uma lógica específica, a qual nasce dos substantivos fixos da estrutura da linguagem.

A estrutura da língua chinesa¹⁷ *é* totalmente outra. Não somente não se assenta sobre a tríade substantivo, verbo e predicado, como nela “o sujeito não *é* essencial” (p. 205). Chu afirma que “uma sentença chinesa não exige nem sujeito nem predicado” (1977, p. 246).

Por exemplo, “Gotejar chuva” *é* uma sentença perfeitamente correta em chinês, enquanto que em inglês seria necessário dizer “it rains”. A possibilidade de dispensar o sujeito em chinês torna mais fácil imaginar o cosmo num perpétuo processo circular de transição, sem necessidade de postular um agente externo para atuar ou controlar o processo. (p. 246)

¹⁶ Nem às formas gramaticais da língua portuguesa, acrescento.

¹⁷ Os autores Tung-Sun e Chu tomam o mandarim como base para suas afirmações, embora elas se apliquem a outras línguas de raiz semelhante.

Em português, podemos dizer simplesmente “chove”. Ou podemos dizer “a chuva goteja”, mas aqui temos o sujeito que goteja; o sujeito é a chuva. Na construção verbal “gotejar chuva”, não há aquele que goteja, não há o sujeito agente: algo acontece sem a necessidade de nos fixarmos em uma coisa por conta ‘do que’ ou ‘de quem’ esse algo acontece. Os movimentos da natureza ou da vida acontecem sem definir um sujeito ou agente que os faz acontecer. Para o pensamento chinês, observar e se referir à *ação* é mais importante do que definir e nomear um possível *agente*. É outra estrutura de pensamento e de representação do mundo, por conseguinte é outra relação com o mundo e consigo mesmo.

Digamos que eu olhe o vento ventando. Ao me referir a ele posso dar ênfase ao ‘vento’ (e daí o vento se torna algo, um sujeito, um agente que venta: “olha o vento!”) ou posso dar ênfase ao ‘ventando’ (“está ventando!”), ou em formulação menos comum, mas igualmente correta: “venta!”) e enfatizar o movimento em vez de uma possível coisa que se movimenta. São opções intrínsecas ao pensamento ocidental e chinês, respectivamente. Neste exemplo tomado a propósito, o vento é algo muito mais abstrato do que o movimento de ventar. O vento, a rigor, não existe; o substrato do ventar são partículas de ar atmosférico; e elas não são vento, são ar atmosférico. O verbo ventar, e seu gerúndio, ventando, são mais verossímeis ao que a percepção identifica, do que o uso do substantivo ‘vento’. Aqui, o verbo é representação mais adequada do que o substantivo. O mesmo é válido para muitos dos movimentos encontrados na natureza. E, segundo Ciampa, os verbos são mais adequados do que os substantivos para representar os movimentos encontrados na identidade humana.

Nossa linguagem cotidiana tem dificuldades de falar do ser como atividade... *Acabamos por usar substantivos* que criam a ilusão de uma substância de que o indivíduo seria dotado... quando representamos a identidade, usamos com muita frequência proposições substantivas (Severino é lavrador), em vez de preposições verbais (Severino lavra a terra). ... interiorizamos o que é predicado, a atividade coisifica-se sob forma de uma personagem que subsiste independente da atividade que a engendrou e que a deveria sustentar (Severino é lavrador mas já não lavra). (2005, p. 138)

Concordando com a forma chinesa de estruturar o pensamento, Ciampa afirma que “a manifestação do ser é sempre uma atividade; neste exemplo [o filho de alguém]: *nascer* (só depois ele é *nascido*)” (p. 138). O movimento de nascer, o movimento de ventar são as manifestações que percebemos existir. Dar nome e criar um sujeito para substanciá-las é um acréscimo do pensamento ocidental, não algo que encontramos pronto na natureza. Podemos afirmar, com Ciampa: é uma maneira de representar o

mundo – contudo, acrescentando a ele um dado que não necessariamente nele encontramos: “o nome não é a identidade; é uma representação dela” e “ao dar nome a alguém, ao chamar alguém de uma maneira, torno esse alguém determinado” (p. 137).

Não obstante, esse alguém não é a determinação pela qual o chamo ou me refiro a ele. A fixação da identidade do sujeito humano é um viés nascido da forma ocidental de pensar. Logo veremos o que a música tem a ver com isso, embora o leitor possa já ter atinado onde entra a música com sua natureza feita de movimento, fluência e relação entre as partes de um todo, podendo participar de dissolver a *rigidez de percepção* da identidade substantivada.

Diferenciação semelhante é trazida à baila por Aletti que, citando Ogden, salienta que enquanto Freud “indica os conceitos com nomes (consciente, inconsciente, pré-consciente), a linguagem de Winnicott parece ser ‘toda verbo’”, que este “ênfatiza o movimento, a dinamicidade (exatamente a transicionalidade) que anima a experiência” (2007, p. 23). E completa: “não é por acaso que Winnicott aponta o ‘brincar’ como (*to*) *play*, que evoca o brincar criativo e divertido, mais do que como *game*, que indica um jogo com regras precisas e preestabelecidas” (p. 24). Olhar para o processo ou para o produto parecem ser opções sempre à mão da inteligência humanas.

Contudo, além da reiterada ausência do sujeito, há outro aspecto a ressaltar na linguagem chinesa: nela não existe o verbo de ligação ‘ser’ ligando o sujeito a alguma coisa. Chu diz que “na realidade, o verbo ‘ser’ não existe no chinês clássico” (1977, p. 247). Não apenas não existe o verbo de ligação, por excelência, entre sujeito e predicado, “isto *é* aquilo”, como a ênfase desta estrutura de pensamento não é determinar o que as coisas são, ‘não é tornar alguém determinado’, mas descrever o movimento percebido nas coisas que existem, sem obrigar-se a fixá-las.

Tsung-Sun afirma que “não existe nenhum verbo ‘ser’ comparável à língua inglesa¹⁸” (1977, p. 205). Um dos verbos chineses que mais se aproxima de transmitir a ideia de ser é *ch’eng*, que significa ‘tornar-se’, mas tornar-se “é exatamente o oposto de ‘being’ (sendo, ser)” (p. 206). O vir-a-ser enfatiza algo que não é identidade, ainda, mas que poderá vir a ser; é algo que poderá tornar-se identificável: “de um lado, o homem é ser-posto; de outro, é vir-a-ser” (Ciampa, 2005, p. 207).

O verbo “ser” tem significado de existência, e a Lógica ocidental está intimamente ligada ao verbo “ser” nas línguas ocidentais. ... Por ter o verbo “ser” um significado de existência, a “lei da identidade” é inerente à Lógica ocidental; sem ela não pode haver inferência lógica. Por conseguinte, a Lógica ocidental pode ser qualificada de “lógica da

¹⁸ Nem comparável à língua portuguesa.

identidade”. A lei da identidade não se limita a controlar as operações lógicas, como as deduções e inferências: influencia também os conceitos do pensamento. (Tsung-Sun, 1977, p. 203)

Influencia ainda ao criar a noção de uma identidade fixa para as coisas e os seres. Com naturalidade pensamos haver uma identidade fixa em nós. Parte da história inicial da psicologia moderna apoiou-se nesse ‘conceito natural’ e aparentemente intuitivo; isto é, o ‘conceito natural’ de uma identidade fixa e estável para o sujeito humano se baseou na lei da identidade que subjaz a estrutura de pensamento ocidental, mas não necessariamente subjaz a realidade da identidade humana. A lei da identidade operante na estrutura discursiva e de pensamento, que moldou a mente Ocidental, moldou também uma noção particular de identidade.

Não apenas a estrutura da linguagem chinesa produz outra lógica de pensamento como também outra noção de identidade, diferente da utilizada no Ocidente para nos referirmos a nós mesmos. Pessoas de outras culturas têm identidades formadas de outras maneiras. Ciampa nota a substantivação como viés típico de nossa cultura letrada e a coloca como aprisionadora daquilo que realmente somos ou podemos vir a ser.

Além disso, segundo a operação da lei da identidade na estrutura das línguas ocidentais, as coisas devem “dicotomizar-se em formas como ‘A e não-A’”, como bem e mal, acima e abaixo, eu e o outro, “de modo que a classificação exige a regra da exclusão” (p. 207), assim como a identidade de uma pessoa exige que ela seja definida em termos de *não ser* outra pessoa, mas *ser* ela mesma. Por outro lado, o pensamento e a linguagem chineses moldam a visão de mundo a partir do que Tsung-Sun denomina de “qualidade relacional” (p. 207). Este filósofo afirma que

o pensamento chinês não empresta ênfase à exclusão, enfatizando de preferência a qualidade relacional entre acima e abaixo, bem e mal, alguma coisa e nada. Todos estes relativos são considerados interdependentes. Numa sentença como... “alguma coisa e nada geram-se um ao outro; o difícil e o fácil são reciprocamente complementares; o longo e o curto são mutuamente relativos; a frente e as costas se acompanham mutuamente”... temos uma lógica de natureza bastante diferente (p. 207)

A qualidade relacional representa um mundo no qual os opostos não existem como antíteses separadas, mas partes interatuantes componentes de um todo único. Quem eu sou e quem eu não sou compõem o ‘eu mesmo’, além de comporem o ‘eu mesmo’ do outro, o que soa como mera indistinção, indiferença ou má formulação.

No pensamento apoiado na qualidade relacional, a identidade de algo não é dada pela eliminação do não-algo, mas por sua relação com o polo que lhe contrapõe ou a parte que lhe é ausente. Encontramos a mesma formulação de pensamento em Ciampa,

em inúmeros pontos de seu discurso, como, por exemplo, quando afirma que está a “falar sobre identidade, agora como algo contraditório: igual e diferente, essência e aparência” (2005, p. 141) ou para definir o que conceitua como metamorfose, “que a questão da identidade posta como metamorfose se inverte no contrário, como não metamorfose” (p. 158). Para Ciampa, alguém habitar um determinado polo de suas possibilidades num dado momento não encerra ali sua identidade, não define esse alguém: “*estou lavrando*” não me obriga a me definir como “*sou lavrador*”¹⁹.

Parte das questões que Ciampa encontra na definição de identidade, e que atribui à forma da linguagem (ocidental), está correlacionada com o fato da identidade se formar por meio da relação comunicativa entre pessoas. Como afirma Zangari, “há que se reconhecer na história dos indivíduos os elementos linguísticos e comunicacionais, em sentido amplo, que estiveram na base da criação do seu quadro de referência” (2003, p. 152). A identidade que se forma em nós é uma identidade relacional. Embora esta se forme nas relações humanas, a identidade que a estrutura linguística ocidental cria perde seu caráter relacional, porque isola e fixa os elementos, e enrijece a identidade constituindo-a de imutabilidade.

Estudamos aqui a formação da identidade a partir de duas estruturas linguísticas diferentes, com a intenção de entender como a música pode participar da formação da identidade, em especial quando a música é elemento participativo de algumas interações humanas. Mas antes de chegar à música, é preciso ainda reconhecer que as diferenças linguísticas vão ainda mais além.

Na língua chinesa, embora encontremos palavras que são substantivos, elas “carregam consigo uma *ideia verbal de ação*” (Fenollosa, 1977, p. 124). A estrutura do pensamento chinês não se ocupa tanto em mostrar a coisa, mais propriamente se ocupa em revelar o *movimento* que se percebe na coisa: “seu exame nos mostra que grande parte dos caracteres chineses primitivos... constituem pinturas abreviadas de ações ou processos” (p. 124). A escrita chinesa é feita por meio de ideogramas, isto é, desenhos levemente estilizados do que se quer representar. Não se trata de “símbolos arbitrários”, mas “baseia-se numa pintura vívida e sucinta das operações da Natureza” (p. 122). A própria ideia de substantivo é fortemente atenuada na estrutura do pensamento chinês, o

¹⁹ Interessante notar que na língua inglesa o verbo *ser* e o verbo *estar* são um só, *to be*. A língua portuguesa está mais bem equipada para denotar a diferença entre estarmos algo ou sermos algo. Quando do estudo de textos de psicologia escritos e pensados em língua inglesa será prudente considerar que tendem a sobrepor os dois significados, tão distintos para nós falantes de uma língua de raiz latina: o de *ser* e o de *estar*.

qual busca captar o movimento *nas* coisas e não as coisas em si, tanto na articulação do pensamento expresso pela linguagem quanto no desenho que caracteriza sua escrita. Intrinsecamente, na cultura chinesa não existe a coisa, o ser, como algo separado do movimento da vida. Os limites do mundo chinês, dados por sua linguagem, são diferentes dos limites do mundo ocidental.

Quando um artista chinês tradicional faz um desenho, o que lhe move não é desenhar adequadamente uma coisa, mas desenhar as tensões que a coisa suscita, por meio de linhas traçados no papel as quais suscitam tensão no espaço ao redor. Nesta arte, não há cheio e vazio, não há forma e fundo. A forma do desenho engaja o fundo, engaja o espaço em torno e os dois não são apenas um só, mas nascem juntos. O artista pensa e desenha ao mesmo tempo a forma desenhada e o vazio não desenhado. A identidade da coisa desenhada emana do movimento total do qual faz parte, o que inclui todo o *vazio* (assim o denominamos) da folha de papel. Desenhar não é preencher o vazio, mas evocar o vazio à vida. As formas que venham a existir não se separam do que permanece vazio. A identidade do objeto desenhado está tanto nas linhas que o delineiam quanto na totalidade de cheios e vazios, e, mais propriamente, no movimento relacional entre cheios e vazios provocado pelo desenho. Não seria esta uma definição não apenas da arte do desenho tradicional chinês, mas também da identidade viva como buscada por Ciampa?

Certas obras primas da pintura chinesa oferecem à visão nada mais do que umas poucas linhas, apenas os contornos de um objeto ou outro, aparentemente colocados um tanto arbitrariamente em algum lugar no vazio do papel. As linhas, e os objetos que elas delineiam, ocupam uma pequena fração da superfície inteira; em outras partes o papel é intocado. Esta é a imagem de uma coisa, um ramo florido, por exemplo? Certamente; mas isto não é tudo. Como tal imagem vem à existência? Ela ocupa o papel branco, ainda intocado, vazio, nada. A mão do artista desenha umas poucas linhas sobre ele – e imediatamente a superfície branca ao redor começa a viver; é transformada em um meio de torrente forçada que leva as linhas a relações complexas uma com a outra e com as margens do papel. As linhas engajam o vazio; o resultado é uma composição feita de um vestígio de algo objetivo e de uma grande dose de vazio, e este vazio, o qual realmente antes ainda não era nada, agora é algo: espaço. A proposta do artista desde o começo não era tanto copiar uma coisa como formar um todo além de um mínimo da “coisa” e um máximo de vazio, dar forma ao espaço; a coisa torna-se sua oportunidade para permitir ao espaço circundante tornar-se manifesto, para tomá-lo em sua mão, por assim dizer – através da coisa ele dá forma ao espaço além da coisa. O que o contemplador percebe é, então, não simplesmente espaço, mas um espaço formado e organizado de um modo particular, uma imagem do espaço. (Zuckerlandl, 1973, p. 257-58)

Não haverá nesta proposição de espaço e coisa um paralelo exato com o que propõe não apenas Ciampa, mas diversas correntes da psicologia social, para os quais o ser humano e seu meio (o espaço ao redor com suas forças ativas) compõem uma

imagem mais total do sujeito do que apenas ele mesmo à parte de seu meio? Não haverá no pensamento chinês uma estrutura mais naturalmente afeita a apresentar a identidade humana em sua dimensão mais completa do que o faz o pensamento com base nas línguas gregas, latinas e ocidentais? Não terá a música um papel decisivo, então, para tomar *ao lado* da linguagem ocidental especificamente o papel de fazer experimentar a dimensão mais completa do ser humano e do que denominamos ser sua identidade?

Tsung-Sun, Chu e Fenollosa evidenciam a estrutura do pensamento chinês que por sua vez é a estrutura da língua chinesa. Esse tema nos interessa por se contrapor à estrutura e ao pensamento ocidental que separa e fixa as coisas e seres, ocupando-se de substantivá-los – e, como estamos vendo, o nome substantivo é decisivo para fixar e enrijecer a identidade e a visão que se tem do que é identidade.

Um nome verdadeiro, uma coisa isolada, não existe na Natureza. As coisas são apenas pontos terminais, ou melhor, pontos de encontro de ações, cortes transversais em ações, instantâneos. Nem um verbo puro, nem um movimento abstrato, seriam possíveis na Natureza. A vista apreende, como uma coisa só, o substantivo e o verbo: as coisas em movimento, o movimento nas coisas, e é desta maneira que a concepção chinesa tende a representá-los. (Fenollosa, 1977, p. 124)

A estrutura do pensamento e da linguagem chineses, ao buscar a representação mais próxima das “operações da natureza”, que mantém “todos os processos inter-relacionados” (p. 126). Os substantivos são consubstanciados enquanto movimentos. Sua representação é de tal ordem que Fenollosa a denomina de “qualidade concreta do verbo, tanto na Natureza como nos signos chineses” (p. 124). Pode-se dizer que o chinês é uma língua de verbos, uma linguagem que capta o movimento nas coisas – e nos seres – e o reapresenta em símbolo discursivo.

Não serão a música ao lado da linguagem os elementos da cultura ocidental capazes da operação representativa, de “apreender substantivo e verbo como uma coisa só”, fazendo assim a pessoa humana experimentar as dimensões de sua identidade, mais do que o faria somente a linguagem verbal? O papel da música não seria levar a pessoa a dissolver fronteiras já estabelecidas e ir ao encontro de outras identidades possíveis?

Mostrei como é a estrutura do pensamento e escrita da linguagem chinesa, falta conhecer como o discurso chinês soa ao ouvido. Começemos com a descrição sucinta que Chu fornece a respeito de como ele soa.

As palavras chinesas são monossilábicas;... em virtude dessa qualidade monossilábica, o discurso chinês possui um ritmo de toque de tambor. ... Há muitas palavras pronunciadas com o mesmo som ou sílaba. Como recurso para diferenciar algumas delas, usam-se tons. Cada um dos caracteres tem um tom fixo. Cada sílaba acentuada numa sentença em

mandarim é pronunciada num dos quatro tons... Esta característica tonal das palavras chinesas confere ao chinês falado uma qualidade musical. (1977, p. 234-235)

Contudo, a qualidade musical da fala chinesa não está apenas nos tons de suas sílabas nem no ritmo marcado das acentuações monossilábicas. A essência da qualidade musical está na estrutura do pensamento chinês e também na qualidade sonora de sua fala. A forma sonora tem lá sua qualidade musical, mas é apenas o aspecto exterior da musicalidade interna da linguagem e do pensamento. A *representação* do movimento e do aspecto relacional entre as partes, na língua chinesa, é o mesmo tipo de *apresentação* de movimentos e relações que coloca a música coloca em ação. Ou, ainda, é o mesmo tipo de presentificação dos movimentos e relações, é trazê-los à experiência direta, como a música nada representa, mas traz presente para a experiência. Não apenas o chinês falado é musical, mas sua estrutura de pensamento é musical. Ele engaja as forças da natureza em seu grafismo, vocalização e estrutura do pensamento, de modo a representar o mundo e o ser humano, sem retirá-los do campo de interações fluentes em que vivem.

Em nossa investigação, essas qualidades foram encontradas na música, formando seu cerne atuante, dando-lhe seu significado atuante, independentemente de escalas particulares que sejam usadas em diferentes culturas, independentemente de outros sentidos e finalidades que lhe sejam atribuídos por contextos e usos específicos, dentro de uma cultura ou de um grupo. Essa é a definição que trouxe à musicalidade.

Tenho contraposto música e linguagem discursiva com o sentido de entender o papel da música em atividades humanas, e deste ponto podemos antever que a fluidez móbil da música se contrapõe à (ou completa a) rigidez da linguagem ocidental no processo pelo qual a identidade se forma. A música pode ser um ingrediente que venha a participar da formação e organização da identidade – ou das identidades – de maneira diferente do que o faz a estrutura do discurso verbal ocidental. O contato com a linguagem chinesa mostrou que há outras possibilidades do discurso atuar na formação da mente e, portanto, da identidade humana. Ao investigar a língua chinesa, mesmo brevemente, encontramos uma linguagem cuja estrutura tem atributos como os da música: o movimento tem preeminência sobre a coisa, a qualidade relacional sobressai à oposição entre partes, o sentido de comunhão precede o de distinção e separação.

Podemos nos perguntar se a estrutura da língua chinesa é mais próxima da estrutura da música do que do discurso lógico ocidental. Serão a linguagem e o pensamento chineses mais musicais como afirma Chu, isto é, mais afeitos à natureza da

música do que à natureza do discurso lógico ocidental? E isto quererá dizer que há outros discursos que se assemelhariam à estrutura musical, os quais se comunicassem por meio dessas lógicas e discursos musicais, formando assim suas identidades de maneira diversa daquela que encontramos em nossa cultura? Estas são questões que, creio, ainda não têm resposta.

Em todo caso, podemos afirmar que uma linguagem estruturada como a chinesa corresponde com naturalidade ao que Ciampa pretende como sendo mais completo para o que se experimenta enquanto identidade humana. Esse autor contesta o modelo de identidade fixa, mostrando as dificuldades para se lidar com a identidade quando “o indivíduo aparece isolado, sua identidade como algo imediato, imutável” (2005, p. 135). A “busca de uma certeza sensível” (p. 135), que se expressa por meio do uso de substantivos fixos que dão consubstanciação ao sujeito parece conceder limites impróprios à identidade mais do que realizar um sentido satisfatório de identidade.

De início, o nome é a maneira com que nos apresentamos ou com que outros nos apresentam: “O nome é mais que um rótulo ou etiqueta: serve como uma espécie de sinete ou chancela, que confirma e autentica nossa identidade. É o símbolo de nós mesmos” (p. 136). E não apenas o nome da pessoa, mas os predicados que nos são atribuídos. Sou tal pessoa, nascido em tal terra, filho de fulano, tenha tal atividade e meus atributos e predicados são tais e tais.

Um nome nos identifica e nós com ele nos identificamos. Por isso dizemos “eu me chamo...”. Então, nós *nos chamamos*, mas isso só depois de uma certa idade, pois inicialmente apenas *somos chamados* por um nome que nos foi dado.

Interiorizamos aquilo que os outros nos atribuem de tal forma que se torna algo nosso. A tendência é nós nos predicarmos coisas que os outros nos atribuem. (p. 136)

Os substantivos pelos quais somos chamados e, em seguida, pelos quais nos identificamos para os outros são uma pedra fundamental na construção da identidade humana, na cultura ocidental. Talvez na cultura chinesa as pessoas se identifiquem mais com os movimentos da natureza e por isso existem nomes próprios com significados como “passagem suave das nuvens sob o luar” e outros, que consideramos ‘tão poéticos’, quer dizer, tão vagos, indefinidos.

O processo de substantivação se realiza a partir dos nomes que o meio social me atribui. A partir disso, passo a me atribuir substantivos e predicados. A identidade é aquilo que me identifica perante o outro, aquilo com que o outro me identifica e que, por conseguinte, me identifico como sendo ‘eu’. Sob esta óptica, o processo de formação da identidade ocorre de fora para dentro, do mundo para o sujeito: “a

identidade... é consequência das relações que se dão” (p. 169). Estas relações se dão, em grande parte, por meio da comunicação que ocorre com base na estrutura linguística.

No contexto das línguas ocidentais, e talvez apenas nele, ao mesmo tempo em que me identifico me separo do outro. Se o outro é quem me ajuda a conceber minha identidade, ao fazê-lo, me afasto do outro, o outro passa a ser um não-eu, eu passo a ser um não-outro. Como dito antes, não é o aspecto relacional eu-e-o-outro que é enfatizado pela estrutura de nossa linguagem, mas o aspecto dicotômico e fixador da diferença²⁰. A separação entre sujeito e objeto, entre mundo interior e mundo exterior, entre mundo fenomênico e subjetividade humana decorrem, assim, acima de tudo, da estrutura linguística usada no Ocidente. A lógica ocidental e suas regras de raciocínio estão presentes não apenas no pensamento conceitual, mas no estabelecimento da sensação do sujeito para consigo mesmo e com o mundo, mesmo quando ele não está pensando nisso, mas apenas reagindo imerso em seu contexto sociocultural.

Desde que o homem buscou entender a si mesmo, ele teve que se entender principalmente como um ser que possui o poder de falar. Isto não poderia ser de outro modo. A ideia que o homem forma de sua própria essência pode concentrar-se em atividades práticas, em ferramentas e tecnologias, ou em atividades teóricas, arte, pensamento, ciência: o que essencialmente caracteriza tudo isto é que a linguagem do homem nasce como atitude para com o mundo enquanto algo distinto de si mesmo. ... Animais também trabalham, adaptam-se, pensam em seu próprio caminho, mas somente o homem faz tudo isso como um “eu” confrontado ao mundo. Somente o homem tem um mundo, e ele o tem somente porque ele tem a palavra. ... A passagem para uma nova dimensão aqui envolve uma quebra radical, um passo para fora da natureza: o homem que fala faceia o mundo, o vê “de fora”, fala *para* ele; ao falar para ele, ele o vê como distinto de si próprio, e vê a si mesmo como distinto dele; o que a palavra nomeia torna-se coisa, objeto. (Zuckerkandl, 1976, p. 60)

Embora este passo tenha sido dado pela espécie humana, ao que parece ele foi dado de diferentes maneiras ou em diferentes graus, a depender do contexto cultural em que foi dado. A afirmação acima embora possa ter validade geral, talvez seja mais válida no contexto da cultura ocidental. Quero dizer, esta é uma definição de ser humano dada pela arquitetura do pensamento ocidental. Aquilo que consideramos, dentro deste contexto, como sendo a realidade, talvez seja apenas uma construção particular dada a preeminência da fala sobre o canto, do discurso verbal sobre a música, em nossos hábitos mentais, e dada a estrutura verbal que utilizamos.

A dimensão tornada acessível pela palavra é chamada “realidade objetiva”. Isto não é algo que existe antes da fala, que a fala meramente descobre; é primeiro e antes de tudo

²⁰ Depois será necessária uma contraconstrução social para que as diferenças, tomadas como verdades, sejam atenuadas e os processos sociais de exclusão do outro (do diferente) sejam reconsiderados e trazidos a uma re-união. Contudo, enquanto predomine uma estrutura separativa na linguagem, não sei por que meios esta reunião – ou re-inclusão – se dará de maneira efetiva.

uma criação da fala. A linguística comparada está gradualmente destruindo nossa noção inocente da realidade objetiva como algo absoluto, isto é, absolutamente autônomo, uma realidade inteiramente autodeterminada para a qual nossas palavras e nossos pensamentos lentamente encontram seu caminho, guiados pela linguagem. “É preciso lembrar, embora o fato possa ser desconcertante, que ao invés da gramática – a estrutura de um sistema simbólico – ser um reflexo da estrutura do mundo, é mais provável que a suposta estrutura do mundo seja um reflexo da gramática utilizada.” (Ogden e Richards, *The Meaning of Meaning*, p. 96) Por essa razão o termo “objeto” e termos designando o relacionamento objeto-sujeito têm diferentes conotações em linguagens diferentemente estruturadas: cada linguagem “descobre” sua própria realidade objetiva. Não há realidade “por detrás” destas todas realidades objetivas diferentes; a noção de uma realidade objetiva “por detrás” da linguagem é sem sentido. Tudo isto não diminui a importância da ideia de objetividade; somente ajuda-nos a entender em que sentido a palavra pode ser dita como tendo criado o homem e seu mundo. Agora, isto torna clara também a proposição de Ludwig Wittgenstein em seu *Tractatus Logico-Philosophicus*, “os limites de minha linguagem são os limites de meu mundo”. (p. 60-61)

Se a estrutura linguística chinesa tem algo a nos ensinar, no contexto da investigação em curso, é que a música é outra via – outro viés – para o pensamento abordar a identidade humana, a cultura, o mundo. A língua chinesa mostrou que a estrutura das línguas ocidentais fornece apenas uma das molduras possíveis pelas quais olhamos o mundo e nos construímos.

Estas ideias não são novas. Não apenas porque foram colocadas por Ciampa, ou porque a relação entre linguagem e estrutura da personalidade foi bastante estudada pelas psicologias, mas também porque a questão relacional entre qualidades ou elementos opostos construídos na identidade humana faz parte do conhecimento estabelecido. Proença e Teno, comentando as colocações de Ciampa, afirmam que a modernidade faz repensar a ideia de identidade única e imutável, “atentando para uma ampliação no conceito e na construção de novas posições de sujeito, de identidades plurais” (2011, p. 137). Talvez mais adequado é dizer que na modernidade é necessário desfazer o conceito firmemente arraigado no pensamento ocidental da identidade única e coesa – inclusive sendo o suposto padrão de saúde psicológica –, para retomar o velho conceito de fluidez, que teima em preceder o conceito da forma acabada e coesa, em diversos estágios da civilização ocidental, desde a precedência das ideias de Heráclito às de Platão e Aristóteles. E, precedendo-a, é descartada como primitivismo pelo conceito de forma fixa que a sucede. Parece que aqueles que apregoam a fixação na forma o fazem de modo a fixar o conceito na mentalidade corrente com bastante mais eficácia do que aqueles que promulgam a fluidez como a natureza fundamental das coisas. O conceito de fluidez não forceja sua própria fixação. A fluidez flui, a fixidez se fixa.

Em uma sucessão de movimentos pendulares, a identidade humana pende ora una e coesa ora multifacetada e variável. Por agora, as correntes do pensamento psicológico – como a apresentada por Ciampa, mas não somente ela – sustentam um conceito de identidade sem fixar a permanência desta ou desculpar suas mudanças. O lado em mudança na identidade humana se coaduna particularmente com os aspectos da identidade que surgem ou podem ser observados a partir ou através do meio social no qual o sujeito está inserido. Esta é a corrente principal do conceito de identidade, por agora, no campo da psicologia social, a qual propende ao fluir e não à fixidez. Paiva comentando o estado de coisas, no campo dos estudos da identidade em psicologia social, vai ainda mais longe e diz que

se rompeu a unidade dialética associada ao conceito de identidade, a saber, o da permanência na mudança. É possível que estejamos pendendo hoje para a posição de Heráclito, de que tudo flui, depois de nos termos demorado, com os eleatas, na convicção de que as coisas permanecem. (2007, p. 77)

Algumas correntes do pensamento hinduísta apresentam outra solução possível para o movimento pendular dos conceitos de unidade e diversidade, de imutabilidade e movimento, para a identidade humana. Svatmarama, em texto do século XIII, afirma que o estado de unidade não pode ser conhecido por aquele que “está perdido na treva resultante da multiplicidade de opiniões” (Michaël, 1974, p. 81; Brahmananda, 1972, p. 4; Queiroz, 1985, p. 29 e 59). O termo ‘opiniões’ diz respeito às muitas vozes sociais, assim como às muitas vozes internas do sujeito. Para o pensamento de Svatmarama, a unidade e a multiplicidade da identidade são polos construídos; o segundo construído socialmente, o primeiro construído em um processo individualizante – e, para este autor, a individualização é um processo de espiritualização. O pensamento hinduísta propõe haver um continuum possível entre a multiplicidade de identidades e a unidade interior do sujeito, apesar da “multiplicidade de opiniões” fazer com que a pessoa se perca da unidade potencial, com que perca a noção de unidade fundamental.

Em outra nascente cultural, a concepção iorubá da personalidade humana, conforme apresenta Abimbola, se baseia na “visão do cosmo iorubá, sua estrutura hierárquica” (1981, p. 5). Desde um céu espiritual (*òrun*) até a realidade terrestre (*ayé*), temos, em outra formulação, a mesma visão de continuum entre unidade e diversidade. Aqui, como na visão hinduísta, esse continuum, entretanto, não é perfeitamente continuado. Em algum ponto da história, como colocado pelas duas culturas, a unidade e a diversidade se afastaram ou se separaram por completo.

A mitologia iorubá, como a mitologia de muitas outras culturas, reconhece um tempo no passado quando ambos, *ayè* e *òrun*, faziam parte do mesmo território, mas estavam separados somente por um portão controlado por um porteiro. Naquele tempo, *Olódùmarè* [deus supremo] era provavelmente um Deus mais próximo da terra, mas, quando mais tarde o *òrun* afastou-se e veio a ser fisicamente, completamente separado do *ayè*, *Olódùmarè* tornou-se um Deus do céu. (p. 3)

Olódùmarè é o responsável pela criação da alma humana, enquanto “*Ajàlá*, ‘o oleiro que faz cabeças’... é responsável pela criação do *orí* (cabeça interna) [ou *orí-destino*]” (p. 9). Quando da formação do aspecto terrestre ou social do sujeito humano, as variações são muitas, e quase todas difíceis, pois se acredita que

Ajàlá, o oleiro,... [é] uma criatura descuidada e irresponsável... a maioria dos *orí* [cabeça-destino] não foram feitas com cuidado, porque algumas ele esquece de cozer, outras foram mal feitas, enquanto outras foram queimadas no forno. ... *Ajàlá* por causa de sua falta de cuidado e irresponsabilidade é o responsável por moldar muito mais cabeças ruins, do que boas. ... Uma vez que, a maioria das cabeças moldadas por *Ajàlá* são ruins e imprestáveis, segue-se que a quase totalidade dos indivíduos que vão para a casa de *Ajàlá*, escolherão cabeças ruins e imprestáveis. (p. 9-10)

Essa cosmogonia apresenta de modo peculiar não apenas a diversidade das possibilidades encontradas nesta terra, como a dificuldade inerente à maior parte delas. Apresenta a diversidade como o caráter predominante da formação daquele que se põe em contato com as situações sociais encontradas no mundo. Se há unidade e perfeição, ela se encontra em outro mundo. Esse tipo de cosmogonia se assemelha àquela da corrente hinduísta, colocando a unidade a par com a espiritualidade e a diversidade a par com as condições existenciais, assim como também se assemelha à cosmogonia platônica, dividindo o mundo ideal (outro mundo) e o mundo dos reflexos (este mundo).

Segundo Adeofe, no entanto, uma visão dicotômica não condiz com a visão africana iorubá, realmente, pois nesta “uma pessoa é compreendida como sendo seu ou sua *ara* (corpo), *emi* (mente/alma) e *ori* (‘cabeça interior’)” (2004, p. 69). Assim sendo, esta perspectiva não é dualista, “a visão africana é propriamente pensada como triádica” (p. 70). Não se trata de diferença entre autores, realmente, pois para ambos, o elemento ligação entre alma e corpo, entre espírito e matéria, é o *ori*, o terceiro elemento. O palco das imperfeições, ou das particularidades, não estaria propriamente no mundo físico e social, mas no elemento individual que intermedia o mundo espiritual e o mundo físico-social.

Embora *emi* seja “a mais duradoura e mais importante característica de uma pessoa” (p. 70), ela não tem características pessoais, “sua presença é indicada por uma consciência fenomênica, um efeito da respiração divina... mas não é dotada com

características de uma pessoa como em certas tradições ocidentais” (p. 69-70). E, adiante, Adeofe afirma que “*emi* não possui qualidades variáveis” (p. 70); é espírito presente em todos os humanos sem os distinguir, mas, ao contrário, unindo-os como um único ser.

Nesta categorização dos componentes da identidade humana, o primeiro elemento com pessoalidade é *ori*, “que se refere tanto à cabeça física quanto à cabeça interna/metafísica” (p. 70). *Ori* é também “uma divindade que, entre outras coisas, é considerada digna de veneração e conciliação” (p. 71). É divindade presente na pessoa individual: nem a grande divindade geral nem a pessoa ela mesma. Não obstante, deduzir-se a partir disso “a visão de [que] cada pessoa é uma divindade é atraente, mas não africana” (p. 72). *Ori* é tanto divindade quanto é constitutivo ontológico da pessoa, funcionando como elemento moderador entre unidade e diversidade, entre espírito e matéria, entre os orixás (as diversas faces da divindade) e o sujeito humano. Alguns umbandistas e candomblecistas dizem que “*ori* é a primeira divindade a ser louvada”.

Adiante, no capítulo a respeito do rito de incorporação na umbanda, veremos como o conceito de *ori* é de importância quando se pensa que uma pessoa pode ser ela mesma e ao mesmo tempo ‘outra pessoa’ (uma entidade), no ato de incorporação, ou como, por meio do conceito de *ori*, *podemos* vir a ser várias identidades justapostas sem deixarmos de *ser* algum tipo de identidade ou unidade subjacente, mesmo quando essas identidades parecem ser despregadas, contraditórias ou cindidas umas das outras. Em ritos da umbanda, na preparação do neófito para trabalhos avançados de incorporação, a cerimônia de fortalecimento do *ori* precede toda cerimônia dedicada a incorporar entidades ou orixás, de modo a ‘firmar’ o *ori* do sujeito antes de ‘abri-lo’ a incorporar outras entidades. São os ritos de *coroação*, *bori* e *feitura*, apresentados no capítulo 6.2.

Contudo, trazer o conceito de *ori* para um trabalho de cunho científico é trazer junto um problema metodológico/epistemológico: o *ori* abre porta para o transcendente.

Paiva afirma que “a ciência tem como objeto a realidade intramundana” (2013, p. 348). Tudo o que transcende o mundo natural transcende também o escopo da ciência. Esta não tem ferramenta para avaliar, mensurar ou analisar um fato ou conceito como o de *ori*. A proposição de uma ‘cabeça metafísica’ – assim como a unidade preconizada por Svatmarama, presente no sujeito individual e ligação com uma entidade divina – está fora do campo cognoscível pela ciência.

Jung, na introdução para o *Livro Tibetano da Grande Libertação*, adverte que

o termo “espírito”, no sentido em que é empregado no Oriente, tem uma conotação metafísica. Nosso conceito ocidental de espírito perdeu este sentido depois da Idade Média, e a palavra agora designa uma “função psíquica”. ... [Atualmente] não afirmamos que o espírito seja uma entidade metafísica ou que exista alguma ligação entre o espírito individual e um espírito universal (*Universal Mind*) hipotético. Por isso nossa psicologia é uma ciência dos fenômenos puros, sem implicações metafísicas de qualquer ordem. O desenvolvimento da filosofia ocidental nos dois últimos séculos teve como resultado o isolamento do espírito em sua própria esfera e a ruptura de sua unidade original com o universo. O próprio homem deixou de ser o microcosmos, e sua alma já não é mais a *scintilla* consubstancial ou uma centelha da *anima mundi* [da alma do mundo]. (2012, p. 11-12)

A aproximação entre pensamento africano, hinduísta e as ideias correntes da psicologia social formam abismo intransponível: a unidade potencial do ser humano, como proposta pelo pensamento africano e hinduísta, não é averiguável pelos métodos da ciência.

Não será esse mesmo abismo que a cosmogonia africana relata ter ocorrido entre céu e terra, entre *ayé* e *òrun*? Não estará essa cosmogonia falando do mesmo fato o qual é observado por nós, mas, por assim dizer, assentados em outra posição? Isto é, será que africanos olham para a separação entre céu e terra enquanto observadores desprovidos de um ponto de vista particular, enquanto nós olhamos para essa separação do ponto de vista da terra, a partir do qual o céu (o espírito, o transcendente) é um conceito ou percepção distante e inalcançável a partir do mundo em que nos colocamos?

Não obstante as discrepâncias existentes, essas ideias, exóticas ao pensamento da psicologia social contemporânea, têm seu interesse nesta investigação, pois os conceitos que embasam a umbanda vêm de fonte africana e espiritualista, e, se não é possível adotá-los inteiramente, ao menos será necessário apresentá-los e considerá-los.

Voltemos a terreno mais sólido. Vejamos o que diz a psicologia contemporânea a respeito da identidade do ser humano e a questão de sua multiplicidade. No contexto do estudo psicocultural da identidade e da religiosidade, uma das abordagens a respeito é a do *self* dialógico. Trazido por Belzen como referência para a Psicologia Cultural,

O conceito de *self* dialógico é o resultado de contínuas conversações entre diversos autores, como Heidegger e Merleau-Ponty, conquanto representantes do pensamento fenomenológico; James e Mead, como representantes do pragmatismo americano; e Sarbin e Gergins, enquanto representantes de certos movimentos contemporâneos, como o construcionismo e as teorias narrativas. A compatibilidade com movimentos presentes na Literatura e várias outras áreas fica muito patente na teoria do *self* dialógico e nas teorias de Hermans e Kempen, como também em MacAdamns e Fogel. (2010, 246-47)

Segundo esse conceito, o *eu* é criado por meio do diálogo da pessoa com o outro, com o ambiente, com a cultura em seu entorno. Mas, mais do que um eu único, a teoria

do *self* dialógico postula diversas posições nas quais o *eu* se situa, em uma polissemia de diálogos com o derredor. A pessoa humana é concebida “como um *self* múltiplo, mutante, corporizado e dependente do contexto” (p. 247). Adiante, Belzen afirma que

Hermans e Kempen propõem... a ideia do *self* como uma multiplicidade de posições relativamente autônomas do EU numa paisagem imaginária. Seguindo a proposta de Sarbin de uma narrativa psicológica e assumindo que na narrativa do *self* um autor singular conta histórias sobre si próprio como ator, Hermans e Kempen concebem o *self* como polifônico: um e mesmo indivíduo pode e frequentemente vive numa multiplicidade de mundos, cada mundo tendo seu próprio autor contando uma história relativamente independente da dos autores dos outros mundos. (p. 247)

Temos aqui uma visão de identidade na qual alguém é muitos alguéns, na qual encontramos não unidade, mas muitas vozes, uma polifonia²¹, ou mesmo uma cacofonia. As narrativas podem ser imaginárias ou dialogadas com os outros (p. 247). Mesmo assim, poderíamos pensar na existência de um ‘eu central’ que acomodasse os demais ‘eus’, de modo a preservar o conceito de unidade da identidade. Contudo, esses autores

não estipularam um EU geral que administrasse os vários constituintes de MIM, tal como fez William James. Ao invés disso, o caráter espacial do *self* leva à suposição de uma multiplicidade descentralizada de posições do EU que funcionam como vários autores relativamente independentes contando cada qual a história de seu respectivo MIM como autor (p. 248)

Segundo essa teoria, a multiplicidade de eus é também uma multiplicidade de perspectivas a partir das quais a pessoa não apenas olha e se relaciona com o mundo, mas a partir das quais ela existe no mundo. Identificar-se com mais de uma identidade não é uma anomalia. São estados resultantes da formação da identidade. E, mais, por não haver um eu geral (seja este eu transcendente ou não) que administra os muitos eus, não há uma unidade por detrás da diversidade.

Rosa e Gonçalves afirmam que

Do ponto de vista dialógico, a identidade pode ser entendida como uma plataforma privilegiada de coabitação e comunicação entre as diferentes perspectivas que o indivíduo vai assumido ao longo da sua experiência pessoal. No nosso entender, essa forma de pensar a identidade atribui-lhe um elevado grau de interessante dinamismo, mas ao mesmo tempo de perigosa instabilidade. (2013, p. 306)

Alguns autores procuraram trazer estabilidade a este conjunto, pressupondo a existência de um eu central comandante sob o qual as diversas identidades são mantidas solidamente preservadas cada uma em sua posição fixa, como coadjuvantes. Outros autores, no entanto, como os citados acima, propõem que

²¹ Essas muitas vozes deverão compor um campo de harmonia, para formar realmente uma polifonia, como este termo é utilizado na música?

esses processos de auto-organização resultam da ação concertada de três elementos reguladores: um sistema hierárquico (gestão de poder através de relações de assimetria/simetria entre as posições); um sistema de prioridades (gestão de protagonismo) pela diferenciação entre posições que ocupam o palco ou o background do sistema e a ambivalência (gestão do nível de tensão que funciona como motor da troca intersubjetiva entre posições). (p. 306).

Qualquer destas proposições inclui um suficiente grau de porosidade e articulação entre os níveis de identidade para eles se reorganizarem continuamente, por qualquer dos três meios reguladores mencionados pelos autores. Eles acrescentam que

O bem-estar psicológico tem sido associado ao sentimento de controle pessoal, de coerência e de integração. Portanto, o caráter multivocal da identidade, enquanto antítese a essa unidade centrada indivisível, poderia ser entendido como sinônimo de fragmentação (Hermans, 2008). A teoria da identidade dialógica defende que, apesar do risco de dispersão inerente a uma diversidade de expectativas, o sentimento de identidade pessoal é preservado se a pessoa mantiver a capacidade e abertura para se relacionar inteiramente com todas as dimensões de si próprio e dos outros. ... Portanto, a principal diferença entre uma identidade funcional ou disfuncional não reside no número ou na quantidade de posições de identidade (unidade vs. multiplicidade), mas na capacidade de auto-organização das dinâmicas que estabelecem entre si. ... as perturbações psicopatológicas deixam de ser entendidas como um fenômeno em si, qualitativamente distinto da “normalidade”, mas como o resultado de processos disfuncionais de gestão da multiplicidade. (p. 307)

O fator saudável ou doentio de uma dada personalidade é o modo como se dá a gestão da multiplicidade. Não mais a unidade soberana, mas o *modo de gestão da multiplicidade* torna-se o elemento de saúde pretendido dentro deste modelo, o qual se estabelece pela negociação para uma solução construída em conjunto.

Uma intervenção terapêutica dialógica irá permitir a reformulação das narrativas identitárias, dentro do acesso aos diálogos que as fundamentam e atualizam. ... A psicoterapia é também um diálogo que poderá promover, diversificar e desafiar as conversações intra e/ou interpessoais dos pacientes. ... Um conjunto de componentes (estão)... presentes na reconstrução terapêutica de um sistema identitário dialógico mais funcional e adaptativo: a voz do terapeuta; a consciência da multivocalidade e a acessibilidade ao sistema identitário e a reformulação da gestão das dinâmicas entre posições. (p. 307)

Diversas vozes falando no sujeito não é patologia, nem mesmo é sinal de personalidade fraca ou mal formada. Diversas identidades que se manifestam não é sintoma de cisão da personalidade ou de descontrole histérico. “A identidade está em permanente construção, resultando de um processo contínuo de organização e reorganização das dinâmicas entre as diferentes posições do eu” (p. 310).

Embora possível fragilidade ou instabilidade, a existência de múltiplas unidades de identidade é um fator de mais ampla lida com o ambiente social e o mundo.

As diferentes posições do EU no *self* representam diferentes pontos de ancoragem que, dependendo da natureza da interação, podem acionar as outras posições da organização do EU num dado momento no tempo. (Belzen, 2010, p. 248)

As interações com o meio e as relações com os outros acionam as diferentes identidades e reorganizam seu conjunto. A imagem que me vem à mente é a do caleidoscópio que reconfigura a imagem apresentada conforme o movemos, embora os elementos que se movem em seu interior sejam limitados. Como no caleidoscópio, em que novos elementos podem ser adicionados e outros retirados de seu corpo, no *self* dialógico os eus se reorganizam conforme o movimento a que são submetidos em sua interação com o exterior, e talvez também novos elementos podem ser adicionados à – ou, mais precisamente, desenvolvidos em – sua interioridade, assim como outros retirados – ou, mais precisamente, podem refluir.

O *self* dialógico é social, o que não significa que um indivíduo total entre em contato com outra pessoa do lado de fora de si, e sim que o Outro ocupa posições neste *self* de múltiplas vozes. A outra pessoa é uma posição que o EU ocupa e cria numa perspectiva alternativa no mundo, incluindo o *self*. Finalmente, a concepção do *self* dialógico se opõe ao ideal do *self* como uma estrutura de equilíbrio centralizada. (p. 248)

As variações internas do sujeito são experimentadas externamente também. O outro é também uma posição dentre os eus. O mundo e os outros são muito mais variáveis do que quando se pretende uma identidade unitária. O campo de variações na experiência se alarga e, como apontado por Rosa e Gonçalves, não necessariamente contém um centro de gravidade que lhe provê equilíbrio unitário.

Estas variações convergem com o que Ciampa propõe: uma identidade em contínua transformação. Contudo, a metamorfose postulada por Ciampa não é mera variação. Embora este afirme, juntamente com os psicólogos agora citados, “que a identidade é um fenômeno social é óbvio e aceitável por quase toda gente” (2005, p. 166), segundo ele, pode haver aparência de transformação sem que esta seja transformação legítima. Um ramo de identidade pode se formar em mim sem que seja expressão de algo novo e atual em mim, mas mera reposição de algo sugerido ou imposto pelo ambiente em que estou.

Ciampa afirma que “a identidade pressuposta é reposta, ela é vista como *dada* e não como *se dando*... Na linguagem corrente dizemos *eu sou filho*; ninguém diz *estou sendo filho*” (p. 169). Desse modo, ocorre a fixação de aspectos da identidade, que se reproduzem até a *mesmice*, a que alguns podem considerar intolerável, outros conveniente, outros ainda permitir-se que “uma *mesmice* seja substituída por outra mais

conveniente” (p. 172). A metamorfose considerada por Ciampa não são essas reposições, não são apenas variações mais-do-mesmo que ocorrem no processo dialógico entre sujeito e ambiente. Ciampa aponta para a importância da metamorfose como *evolução* da identidade, ou das identidades, da pessoa humana. Uma evolução da identidade de modo que a identidade de fato represente e engendre a pessoa (p. 252), ao invés de fixá-la em posições (substantivos) que não a representam legitimamente.

Neste sentido, vale lembrar a teoria de Darwin sobre a variação das espécies e a confusão que esta suscita entre os conceitos de variação e evolução. Darwin postula que os seres vivos variam para – e devido a – se adaptar a diferentes meio ambientes, o que guarda alguma semelhança com a proposição do *self* dialógico: diferentes espécies e diferentes identidades, devido à relação com o meio. Darwin não adjetiva o processo de variação adaptativa como sendo evolutivo. A adaptação é um dos fatores que compõem o processo de desenvolvimento e diferenciação evolutiva dos seres vivos, mas não é o único fator. Assim, há também analogia com o pensamento de Ciampa, que afirma não bastarem variações nas identidades da pessoa para haver metamorfose evolutiva.

Interessante notar que as espécies vivas estão em constante variação adaptativa e nenhuma delas é imutavelmente estável. Não obstante isso, mesmo depois de Darwin, zoólogos e botânicos continuam a definir cada espécie identificando-a a certas características definidas e imutáveis. A ciência natural faz com os seres vivos a mesma fixação substantiva que as pessoas fazem consigo mesmos e com seus próximos. Atribui-se a cada espécie catalogada de ser vivo um nome e um sobrenome em latim, gênero e espécie, processo idêntico com o que se faz com os indivíduos da espécie humana – os quais além de receber idêntica catalogação geral como ser vivo, *Homo sapiens*, recebem também, em geral logo que nascem, uma catalogação particular: nome e sobrenome. A esta catalogação, feita pelo substantivo próprio, Ciampa diz não ser a representação mais legítima da identidade de uma pessoa.

Mais interessante ainda é notar que o nome de algumas espécies de seres vivos, plantas e animais, derivam do nome próprio de seu descobridor. Assim, se no campo da malacologia, um molusco ainda não catalogado é levado aos estudiosos por alguém de sobrenome Matthews, a esta nova espécie de molusco é atribuído o nome de *Bullata matthewsi* (Val Mol & Tursch, 1967); se o molusco é levado por alguém de sobrenome Tostes, a esta espécie os estudiosos dão o nome de *Conus tostes* (Petuch, 1979); sendo *Bullata* e *Conus*, respectivamente, o gênero cuja denominação abrange estas e outras espécies. Não é sempre assim o processo pelo qual se chega à taxonomia dos seres

vivos, mas é elucidativo que tendemos a nomear tanto a espécie humana quanto outras espécies, como forma de fixá-los com finalidade de estudo.

A identidade humana tem um aspecto inerente de movimento, tal qual a vida humana à qual representa e dá expressão. Através das ideias de Ciampa, Belzen, e Rosa e Gonçalves mostrei duas correntes da psicologia social que reafirmam o movimento, a variação, a articulação e a metamorfose como a natureza essencial da identidade, mais do que, como diria Fenollosa, seus “pontos terminais”.

Além destas, há a psicologia narrativa, em linha com o *self* dialógico, proposta por Sarbin. Segundo Paiva, a psicologia narrativa “entende a vida psíquica como uma construção e reconstrução dos episódios vividos dentro de uma trama, em geral com começo, meio e fim” (2013, p. 3). A narração se dá por meio do discurso verbal. Sua construção é discursiva. “A psicologia narrativa corresponde à grande tradição oral e escrita da humanidade que, até onde vai a memória, vem articulando sob forma de narração, de épica a trivial, as vicissitudes humanas ligadas às vicissitudes do mundo” (p. 3). O começo, meio e fim da trama se dão conforme a estrutura da linguagem utilizada. O sujeito narra a si e aos outros “o encadeamento de suas experiências”, e neste encadeamento está o sentido daquilo que vive, “muito mais [do que] numa relação de resposta a estímulos ou na expressão de impulsos em conflito” (p. 3).

Mesmo que a identidade se forme por impulsos em conflito, isto não retira dela o fato de seus materiais constituintes serem retirados do mundo ao redor, por meio das relações que estabelece. Conteúdos individuais exigem que a identidade seja mais do que mera reprodução da relação experimentada com o meio. . Segundo Paiva, “há invariavelmente alguma coisa a mais do que a mera reação ao comportamento de outrem” (2013, p. 5). Conflitos e pulsões compõem os fatores a exigir que a identidade se metamorfoseie, e não apenas se repita em variações, de modo que a identidade corresponda, como diz Ciampa, ao “que merece ser vivido. Isso é busca de significado, é invenção de sentido”. (2005, p. 250). Ciampa atribui o sentido do que merece ser vivido como o “interesse pela autoconservação da espécie”, sendo este “o princípio da evolução social, da história” (p. 218).

As variações da identidade descritas por Ciampa, Belzen, Rosa e Gonçalves, e Sarbin, nascidas da interação discursiva, narrativa e dialógica do sujeito com seu meio estão firmemente emolduradas pela estrutura da linguagem que permite os diálogos com a própria imaginação e com as pessoas e situações ao redor. A variabilidade e a flexibilidade ocorrem dentro da demarcação dada pela estrutura da linguagem.

Um narrador holandês, brasileiro, chinês, iorubá ou pirahã terá sua narração delimitada pela estrutura linguística que utiliza. Não apenas para narrar o que percebeu, mas tal estrutura delimitará e definirá o que ele percebe e, daquilo percebido, o que se tornará narração. A estrutura linguística fala em nome do narrador em boa parte do que é narrado. Em um caso, a construção sujeito verbo predicado impõe a existência de um sujeito vivendo cada experiência, assim como aponta a importância dos predicados encontrados na experiência, os quais precisam ser vinculados ao sujeito; em outro, a construção com base em verbos, enfatizando as dinâmicas experimentadas, impõe a sensação de contínuo movimento e mutação ao que acontece. As tramas internas da linguagem marcam forma e conteúdo das tramas narradas pelo sujeito. Neste sentido, os limites da linguagem são mesmo os limites do meu mundo.

O estudo linguístico da tribo amazônica dos pirahãs veio a mostrar grandes diferenças da língua deste povo da estrutura encontrada em outras línguas pelo mundo. Os pirahãs têm uma estrutura de linguagem tão diferente das demais, que levou a questionar a ideia de uma gramática universal (Everett, 2005, p. 2), como proposta por Chomsky, para quem “a faculdade humana da linguagem parece ser uma verdadeira ‘propriedade da espécie’, variando pouco entre as pessoas e sem um correlato significativo em qualquer outra parte” (1998, p. 17). Segundo Everett, estudioso da linguística pirahã, tais diferenças existem não por questões genéticas ou limitações físicas, mas “suas diferenças gramaticais derivam de valores culturais” (2005, p. 27).

A cultura Pirahã restringe a comunicação a assuntos não abstratos que se enquadram à experiência imediata dos interlocutores. Esta restrição explica um número muito grande de características surpreendentes da gramática e cultura Pirahã: a ausência de números de qualquer espécie ou de um conceito de contagem e de quaisquer termos de quantificação, a ausência de termos de cor, ... a ausência de “tempos relativos”, o sistema de parentesco mais simples jamais documentado, a ausência de mitos da criação e ficção, a ausência de qualquer memória individual ou coletiva de mais de duas gerações passadas, a ausência de desenho ou de outra arte e uma das culturas materiais simples documentado. (p. 2)

Diferentes povos constroem diferentes mundos, diferentes culturas, diferentes cognições e diferentes linguagens, sendo que a construção não é de um depois o outro, mas são produzidas se interproduzindo. Everett afirma que “os Pirahã proporcionam... marcante evidência para a influência da cultura sobre as principais estruturas gramaticais” e adiante “os Pirahã mostram que propriedades gramaticais brutas não estão apenas correlacionadas com fatos socioculturais, mas podem ser determinadas por eles” (p. 25) e, por fim, que “a cultura Pirahã restringe a gramática Pirahã” e que “esta restrição poderia, eventualmente, afetar também a cognição” (p. 27).

Independentemente de a estrutura da linguagem pirahã contestar ou não os princípios gerais presentes em todas as linguagens, o que interessa é mostrar, por meio de exemplo extremo, colhido distante da estrutura da linguagem ocidental, como a identidade do sujeito, seu mundo, sua cognição e sua linguagem estão entremeadas de maneira a criar um todo único. Os pirahã dão testemunho eloquente disso.

Os pontos de vista da linguística chinesa e pirahã ilustram possibilidades outras que não a de nosso próprio enquadramento linguístico e de pensamento. A psicologia cultural, nas vertentes apresentadas, mostra como a comunicação discursiva é importante na formação não apenas da identidade, mas dos valores e perspectivas com que a pessoa experimenta a vida.

Não que psicólogos considerem a linguagem por meio da qual se dá as interações humanas seja apenas aquela do discurso verbal. Embora essas linhas de pensamento da psicologia deem ênfase ao aspecto discursivo, elas não ignoram outras ‘linguagens’, outros meios de ‘diálogo’. Contudo, talvez o façam tomando os demais modos de interação entre as pessoas como se fossem também linguagens – o que vimos acontecer com a música. A espécie humana interage com seu meio também com seu corpo e com sua sensibilidade, abrangendo aspectos afetivos, sensíveis, emocionais e imaginativos. A interação entre pessoa e ambiente se dá pela totalidade da pessoa: corpo, sensações, sensibilidade, afeto, emotividade, imaginação. Denominar esta interação de *diálogo* é fazer uso de metáfora; a não ser que afetos, emoções, imagens, sensações e movimentos corpóreos sejam filtrados pelo logos para só então serem comunicados verbalmente, aí, sim, serão dialogados.

Zangari, em sua tese de doutorado, amplia o sentido do termo ‘linguagem’, ao abordar as linguagens que estão em jogo quando ocorrem as interações humanas em um centro de umbanda. Suas colocações se estendem a todas as interações humanas, não se limitando àquelas ocorridas no contexto que investigou.

A linguagem aqui é considerada em sentido amplo, compreendendo os elementos verbais e não-verbais que permitem as relações sógnicas entre os membros de um grupo. É exatamente pela linguagem que cada um dos elementos do grupo poderá formar um conjunto mais ou menos organizado da doutrina, dos rituais e das relações interpessoais subjacentes à vida desse grupo. (2003, p. 170)

Na sequência a esta definição de linguagem, Zangari caminha na direção de considerar relações sensoriais e corporais na formação da identidade. Ele propõe um conjunto de passos para sua formação, os quais se referem a apenas um contexto muito particular, o de um terreiro de umbanda, e especificamente para a composição das

identidades de quem irá incorporar uma entidade nesse rito. Embora esses passos, em número de seis, tenham sido postulados como específicos para o trabalho de aprendizagem da incorporação – de papéis, segundo o autor – no meio religioso da umbanda, não vejo por qual razão não são igualmente válidos fora desse contexto. Eles me parecem descrever o processo pelo qual a identidade se forma, dentro ou fora de um ambiente religioso, a qualquer idade e tempo de vida, sob as mais diversas condições.

A proposição conceitual de Zangari nasce da observação de fatos presenciados em um centro de umbanda, que se expressa com as seguintes palavras: “A mediunidade de incorporação é o resultado de uma construção social e individual... por meio de um processo constituído de seis elementos, a saber, assimilação, entrega, treino, criação, manifestação e comprovação” (p. 173). Adiante iremos investigar mais a questão da incorporação, assim como esses passos, que abrangem não apenas a comunicação verbal, mas incluindo a troca de gestos, a imitação corporal e a experimentação pessoal.

Temos um modo de *formar* e *considerar* a identidade, que enfatiza a fixação de seus aspectos, e isto tem origem no tipo de estrutura linguística própria da cultura na qual as identidades consideradas se formam; neste caso, a nossa própria cultura. A pretendida coesão e inteireza única da identidade das pessoas mostrou ser uma construção cultural particular, não uma condição da espécie humana válida para as pessoas em outras culturas. A pretendida coesão e inteireza nem sequer mostrou ser verossímil: considerar o sujeito em seus muitos níveis de identidade tem se mostrado mais capaz de captar por inteiro a natureza humana.

À medida que estudos etnológicos, sociológicos, psicológicos e antropológicos alargaram o entendimento quanto às possibilidades humanas, o mito da identidade como unidade única foi caindo por terra. O sentido do que é saudável e do que é doentio quanto à formação da personalidade se modificou. A mesma glória da conquista ocidental de uma identidade racional coesa, que foi tomada, por muito tempo, como ideal, forçou comportamentos nos quais muito da natureza humana não cabia. Talvez a história da psicologia moderna, a partir do final do século XIX seja, grosso modo, a história da reintegração das partes do ser humano que não poderiam corresponder a esse ideal, que mesmo assim se manteve e ainda se mantém embutidamente presente em nossas concepções. A visão do ser humano a respeito de si mesmo precisou se alargar para que ele próprio pudesse caber no que concebia de si.

A construção de uma visão de mundo e da identidade humana exclusivamente a partir do logos, como pretendeu Sócrates até quase o momento de morte, mostrou-se

construção parcial, insuficiente para abarcar a natureza humana. O entendimento de que a música era um instrumento de significação à vida tão válida quanto o logos descortinou a Sócrates outra face de sua identidade, outra perspectiva do vir a ser.

A afirmação de Freud a respeito da dificuldade de sua relação, isto é, de seu entendimento racional com a música parece descender diretamente da postura de Sócrates, ao buscar se apoiar somente no logos.

As obras de arte exercem sobre mim um poderoso efeito, especialmente a literatura e a escultura e, com menos frequência, a pintura. Isto já me levou a passar longo tempo contemplando-as, tentando apreendê-las à minha própria maneira, isto é, explicar a mim mesmo a que se deve o seu efeito. Onde não consigo fazer isso, como, por exemplo, com a música, sou quase incapaz de obter qualquer prazer. Uma inclinação mental em mim, racionalista ou talvez analítica, revolta-se contra o fato de comover-me com uma coisa sem saber por que sou assim afetado e o que é que me afeta. (1996, p. 217)

Não obstante a tendência a racionalizar, toda vez que há seres humanos, ao lado do verbal, há também música. A despeito dos melhores e mais sinceros esforços, a tentativa de transformar a música em um ‘tipo de linguagem’ é retorcer a música para fazê-la caber num campo que não é o seu. Tentar transformá-la em emoção pura ou comoção, também é retirá-la de seu campo legítimo. A experiência musical abre outro campo de relação e significação do sujeito. Os esforços reiterados para enredar a música nas tramas da linguagem talvez denote o receio diante da música por parte das pessoas que se apoiam incondicionalmente na linguagem e fazem desta sua salvaguarda.

Contudo, música não é panaceia. Tanto a fluidez quanto a rigidez são necessárias à organização da identidade humana; ambos lhe são componentes, talvez polos extremos da mesma linha de ação. Nenhum dos dois é em si elemento patológico ou não patológico. Fixidez e fluxo são meios constitutivos e não juízos de valor. A desproporção entre um e outro leva à necessidade de reequilíbrio. Para isso, tanto o uso dos elementos de fluidez quanto dos elementos de fixidez podem ser terapêuticos. Trabalho terapêutico com base no estudo dessa relação é feito por abordagens musicoterápicas que estudam a relação entre palavra e tom no processo clínico.

Um estudo abrangente do papel da música da vida humana e na construção das identidades ainda está por ser realizado. Trago adiante as práticas da umbanda como testemunho de seu possível papel na reorganização das identidades, observando o papel da música em atividade especificamente voltada a provocar transformações no sujeito. A expansão possível do papel da música desta atividade específica para outras – tais como no entretenimento, deleite pessoal, trabalho profissional, atividades escolares, sociais ou religiosas – merece investigações posteriores.

4.2. Dissociação

A ideia de dissociação da personalidade depende de se entender a personalidade como um todo associado, ou *sociado*²², quer dizer, mesmo havendo diversas identidades elas serão intercomunicadas compondo uma totalidade articulada, as partes respondendo pelo todo tanto quanto por si mesmas. Diante dessa composição da personalidade, algum aspecto dela que estiver desagregado, separado ou desunido do todo será a marca de uma personalidade dissociada.

Cardena postula que “em seu sentido mais amplo, ‘dissociação’ (*desagregação*, para Janet) simplesmente significa que dois ou mais processos mentais ou conteúdos não estão associados ou integrados” (1994, p. 15).

A dissociação é marcada por uma quebra ou cisão entre diferentes identidades de um sujeito. As articulações entre identidades não são a dissociação; as articulações são condição saudável da personalidade, como vimos no capítulo anterior.

O conceito psicológico de dissociação tem especial importância para esta investigação. A possibilidade de a personalidade se dissociar é o que tornaria possível, ao menos segundo algumas visões, as pessoas entrarem em transe, no processo de incorporação e em estados alterados de consciência (EACs). Assim, processo de dissociação seria o meio para ocorrer o transe de incorporação.

Em sua tese, Maraldi apresenta a questão do ‘eu’, enquanto conceito de algo único, e sua fragmentação da seguinte maneira:

Segundo Ross (1989, p. 6), “os temas da fragmentação do Eu e da transformação da identidade” estariam presentes nas mais diferentes culturas. Temos aí um princípio modesto para nossa definição. Ross nos fala na possibilidade de o ‘Eu’ se fragmentar. Outras definições usualmente encontradas na literatura nos falam também de uma “divisão”, “desconexão” ou “ausência de integração” (Berstein & Putnam, 1986; Krippner, 1997; Cardena, 1997). Supõe-se, por trás desses termos, que esse ‘Eu’, isto é, a personalidade consciente, nossa noção de identidade psicológica e corporal, seja algo relativamente estável em condições usuais; um sistema mais ou menos unificado e constante. A dissociação seria como uma ruptura, temporária ou crônica, nessa estrutura. Não cabe aqui discutirmos se tal estrutura é apenas uma ilusão compartilhada por cada um de nós, uma espécie de véu de Maia que se desfaz eventualmente, revelando então o verdadeiro caráter fragmentário de nossa identidade. (Maraldi, 2014, p. 101)

²² Maraldi afirma que “a palavra dissociação é usada em contraste com associação” (2015, p. 102).

Zangari afirma que “há uma tendência, antiga e atual, em interpretar o fenômeno da mediunidade como um estado ligado aos EACs... ou, numa linguagem moderna, com um estado dissociativo” (2003, p. 53). A pessoa sai de suas identidades costumeiras e ‘incorpora’ outra identidade – um ‘outro’, uma suposta entidade – a qual passa a comandar seus movimentos, assim como induz sentimentos e pensamentos os quais são experimentados pela pessoa. Por minha experiência pessoal, o processo de incorporação na umbanda realmente tem estas características. Também para quem observa o sujeito incorporado, suas expressões parecem, ao menos em alguns momentos, advirem de um ‘outro’, que não suas identidades habituais. Para investigar o papel da música no rito de incorporação temos que olhar de perto o que é o processo de dissociação.

De início, creio ser importante apresentar como a psicologia estabeleceu o conceito de dissociação. Jung, em seu comentário a respeito da dissociação que ocorre quando da possessão ou incorporação pela figura mítica do *trickster* (malandro, travesso, embusteiro), a qual ocorre nas mais variadas culturas, sob diversas designações, afirma que

as cisões da personalidade (*double personnalité*) constituem uma das primeiras observações em psicopatologia. Tais dissociações têm a peculiaridade de que a personalidade cindida mantém uma relação complementar ou compensatória para com a do eu. Ela é uma personificação de traços de caráter, às vezes piores e às vezes melhores do que os apresentados pelo eu. (2011a, p. 263)

Note-se que Jung contrapõe a identidade que apossa o sujeito a um eu central, um eu que seria a ‘verdadeira’ personalidade, por assim dizer, contido aí o pressuposto de coesão de uma personalidade única inteiriça. Se há coesão, ela há no conjunto de tronco e ramos, e não apenas em um tronco central que abole possíveis ramos. Como vimos no capítulo anterior, a psicologia social atual considera a existência de diversos ramos de identidade e não somente um único tronco sólido.

A partir do pensamento de que a identidade é tronco sólido e único, como no início do pensamento em psicologia, a cisão da personalidade, observada em muitas situações, causada por muitos fatores diferentes, foi considerada patológica. Essa cisão foi estudada a partir de situações extremas, como a do exemplo trazido por Jung, nas quais se constatou não somente a diversidade de identidades, mas, mais propriamente, identidades cindidas incomunicáveis umas com as outras. O que a psicologia veio a reconhecer posteriormente foi a possibilidade de, por um lado, existirem em um sujeito identidades cindidas e separadas, por outro, coexistirem identidades diferentes (em motivações, operações, sentimentos e ideações) não obstante serem articuladas entre si

de alguma maneira. Segundo Hilgard, “a dissociação, em comum com muitos outros processos psicológicos, pode ser uma questão de grau” (1994, p. 33).

Dentro da visão dos primórdios da psicologia, no entanto, dissociação é doença, dissociar é indício de perturbação psíquica. O que leva a entender, por decorrência, que processos vinculados são igualmente formas de perturbação e doença. A mediunidade, o transe, a incorporação, seriam, assim, doenças psíquicas. Seguindo adiante nesta linha, a música que viesse a desencadear transe e incorporação colaboraria com a deflagração de estados patológicos. Teríamos, assim, somente mais uma patologia a ser estudada pela psicologia e pela musicoterapia, a *dissociação musicogênica*, como foi estudada e reconhecida haver epilepsia musicogênica (Muszkat, 2010).

No entanto, esse não é o quadro atual. O processo de dissociação não é necessariamente patológico. Embora a *capacidade humana de dissociar* tenha sido descoberta de início por meio de condições que destacavam seus aspectos patogênicos, estudos subsequentes mostraram processos dissociativos que contribuem para a manutenção da organização e da saúde da personalidade.

Em artigo de revisão do conceito de dissociação, Cardeña propõe um quadro sinótico mostrando a existência de processos dissociativos patológicos e processos dissociativos normais, apresentando “alguns dos fenômenos dissociativos... dispostos de modo se são considerados patológicos ou normais, e se sua causa é assumida como sendo essencialmente neurológica ou biológica” (1994, p.28). A graduação não é apenas um grau maior e outro menor da mesma doença, mas graus em que o processo de dissociação é de natureza patológica e graus em que a dissociação é normal e saudável.

Nessa revisão, Cardeña afirma que a questão da dissociação não é tão simples quando se quer “um acordo consistente sobre precisamente o que a dissociação ‘é’ ou sobre as diferentes posições teóricas que usam o conceito” (p. 15). Maraldi nos diz do cuidado com que se deve abordar esse conceito (2014, p. 100). Devido à amplitude do que se denominou dissociação, Cardeña propõe não definição, cria um “domínio da dissociação”, isto é, um campo que abrange diversos aspectos do fenômeno dissociativo: “o domínio da dissociação pode ser pensado como uma constelação, ou uma maneira de pensar sobre a dissociação e seus fenômenos relacionados, com os limites que definem o que está dentro e fora do domínio” (1994, p. 15).

Alguns processos dissociativos são disparados por situações de trauma, a modo de mecanismo de defesa. Segundo Cardeña, apoiado em Freud, “um mecanismo de defesa é uma construção teórica que se refere ao repúdio intencional de informações que

possam causar ansiedade ou dor” (p. 24). Pois, “quando confrontado com um perigo ou ameaça permanente, um mecanismo dissociativo é iniciado para salvaguardar a integridade psicológica do indivíduo” (p. 25). ‘Dissociar para salvaguardar a integridade’ é proposição que contém sua contradição. Embora em uma personalidade composta por diversas identidades articuladas, a ‘perda’ voluntária embora inconsciente de conexão com um aspecto desta em nome da manutenção ou restabelecimento da saúde do conjunto maior pode ser considerada uma forma de inteligência inconsciente. Inclusive, este é um método bastante bem conhecido em muitos campos, inclusive nos campos de batalha: sacrificar parte para salvar o todo. Por outro lado, essa estratégia tem efeito desagregador sobre a estrutura psicológica. O lado dissociado permanece em conflito com o restante da personalidade: o conflito que iniciou o processo dissociativo foi amainado por esta providência, mas não resolvido, necessariamente, permanecendo latente e cobrando reintegração ao todo ao qual pertence – ou, assim lhe parece, deveria pertencer. Manter internamente a tensão do conflito é o modo de sustentar a divisão.

Ainda segundo Cardeña, há uma alternativa, proposta por Janet, para definir este tipo de processo dissociativo:

Ele propôs... que a dissociação pode ocorrer quando uma pessoa experimenta emoções “veementes”, incluindo o terror, que estreitam a atenção e desorganizam as funções integradoras ordinárias da consciência. Estas experiências e as memórias relacionadas, Janet sustenta, não são integradas na memória de identidade e de longo prazo da pessoa, mas se tornam, em vez disso, simples “ideias fixas” (*idées fixes*) ou outras identidades complexas que continuam a ter uma existência mental separada, por vezes afetando a pessoa de maneiras insidiosas... Essa ideia é muito semelhante ao conceito de complexos mentais, que envolvem grupos semi-independentes de ideias e sentimentos de Jung. (p. 25)

Para Janet, a dissociação não seria um mecanismo extremo de defesa, mas uma formação diferente para um aspecto da identidade, fixando-o de maneira especial e em separado do restante das ramificações das identidades, devido ao alto impacto de alguma emoção que desorganiza as “funções integradoras ordinárias da consciência”. Este é um grau diferente de dissociação daquele postulado como mecanismo de defesa. Embora a emoção forte seja ingrediente nesta formulação, e possa também terminar “afetando a pessoa de maneiras insidiosas”, trata-se de um meio termo entre a cisão traumática e a integração plena. Como comparado com o conceito junguiano de complexo, trata-se de construção semi-independente.

Nessa segunda formulação, há o pressuposto de existir uma função integradora que opera comumente mantendo sob (alguma) integração as várias respostas às experiências vividas, isto é, as várias identidades. Essa função integradora pode ser mais

atuante ou menos, a depender das condições, gerando aspectos da identidade mais conectados e outros menos.

A capacidade de colocar em ação ou não tal função integradora indica que “a experiência dissociativa pode ser vista... como uma modalidade mental geral à qual alguns indivíduos são mais predispostos do que outros, e é provocada por diferentes processos, incluindo a intenção deliberada da pessoa” (p. 25). Equivale a dizer que o processo dissociativo é um dos processos por meio dos quais a se formam e se articulam as identidades do sujeito. Dissociação é função psíquica que propende à saúde, não é em si condição patológica, embora possa colaborar também para que esta se instale.

Considerando a maneira como, por exemplo, a teoria do *self* dialógico propõe que as identidades se formem, não seria verdadeiramente possível que identidades se formassem dialogando com diversas situações se não existisse, além de ‘funções integradoras’ para as identidades se manterem minimamente articuladas, também ‘funções dissociadoras’ que permitissem diante de situações distintas distintos ramos de identidade se formarem no diálogo com as situações.

Cardena apresenta ainda a proposição de Ludwig, segundo a qual os processos dissociativos “tiveram valor na experiência da espécie e servirem a funções muito diversas de aumento de adaptação” (p. 25). Seria uma forma de conservação da energia diante de fatos catastróficos e emocionalmente impactantes, de modo a “economizar recursos físicos e psicológicos quando lidam com um trauma inevitável” (p. 26). Também segundo esse autor, a dissociação seria um recurso possível à psique, meio para interagir com o ambiente e moldar aspectos da identidade do sujeito.

De acordo com Cardena, a dissociação pode ainda estar ligada a sistemas mentais não integrados, de três maneiras diferentes, mas com mesmo traçado geral:

(1) dissociação como a ausência de percepção consciente que colide com estímulos ou comportamentos em curso, (2) como a coexistência de sistemas mentais distintos ou identidades que devem ser integradas na consciência, memória ou identidade da pessoa, (3) como comportamentos ou percepções em andamento que são incompatíveis com o relato verbal introspectivo da pessoa. (p. 17)

A pessoa pode ter comportamentos propositais e integrados, mesmo que sua atenção não esteja inteiramente colocada sobre eles; pode dirigir um automóvel de modo semiautomático enquanto conversa; pode reagir a estímulos conscientemente inacessíveis; nada disso Cardena considera como dissociação. Ele afirma que “o uso do termo dissociação como abreviação para qualquer tipo de processo mental inconsciente ou alternativo é de mérito questionável” (p. 18).

Por outro lado,

Uma falha inesperada da memória explícita ou episódica, normalmente trazida à tona por um evento traumático ou angustiante, está na base da amnésia dissociativa, fuga dissociativa ou DID [Desordem de Identidade Dissociativa]. A amnésia dissociativa envolve a incapacidade de recordar informações pessoais importantes, demasiadamente extensas para serem explicadas pelo esquecimento normal ou pela idade. (p. 20)

Diferentemente dessas opções em que a dissociação envolve sistemas conscientes paralelos, o processo dissociativo é descrito como uma alteração (discreta) do estado de consciência. Segundo Cardeña, os estados de consciência induzidos ritualmente e o estado de consciência induzido por hipnose estariam vinculados a esta vertente (p. 22-23). “Dissociação, como é conceituada aqui, envolve alterações particulares na experiência fenomenal que estão relacionadas com a desconexão ou desengajamento em relação a si mesmo e/ou ao ambiente” (p. 23).

Pode ser deste tipo a dissociação experimentada por um umbandista na incorporação ritual em seu culto. Ocorreria por meio da alteração da consciência, não por trauma (o que, afinal, não é o que propõe nem se espera no rito de umbanda), mas pela utilização de uma faculdade possível à psique humana, a partir da qual ocorre alteração na consciência e/ou outra maneira de organização das identidades. Neste caso, a organização de uma identidade nova – à qual o rito considera a incorporação de uma entidade extracorpórea – mediante construção específica, conforme desenvolvido por Zangari (2003, p. 173). A incorporação seria um processo de dissociação sem característica patológica, a princípio, e decorrente da capacidade da psique humana utilizada com finalidade específica proposta e induzida de diversas maneiras pelo rito religioso, inclusive pelo uso de música ritual.

Contudo, é na teoria da neodissociação, proposta por Hilgard, que se tem caracterização mais completa dos processos que subjazem ao que, na superfície, parece ser cisão ou ruptura de uma identidade antes considerada coesa. Este autor, em sua “Teoria da Neodissociação”, capítulo do livro *Dissociation: Clinical and Theoretical Perspectives* (1994), descreve uma série de experimentos feitos por ele, sua equipe e outros autores, os quais, em resumo, demonstram que as pessoas consideradas em estado dissociativo, como quando sob hipnose, apresentam diversas camadas de percepção, cognição e interação com acontecimentos objetivos e subjetivos. Assim, o que não pôde ser percebido pelo sujeito hipnotizado pode ter sido percebido por outro aspecto dele (ver relato p. 34-36). Trata-se de dissociação articulada, por assim dizer, pois diferentes aspectos do sujeito percebem e não percebem dada situação e se

articulam em torno disso. Não há cisão entre um lado e outro do sujeito; há distinção entre duas percepções diferentes, mas elas se mostram capazes de se articular. Diversos experimentos demonstraram isso. Hilgard chamou aquele lado que percebe o fato, o qual não é percebido pelo aspecto hipnotizado do sujeito, de “observador oculto” (p. 33). “Em circunstâncias apropriadas, a informação que é desconhecida para o sujeito, enquanto hipnotizado, pode ser descoberta e falada... o grau em que as informações foram processadas me levou a introduzir a metáfora de um ‘observador oculto’” (p. 35). Oculto, pois este lado é capaz de observações que a identidade dominante num dado experimento não observou ou não foi capaz de relatar. Os experimentos revelaram haver (ao menos) um outro observador, capaz de não apenas perceber um dado dos sentidos como, em seguida e sob condições apropriadas, relatar o que percebeu.

Hilgard propõe três hipóteses para

elaborar uma teoria da neodissociação que vá além do simples fato de que dissociações ocorrem. O primeiro pressuposto é que existem sistemas cognitivos subordinados, cada um dos quais tem algum grau de unidade, persistência e autonomia de função. Estes sistemas interagem, mas, ocasionalmente, em circunstâncias especiais, podem se tornar um pouco isolados um do outro. O conceito de uma consciência totalmente unificada é atraente, mas não se sustenta sob análise...

O segundo pressuposto é que existe algum tipo de controle hierárquico que gerencia a interação ou a concorrência entre e dentre estas estruturas...

Uma terceira hipótese é que deve haver algum tipo de monitoramento e controle de estrutura abrangente. Na ausência de tal suposição, seria preciso concluir que a hierarquia é determinada pela força relativa de cada uma das estruturas (p. 38)

Propõe ainda a existência de “estruturas cognitivas individuais, sua hierarquização e o papel da estrutura de controle central ou ego executivo” (p. 39) enquanto componentes das identidades do sujeito e daquilo que as integra. Acolhe as elaborações de Kihlstrom a respeito da interação entre funções executivas e de monitoração (p. 46), assim como dos subsistemas latentes e ativos de atividade (p. 46-47) os quais organizam e integram os diversos aspectos de uma pessoa. Os subsistemas atuam ou estão presentes de maneira latente; são bastante numerosos e se alternam no comando da organização geral; são acionados “de várias maneiras, tais como, como consequência do impacto do ambiente físico ou social, alterações corporais que influenciam sistemas motivacionais orgânicos, ou por auto-início, o qual ocorre por meio das atividades cognitivas de reflexão e planejamento” (p. 47). Esses subsistemas são acionados em relação aos controles mais centrais, sem que tenhamos que “encontrar um *self* em cada ato de introspecção” (p. 47). Eles podem se tornar funcionalmente autônomos depois de desencadeados, pois o hábito sustenta a continuidade de uma

atividade (em seu aspecto exterior e quanto aos mecanismos psicológicos de sustentação) uma vez que esta tenha sido despertada.

Segundo essas colocações, as muitas funções de ordenação e coordenação das ações e cognições humanas deixam em aberto um ‘espaço’ interior no qual operam modos de ser que nada têm a ver com as teorias psicológicas primordiais de um ego solidamente constituído. Há níveis em camadas operantes ao mesmo tempo e de modo subsequente que muito mais se parecem com uma polifonia (se afinada ou não, se harmonicamente coerente ou não, isto é outra questão) do que sugere haver em nossa interioridade um discurso narrado com começo meio e fim estabelecidos sem interrupção. Mais propriamente, há discursos que se entrecruzam e, por vezes, até dialogam, outras vezes se fazem de surdos uns aos outros; ou, ainda, há elementos discursivos convivendo com elementos de natureza não discursiva.

Para esta investigação, o que importa da teoria da neodissociação e do assim chamado “observador oculto” de Hilgard é o que revelam sobre as camadas diversas existentes no indivíduo humano a partir das quais ele experimenta a realidade circundante e suas próprias percepções, e como essas camadas ao mesmo tempo se mostram autônomas e articuladas, em uma proporção variável entre um e outro atributo.

Neste ponto do trabalho, não é despropositado comparar os níveis em camadas que compõem o indivíduo humano com os níveis em camadas encontrados na música. Esta já foi definida como sendo de “natureza polissêmica” e, por causa disso, capaz de “abrir caminhos e ampliar os horizontes de expressão do paciente, possibilitando assim alcançar um novo patamar de integridade, integração e inteireza, isto é, de saúde” (Barcellos & Santos, 1996 p. 18). Encontramos na perspectiva destes musicoterapeutas a mesma visão de saúde psicológica que nasce e se compõe da expressão dos vários níveis em camadas do sujeito. A integração das camadas mais do que a eleição de uma delas como sendo a principal, mais importante ou ‘mais saudável’, é o que estes autores indicam. Interessante notar que estes chegaram a conceitos semelhantes aos de Hilgard e Cardeña partindo de prerrogativas bastante distintas, e, talvez não coincidentemente, todos chegando a estas ideias em anos muito próximos, embora sob uma distância geográfica e de campo de estudo que no mais os manteria apartados.

Não que a linguagem discursiva não possua também diversas camadas de significado e sentido, tal qual a música, e não possa dialogar com o sujeito em seus diversos níveis em camada. Quanto mais uma obra literária ou poética atinge o seu máximo expressivo, isto é, quanto mais elas “são carregadas de significado” (Pound,

1977, p. 41), mais conterão também níveis em camada e poderão dialogar com os diversos níveis do ser humano e daí provavelmente o fato de perdurarem no interesse de diversas gerações dentro de uma cultura.

Entretanto, diferentemente das artes discursivas, a música tem seus significados postulados por outros meios. A música não diz nada, objetivamente, nem subjetivamente – não fala de coisas nem de sentimentos, embora, como já vimos, muitos sentidos possam ser atribuídos a ela, ao gosto do freguês, justamente por ela não ser algo ‘que diz’. A música dialoga em muitos níveis sem estabelecer propriamente uma hierarquia ou ordem entre eles. Sua natureza em fluxo e sua capacidade de nos fazer nos movermos junto com o movimento presente em suas relações tonais e rítmicas faz dela um solvente não apenas entre sujeito e objeto, como postulado por Zuckerkandl, mas um solvente para as forças de interação internas ao próprio indivíduo.

Neste sentido, a música não ajudaria o sujeito a dissociar, mas mais acuradamente dialogaria com os muitos níveis em camada do sujeito, de modo a torná-los mais móveis. O conjunto do sujeito se sentiria mais disposto ou aberto a considerar ou dar expressão a qualquer um desses níveis, dentro de certos limites, o que tornaria a música uma facilitadora – mais do que uma desencadeadora – de uma predisposição (não creio ser correto dizer, de um ‘estado’) do sujeito para se sentir *acolhido na música* em todos os seus níveis em camada. Disso resultaria não o desencadear de um processo de dissociação, mas a presença de outra disposição para considerar ou estabelecer relação com todas as partes articuladas de sua totalidade, como que relaxando as hierarquias que mantêm seus ramos de identidade em determinada organização fixa.

O velho axioma de que “música relaxa” encontra nessa perspectiva outra dimensão mais profunda e talvez próxima de sua efetividade: a natureza polissêmica, fluente e móbil da música dialoga amplamente com os vários níveis em camada da pessoa humana e, com isso, permite que esses vários níveis dialoguem entre si de maneira diferente daquela cobrada pelas forças hierárquicas estabelecidas por meio de um ego executivo de controle central único (se é que existe um), ou diversos egos executivos de controle, ou ainda, pela ação de conjuntos de subsistemas de acionamento e monitoramento. A música *relaxa as forças de interação* entre as diversas partes do sujeito, pois dialoga com elas sem enfatizar relações fixas entre os diversos níveis. E, desse modo, permite que as partes do sujeito se relacionem de maneiras outras, ora se recompondo, momentânea ou definitivamente a depender de diversas condições, ora se reaglutinando em novos polos e de maneiras novas, talvez de maneira transformadora.

Se a formação das identidades se dá pelo caminho concebido pela teoria do *self* dialógico, a música teria o papel de participar dessa construção como elemento que ao mesmo tempo é solvente e rearticula o conjunto, justamente por seu papel de *força fraca* de interação, a qual nem fixa hierarquicamente nem impede a interação, mas colabora para que as rigidezes se atenuem e ocorram modos suaves de integração. Assim ocorreria a participação da música na reorganização das identidades.

A modo de especulação, em lugar de dizer que a música colabora com processos de dissociação, diria que ela colabora com processos de *sociação*. Com este termo quero dizer do movimento de reorganização com continuidade entre as identidades, sem fragmentação ou ruptura entre elas. A *sociação* seria a ramificação natural da personalidade, na qual elementos do meio são incorporados como nutrientes da personalidade. Esse processo aconteceria mais facilmente quando o sujeito está envolvido com música. Não diria que a música ajuda a não dissociar, pois o que investiguei não fornece indicações para tanto, mas que a música contribui com os processos pelos qual as identidades já existentes e novos ramos que se formam se associam, sem quebra ou fragmentação, acomodando as tensões entre elas. A música ajudaria nessa acomodação, como uma espécie de seiva líquida possível ao processo de ramificação da personalidade. Como qualquer água num processo, sua presença excessiva seria prejudicial à construção, pois amoleceria os conjuntos construídos. No entanto, na medida certa, é imprescindível para a expansão dos ramos da personalidade.

A presença maior de música em fases de crescimento pode se dever a isso. O canto das mães para seus bebês pode ter sentido mais amplo do que criar vínculo e oferecer a segurança da presença: forneceria esse nutriente imprescindível para que as formações da personalidade ocorram de maneira integradora. Os adolescentes procuram música e fazem da música um modo de sociabilização – e talvez também lhe seja uma necessidade quanto aos fortes processos de *sociação*, isto é, formação das identidades com que farão frente ao seu ingresso como adultos na sociedade a que pertencem.

Como analogia para o papel da música, a imagem que me vem à mente é a função da água na construção de uma parede ou casa, seja como ingrediente na argamassa de cimento para fixar os tijolos seja como ingrediente na mistura de cimento, areia, pedrisco e água que forma o concreto. Ao mesmo tempo em que a água, em um tempo do processo, é o elemento que dissolve a dureza crispada e separativa dos materiais (cimento, num caso; cimento, areia e pedrisco, no outro) para que estes se aglutinem, no segundo tempo do processo é o elemento que, participando de reações

químicas, dá ao conjunto dos materiais – antes rígidos e difíceis de ser moldados e unidos, por serem heterogêneos – sua capacidade plástica construtiva e homogênea, para, finalmente, criar forma nova e coesa onde antes nada existia de construção.

A questão que se levanta é que não sabemos como a música participa da formação das identidades das pessoas nas circunstâncias comuns da vida. Será que é necessário haver música para que identidades se formem, assim como obrigatoriamente é necessário haver água para que uma parede seja levantada com tijolos ou concreto? Não creio que exista qualquer avaliação feita a esse respeito. Terá passado despercebido um possível papel essencial da música na formação da identidade enquanto o papel da linguagem foi tão estudado? Terá a velha maldição socrática chegado a ponto de influir, tanto tempo depois, na unilateralidade daquilo que percebemos nos processos de formação da identidade?

Que todas as pessoas estão imersas em música, boa parte de seu tempo de vida, isto é inquestionável, ainda mais nos tempos atuais; não obstante, em outros tempos nos quais o acesso à música era menos impingido e fácil, ainda assim as pessoas conviviam com música em muitas de suas atividades. Será que a música fez parte, de maneira até agora secreta, da formação das identidades dos sujeitos?

Entendo que para responder as perguntas originadas ao se colocar a música como solvente obrigatório na formação da identidade não se devem criar teorias ou explicações complexas. Música e fala fazem parte, no mínimo em igualdade de presença, da existência da espécie humana, desde seus primórdios. Não é preciso enfatizar a presença da música na vida humana. Em todas as culturas, instintivamente mães embalam seus filhos cantarolando ou entoando melodias. Os estudos neurológicos apontam para o fato de o cérebro humano ser especialmente preparado, plástico e dúctil à música, em todas as suas formas. Por outro lado, conhecer como exatamente a música participa da formação das identidades é tema que exige estudos amplos. Este é um campo a ser explorado, tais quais sócrates que na undécima hora se dão conta de que a música faz parte de sua vida tanto quanto o logos.

Independente da presença ou não, da contribuição ou não da música no processo de formação das identidades do sujeito, existem as forças formadoras da própria psique as quais embora interdependam de fatores externos para serem colocadas em movimento, têm lá suas potencias presentes prontas a serem ativadas.

Talvez as forças integradoras da psique, como postuladas por Janet, não requeiram a presença da música para serem ativadas. O que proponho como hipótese,

neste ponto do trabalho, é que a música seria um auxílio, um fator externo que está em ressonância com as forças integradoras da psique, e por isto as ativa. O caráter dos tons musicais, formando um sistema integrado que é produzido se interproduzindo, como explicado nos capítulos sobre a música, pode ter algo a ver com isso.

Neste ponto, tenho também que repropor tais forças como sendo não apenas integradoras, mas, para cunhar um termo, forças solvente-integradoras, capazes de atuar solvendo a rigidez das partes de modo que estas componham conjuntos maiores ou se articulem nesses conjuntos maiores. Não se trata da força de uma hierarquia ou comando de vontade, mas de uma espécie de *força fraca*, a saber, uma dinâmica de afinidade mais do que de imposição, de empatia mais do que de hierarquia, de reverberação mais do que de estruturação. Talvez a força integradora da psique, se é que algo assim realmente existe, existe enquanto uma *força fraca* e por isso sua localização seja de difícil acesso: a própria construção semântica de nossa linguagem faz com que ao procurar uma força, procuremos uma que é forte, não outra que passa despercebida por sua atuação menos intensa e, por causa disso, aparentemente, não decisiva.

Hilgard passa por esta questão quando comenta sobre ego executivo:

As possibilidades extremas são que existe um poderoso controle central, equivalente à velha ideia de uma vontade forte, ou que nada realmente existe. Se alguém considera que este controle central não existe, a pessoa teria que concluir que o controle de um caminho comum final é determinado por uma concorrência entre as partes. Em outras palavras, a estrutura que é mais forte a qualquer momento vai ganhar controle sobre aquelas que são mais fracas. Durante muitos anos, psicólogos evitaram o problema de um autoplanejamento, de modo que, na sua essência, a segunda destas alternativas foi implicitamente aceita. Se as atuais escolhas devem ser feitas com base nos hábitos aprendidos no passado de uma pessoa em vez da vontade sobre elas, o que ela faz tem de ser determinado por algum tipo de compromisso, dependendo da força relativa das contribuições dos vários hábitos aprendidos. (1994, p. 40)

A ideia de *força atuante* como obrigatoriamente forte atrapalha a lucidez do pensamento. Pode haver uma força fraca que atua naquilo que foi chamado acima de “concorrência entre as partes”, e esta força embora não apareça aos olhos dos observadores como força forte – isto é, não é força que se mostra e atua com clareza e vigor –, não obstante atua de modo interstício promovendo a integração entre as partes, talvez ajudando a predominarem as estruturas mais fortes, no mais das vezes, mas por vezes permitindo que estruturas outras se coalizem e ocorram alternativas na reorganização entre as identidades. Nesse caso, é bem capaz que seja necessário a música ser utilizada junto com outros procedimentos bem definidos, por exemplo, tais como os propostos pelas abordagens musicoterápicas e ritos umbandistas, para que

somente então atue não como colaboradora da reafirmação das estruturas fortes já dominantes na psique do sujeito, mas como partícipe da formação e/ou da transformação das identidades possíveis ao sujeito.

A hipótese aqui colocada é que é a música se alinha com esta força fraca, que é ao mesmo tempo uma força de dissolução e de integração.

O que investigamos a respeito das novas teorias da identidade e, em especial, teorias da dissociação levaram a localizar um possível papel para a música nos processos de formação da identidade do sujeito humano, em consonância com o processo dissociativo – ou como propus chamar, em consonância com o processo *sociativo*. É por este caminho que a música vem a ser parte atuante de ritos de incorporação e de atividades terapêuticas, colaborando tanto com a formação quanto com a transformação das identidades.

4.3. Mediunidade, estados alterados de consciência e transe

Investigado o papel da música como participante dos processos de reorganização das identidades – enquanto solvente e, ao mesmo tempo, integradora –, cabe olhar mais de perto para os processos a que personalidade e identidades estão sujeitos, e que são relativos ao transe de incorporação, a saber, os conceitos de mediunidade, transe e estados alterados de consciência.

Em primeiro lugar, é preciso situar que “ao longo da história, todas as principais tradições culturais do mundo têm relatado experiências envolvendo algum tipo de fenômeno considerado paranormal, como telepatia, clarividência, premonição ou mediunidade” (Maraldi, Zangari & Machado, 2011, p. 394). E acrescenta-se que “as vivências tidas como mediúnicas são descritas na maioria das civilizações e têm um grande impacto sobre a sociedade” (Almeida & Lotufo Neto, 2004, p. 132). Todavia, os processos de transe e possessão, amplamente apresentados por Rouget (1985), assim como as alterações de consciência e demais experiências anomalísticas, apenas começam a ser estudadas pela psicologia tradicional. Até a algum tempo, seu papel na experiência humana foi “negligenciado ou, até mesmo, desprezado” (Cardeña, Lynn & Krippner, 2013, p. 1).

Essas são experiências presentes com formas diferentes em culturas diferentes. Talvez apenas na sociedade ocidental recente elas sejam consideradas realmente extraordinárias, tanto no sentido de algo excepcionalmente incomum quanto no sentido de se considerar que derivam de algum aspecto humano invulgarmente mal formado. Em outras culturas, tais experiências fazem parte do corpo principal de valores e práticas, presentes cotidianamente no modo de compreender o mundo e o humano.

Em segundo lugar, temos uma classificação dessas experiências segundo critérios da psicologia. A partir de colocações dos primeiros propositores na psicologia acadêmica, Almeida e Lotufo Neto resumem as linhas de proposição às experiências mediúnicas (e de certo modo às demais listadas) em três grupos nos seguintes termos:

Janet e Freud: as experiências mediúnicas são patológicas e fruto exclusivo da atividade do inconsciente do médium; não há participação de qualquer faculdade paranormal.

James e Jung: a mediunidade não é necessariamente patológica, teria origem no inconsciente do médium, mas não foi excluída a possibilidade de uma origem paranormal, inclusive a real comunicação de um espírito desencarnado. Reforçam a necessidade de maiores estudos.

Myers: a mediunidade pode ser evidência de um desenvolvimento superior da personalidade, e suas manifestações teriam origem em um misto de fontes (inconsciente pessoal, telepatia e comunicação de espíritos desencarnados). (2004, p. 137)

Um posicionamento considera estas manifestações sempre patológicas; outro as considera não necessariamente patológicas e advindas fundamentalmente de camadas inconscientes do sujeito; o terceiro as considera possível indício do transcendente. Elas parecem abranger o conjunto das possibilidades. Os segundo e terceiro se entrelaçam, tanto para James e Jung quanto para Myers. Para eles, são incertas e indefinidas as fronteiras entre a profundidade do inconsciente e a existência do transcendente.

Em terceiro lugar, e sem necessariamente tomar partido a priori em relação a essas linhas de proposição, autores observaram que as experiências anômalas parecem ter correlação com a dissociação, em maior ou menor grau a depender dos variados tipos. Pekala e Cardeña afirmam que pessoas com maior tendência a dissociar são também mais propensas a experiências mediúnicas, ao transe e à alteração de consciência. Na introdução ao estudo de experiências anômalas dizem que

Os indivíduos altamente hipnotizáveis e altamente dissociativos são mais propensos a relatar experiências anômalas. Supõe-se, de um modo geral, que esses relatos correspondam a uma prevalência realmente mais elevada dessas experiências, mas essa hipótese ainda não foi completamente testada. (2013, p. 54)

A correlação entre transe, hipnotizabilidade e possessão com processos dissociativos foi trazida à cena desde os primórdios da psicologia científica, e se confirma em pesquisas atuais, como a desses autores.

Contudo, “o estudo dos fenômenos dissociativos e transtornos mentais associados à dissociação é um dos grandes desafios da psiquiatria” (Negro Junior, Palladino-Negro & Louzã, 1999, p. 239), sobre o qual não se devem tomar conclusões rápidas nem definitivas. Pekala e Cardeña deixam isso claro, ao se valerem de termos cuidadosos, tal como “prevalência mais elevada”, e ao afirmar a necessidade de mais experimentos. Não apenas a correlação entre os conceitos é sujeita a discussão, mas o próprio conceito de dissociação está sujeito à discussão e reavaliação, como mostrado no capítulo anterior.

Trabalhos recentes indicam que a dissociação pode conduzir à criatividade. Maraldi e Krippner (2013), no artigo em que utilizam o conceito desenvolvido por Grosso, “dissociação criativa”, apontam para o fato de que “em toda a história da

mediunidade muitos médiuns manifestaram talentos que parecem superar suas próprias habilidades esperadas” (p. 545). Outro uso igualmente criativo é relatado pelos autores como sendo uma

estratégia criativa de enfrentamento contra o sofrimento e o trauma (isto é, DID [desordem dissociativa da identidade]), mas também em outras atividades não patológicas, como visto em certas respostas ou comportamentos hipnóticos criativos e no caso do surgimento espontâneo de habilidades latentes. (p. 545)

Para eles, a dissociação criativa se define como a “dissociação especificamente relacionada a elaborações criativas e artísticas” (p. 545). Temos aqui definição em que não somente o processo de dissociação é considerado como gesto criativo no mundo subjetivo, produzindo estratégias de lida com questões internas ao sujeito, como gesto criativo também enquanto ação concreta no mundo, a partir do surgimento de habilidades e da possível mediunidade enquanto produtora de obras de arte. Ao final do artigo, relacionando arte e religião, eles afirmam ser a pintura mediúnica “reminiscente de uma era quando as divisões existentes hoje entre diferentes formas de conhecimento não eram rigidamente estabelecidas” e concluem que “as pinturas mediúnicas parecem preservar a nostalgia de um tempo quando a arte servia amplamente como uma demonstração do transcendente e era algo identificada com ele” (p. 568).

Para Maraldi, “muitas são as explicações disponíveis para os fenômenos de transe e possessão, algumas delas coincidentes com as explicações que se poderia levantar para os fenômenos dissociativos em geral” (2014, p. 114). A dissociação ou o que denomino distensão pode ser não uma falha, mas atributo da psique que conduz às possíveis alterações da consciência. Nessa linha, Maraldi afirma que uma

concepção comum na literatura é aquela segundo a qual a dissociação constituiria um tipo *especial e distinto* de alteração da consciência em que há significativa desconexão entre módulos psíquicos e motores. Entre as muitas formas de alteração da consciência, haveria uma em que a identidade (psicológica ou corporal) é particularmente atingida, sofrendo divisões ou fragmentações. (p. 144)

Mais do que desconexão, a qual seria um ponto extremo do processo, talvez possa haver uma forma suave de deslizamento entre identidades, a qual denominei distensão.

Se a música rearticula as forças que sustentam a identidade distendendo essas forças de modo a permitir ampliar o campo de percepção, então, mais do que mera representação, lembrança ou nostalgia do transcendente sob forma articulada (artística) que ocupa o mundo exterior, a música capacita o sujeito a acessar ou participar de outras dimensões. Isto é, a música seria um meio não apenas de *representação*, mas de

facilitação para aproximar estados incomuns da percepção à presença experiencial, inclusive possíveis dimensões transcendentais – a música *presentificaria* tais dimensões.

A doutrina umbandista também afirma que a música é capaz de evocar dimensões transcendentais trazendo-as para perto dos seres humanos. Na umbanda, a música é uma forma de evocação. Contudo, minha afirmação acima não pretende ser idêntica ou se igualar à da doutrina. Trato aqui do estado psicológico que torna o sujeito capaz de perceber tais dimensões por reorganizar as forças que sustentam a unidade das identidades. Em especial, pela capacidade da música em distender identidades e deslizar a percepção desde identidades mais nucleares e fortalecidas em torno de si mesmas até identidades mais capazes de abranger o outro e a alteridade.

Considero o processo que subjaz à dissociação não-patológica um *modo de articulação natural da psique*, mais precisamente uma maneira da estrutura psíquica se distender – um alargamento sem perda de coesão, uma distensão das forças operativas que dão coesão às identidades, uma dissociação não-patológica. Por conta desse atributo da psique, esta se abre para estabelecer relação com níveis do humano e do mundo, os quais não seriam alcançados e percebidos quando da compactação rígida da identidade. A abertura na estrutura de identidade permitiria alcançar níveis de percepção, com mudanças na consciência, os quais receberam a denominação clássica de Estado Alterado de Consciência (EAC), e que inclui os fenômenos de transe e possessão.

Há indícios de que dissociação e alterações de consciência, inclusive transe e possessão, têm muitas vezes vínculos de causalidade, com a alternância entre uma e outra identidade causando as condições necessárias para ocorrerem tais alterações. Maraldi descreve assim a possibilidade de alternância entre identidades:

cada personalidade tende a tomar o controle do corpo de forma mais ou menos recorrente e alternada, embora efeitos indiretos da presença subjacente de outra personalidade possam ser notados em alguns sintomas, enquanto uma determinada personalidade assume o controle. ... O processo de transição entre uma e outra identidade é comumente denominado de “*switching*” ou troca, e pode durar algo em torno de segundos – sendo às vezes imperceptível. O processo de *switching* geralmente ocorre em resposta a eventos estressantes ou a estímulos eliciadores de lembranças traumáticas consideradas determinantes na causação desse transtorno. É comum que, em função das alterações de identidade experimentadas, a pessoa seja incapaz de se lembrar de uma parte extensiva de suas vivências. (p. 121)

Adiante, ele descreve a dissociação não apenas como uma troca, mas como um salto. Citando Putnam, considera que a dissociação pode ser o “salto entre estados comportamentais discretos” (p. 144). Esses conceitos de salto e troca apontam para a cisão e a separação entre identidades, isto é, entre construções da psique. Pesquisando a

partir de casos patológicos, psicólogos encontraram o processo reconhecido como dissociação em condições de trauma e estresse, causado por mudanças bruscas entre diferentes porções da psique. E esses resultam em divisões e fragmentações da identidade e resulta em comportamentos discrepantes.

Entretanto, a negação, a troca separativa, o salto alienador, a ruptura abrupta entre aspectos da psique não é, talvez, a única opção para ocorrer a abertura necessária para processos outros da psique se instalarem, como os que abordo aqui. A dissociação realizada enquanto distensão também pode dar lugar a alterações de consciência, a processos de transe e de mediunidade, do mesmo modo como Maraldi e outros autores estudaram a dissociação traumática como causadora de alterações.

A operação psíquica que descrevi, a *distensão*, pode permitir a reorganização identitária necessária – por deslizamento entre identidades e não por cisão entre elas – para ocorrerem também os mesmos processos de alteração de consciência, transe e mediunidade. Neste caso, sem o caráter traumático, sem a desconexão entre diferentes identidades que compõem o sujeito, sem que ocorra uma cisão da personalidade.

O processo dissociativo pode ser causa de alteração de consciência e transe, mas estes não ocorrem como consequência somente de processos dissociativos. Esta é uma das possibilidades. A outra é que alterações de consciência e experiências de transe ocorram pela distensão não-traumática e não-fragmentária da personalidade e da organização das identidades, isto é, pelo deslizamento – poderia dizer, *natural* – entre identidades. Tal tipo de transição ocorreria sem causar fraturas na integridade do sujeito. Seria o tipo de transição que ocorre entre identidades quando movida, por exemplo, pelo processo de adaptação não traumática ao meio. Seria também um tipo de transição treinado nos ambientes nos quais se evoca entidades exteriores, ou novas identidades, a serem incorporadas pelo sujeito, como seria o caso da umbanda.

Assim, um atributo comum, presente nas adaptações mais simples ao meio e nas construções mais naturais da identidade, tomaria uma dimensão excepcional quando se abre ou é utilizado para alterações da consciência e para o contato com níveis transcendentais da experiência humana.

Já no início da psicologia moderna, William James relatou a existência desses níveis excepcionais de experiência e considerou-os percepções legítimas, e não apenas fantasias irreais. James afirma que a plenitude humana não se limita somente aos níveis habituais voltados às experiências cotidianas.

Nossa consciência desperta normal, a consciência racional como lhe chamamos, não passa de um tipo especial de consciência, enquanto que em toda a sua volta, separadas dela pela mais fina das telas, se encontram formas potenciais de consciência inteiramente diferentes. Podemos passar a vida inteira sem suspeitar-lhes da existência; basta, porém, que se aplique o estímulo certo para que, a um simples toque, elas ali se apresentem em sua plenitude, tipos definidos de mentalidade que têm provavelmente em algum lugar o seu campo de aplicação e adaptação. Nenhuma explicação do universo em sua totalidade poderá ser final se deixar de lado essas outras formas de consciência. A questão resume-se em como observá-las – pois não há muita continuidade entre elas e a consciência ordinária. (1991, 391-92)

Pela descrição de James, os estados especiais de consciência nos rodeiam e para serem contatados e percebidos requerem que nossa consciência de costume, de alguma forma, abandone sua condição habitual.

A palavra de James não é demonstração da existência de estados alterados. Nem um depoimento pessoal nem os métodos científicos têm instrumentos para demonstrar a existência ou a inexistência deles. Um depoimento pode apontar um caminho a ser investigado. Os instrumentos da ciência poderão apontar a fraude quando descobre que sua alegada existência é falseada por truque ou tapeação. Poderão mostrar que a existência de estados alegadamente excepcionais está dentro ainda da normalidade, e que o sujeito que relatou algo excepcional, na verdade, experimentou algo perfeitamente explicável dentro da fenomenologia natural. Mas tais instrumentos não terão meios para comprovar a existência do transcendente, de um ‘outro lado’, de um estado de consciência para além do que pode ser percebido sensorialmente.

Por outro lado, vimos que a natureza essencialmente musical da música – as qualidades dinâmicas dos tons dentro de um sistema – não pertencendo a nenhuma dimensão transcendental ou subjetiva, está também fora do campo de captação de instrumentos científicos. Sua existência não é detectável pelo método das ciências naturais; esta é sua característica. Aquilo que torna a música realmente música não está no palco fenomênico nem no palco da subjetividade. Para descrever essa condição Zuckerkandl criou a expressão ‘terceiro palco’, denominando um palco que não pertence a nenhum desses outros dois. O terceiro palco não é o ‘transcendente’, como o caracteriza James. É um palco de forças, não de divindades. Contudo, por qual razão não haveria outros palcos mais, nos quais se situassem as ‘verdades metafísicas’, como designadas por James, ou, ainda, por qual razão não seria o terceiro palco a porta de entrada para o contato com o transcendente? Por enquanto, são perguntas sem respostas.

Embora James trate o assunto a partir do estado de consciência considerado normal, ou habitual, e coloque a questão em termos da mudança do estado de

consciência, considere a identidade e não a consciência, e a mudança da *organização da identidade*, e não a mudança da consciência como fator para alguma forma de ampliação ou abrangência – não apenas para um campo transcendente, mas também para campos perceptivos visíveis e tangíveis que antes a organização da identidade não permitiria perceber.

Se fosse necessário relacionar esses dois conceitos, diria que a consciência do sujeito, ou, usando o termo cunhado por James, seu fluxo de consciência, está em relação com a organização de sua identidade, mas não se iguala a ela. Mudanças no fluxo de consciência poderiam acontecer em decorrência da mudança na organização da identidade. Segundo a linha de pensamento que tenho seguido, a mudança na organização da identidade é responsável pela *abertura* a outros estados perceptivos e experiências; isto é, os processos dissociativos ou, mais precisamente, de distensão entre porções da identidade estariam diretamente ligados a essa abertura.

Voltando à descrição de James, no trecho que precede sua conclusão a respeito da existência de outras dimensões, ele conta o momento em que experimentou a alteração de sua consciência pela inalação de óxido nitroso.

Profundezas e mais profundezas de verdade se diriam reveladas a quem o inalar. Entretanto, a verdade se dissipa, ou escapa, no momento em que a pessoa torna em si; e se perduram algumas palavras com que ela parecia vestir-se, estas se revelam o mais puro disparate. Não obstante, persiste o sentido de haver estado ali um significado profundo; e conheço mais de uma pessoa persuadida de que no transe do óxido nitroso temos uma autentica revelação metafísica. (p. 391)

A alteração da percepção propiciada por uma substância química talvez não seja apropriadamente relatada como sendo o ingresso da consciência em um transe místico ou, como diz James, uma revelação metafísica. Há muitos passos entre a alteração fisiológica e um estado de consciência como o transe místico – a começar da diferença possível entre processos corporais e processos mentais. A passagem de processos físicos para os mentais ou de consciência é ainda pouco conhecida. O ponto de vista que apresento trata da construção social da identidade do sujeito. Ele evita a cisão cartesiana entre mente e corpo, na medida em que a identidade ou a associação das identidades do sujeito abrangem o conjunto corpo e mente.

É preciso considerar a afirmação, mais recente do que a de James, de “que a forma como os padrões neurais se transformam em imagens mentais não está ainda esclarecida” e que “os passos intermediários que nos levam dos padrões neurais às imagens mentais não são ainda conhecidos” (Damásio, 2004, p. 209). Um disparador

físico-neurológico poderá causar alterações perceptivas, sem dúvida, mas da sensação decorrente afirmar-se existir o transcendente, existe ao menos um passo de distância.

Segundo James, a dimensão transcendente está ao acesso da mão, próxima, mas ao mesmo tempo inalcançável até que uma alteração ocorra com nossas percepções e consciência. De maneira espetacular, pode-se imaginar que o acesso para outros potenciais de consciência se dê por procedimentos extravagantes. Assim como a dissociação que primeiro saltou aos olhos dos observadores foi a do tipo extremo, ocorrendo a cisão entre identidades ou aspectos mentais do sujeito, assim também a alteração de consciência que primeiro chama a atenção é aquela que ocorre em condições excepcionais e estranhas.

Não se deve concluir que somente em condições extremas ocorre dissociação ou o que se convencionou chamar de a alteração de estado de consciência. Apresento neste trabalho um processo suave e alteração, que denominei *distensão da organização das identidades*. Esse meu ponto de vista condiz mais com a ideia de gradação entre estados normais e alterados, o que inclusive torna inadequados os termos, ‘normais’ e ‘alterados’, assim como a própria ideia de ‘estado’, como veremos a seguir.

Mediunidade

O conceito de *mediunidade* é um desses que se perfila do lado ‘alterado’ das consciências possíveis à espécie humana. Abordado pela ciência, e deixados de lado os causos de fraude e tapeação que nada têm a ver com o conceito, a mediunidade se apresenta como um campo, a princípio, fora dos limites das aferições e mensurações científicas. Os primeiros estudos acadêmicos a respeito da mediunidade ocorrem no final do século XIX. Zangari resume este início da seguinte maneira:

A pesquisa científica dos médiuns e da mediunidade teve seu início organizado em 1882, com a fundação da *Society for Psychical Research* (SPR), em Londres. Dentre os membros da SPR figuravam personalidades que seriam conhecidas como as fundadoras da Psicologia moderna, como Sigmund Freud, Carl Gustav Jung e William James. (2003, p. 52).

A mediunidade seria uma capacidade para feitos sobrenaturais, ou paranormais, como deslocamento de objetos à distância, receber mensagens clariaudientes, ser possuído por espíritos dos mortos e outros feitos assim assombrosos. Estudada primeiro com uma espécie de mistério, por um lado, e com descrédito e mofa quase pilhéria, por

outro, no decorrer dos estudos descartou-se os casos de fraude intencional, restando os casos passíveis de conter algo verdadeiro. A tendência atual é retirar a mediunidade do campo da patologia e estudá-la enquanto possível atributo saudável e útil ao viver.

Estudiosos procuraram ora mostrar que há uma base psicológica para a mediunidade ser considerada atributo real do ser humano, “em busca de um paradigma realmente científico para a mediunidade” (Almeida e Lotufo Neto, 2004, p. 132), ora contextualizar que a mediunidade não deveria ser considerada – ao menos, não a priori – como disfunção psicológica ou mental, mas como um atributo do comportamento humano dentro de certos contextos (Zangari, 2003, p. 54-56).

Nesse sentido, Maraldi, Machado e Zangari apontam que “para um entendimento mais compreensivo da mediunidade, é necessário dar atenção não somente a seus aspectos psicofisiológicos – como foi feito no passado – mas também considerar seus aspectos psicossociais e culturais” (2010, p. 194). Esses autores trazem uma definição de mediunidade “como a suposta capacidade de certas pessoas – isto é, os médiuns – dizem ter por meio das quais elas podem mediar a comunicação entre entidades ou formas espirituais e outros seres humanos” (p. 181).

Outras experiências anômalas, como aquelas trazidas em relatos sobre contatos com óvnis, “‘viagens espirituais’, ‘visões do passado e do futuro distantes e contato com entidades sobrenaturais’” foram investigadas. E também nelas “houve evidência de que as experiências são tipicamente saudáveis”, sendo que os autores enfatizam a importância dos aspectos relativos às “complexas relações entre as experiências investigadas e a cultura em que emergem” (Martins & Zangari, 2012, p. 198).

Com vistas a definir o que é mediunidade, do ponto de vista do funcionamento psicológico, Alvarado, Machado, Zangari e Zingrone, em artigo, organizam o que diversos autores pensaram a respeito da mediunidade, chegando a

duas concepções gerais envolvendo a mente subconsciente. Uma foi a de postular todos os fenômenos mediúnicos originados no subconsciente, ou seja, essa região da mente foi considerada responsável pela produção dos automatismos motores e sensoriais (com ou sem a presença de fenômenos parapsicológicos), mas sem a intervenção de espíritos desencarnados. Por outro lado, o subconsciente era visto como mediador das influências dos espíritos, o meio no qual a ação dos agentes desencarnados era processada e manifestada por meio do médium. (2007, p. 50)

Na primeira concepção está embutida a ideia do médium estar propenso à dissociação e produzir personalidades secundárias (p. 47), as quais seriam as responsáveis pelos fenômenos tidos por parapsicológicos. Na segunda concepção estão presentes as ideias de Flournoy, para quem “somam-se às habilidades criativas

subconscientes as capacidades propriamente parapsicológicas como instrumentos necessários e suficientes” (p. 48) para ocorrer a mediação com outras dimensões e entes de outras dimensões. Estas duas concepções se assemelham a duas das proposições trazidas por Almeida e Lotufo, apresentadas no começo do subcapítulo.

Por outro lado, o conceito de mediunidade pode ser apresentado também a partir do assim-chamado conhecimento espiritual em contraposição à ciência acadêmica. Embora com relação a dois outros conceitos deste capítulo, transe e estados alterados de consciência, também pudesse trazer o ponto de vista dado pelo conhecimento espiritual, é na mediunidade que ocorrem as discrepâncias mais interessantes.

Para os espiritualistas, a mediunidade é um desajuste, uma doença espiritual como explica Feraudy.

Quem nasce médium já traz, por efeito do carma, um rompimento congênito em sua tela [de separação e proteção em relação a outras dimensões], que possibilitará, por meio dessa provação, contatos com os mundos suprafísicos e as entidades que nele habitam.

Suponha que numa encarnação passada você teve poderes naturais, inatos, inerentes à sua própria constituição, os quais lhe deram não só consciência dos mundos suprafísicos, mas também poderes mágicos para atuar livremente nos elementos, elementais, elementares e todos os reinos da Natureza. ... Suponhamos que, mesmo com todos os conhecimentos, você usasse esses poderes naturais para benefício próprio. Estaria, automaticamente, fazendo magia negra e contrariando a Lei. Conforme você descambasse para essa prática acumularia carma... Encarnando novamente, já traria um rompimento na sua tela, consequência da última encarnação... Você resgataria o erro por meio da mediunidade, fator probatório ou cármico; por meio da evolução mediúnica poderia ou não fechar esse rompimento para, então, trilhar a próxima etapa do caminho, que é a iniciação consciente. (2006, p. 52-53)

Para umbandistas como Feraudy, a mediunidade é algo a ser corrigido. Se existe mediunidade, ela é um estorvo, um infortúnio, um problema a ser sanado. É um acesso indevido a outras dimensões, que por meio do uso disciplinado se organiza e refluí, de modo a deixar de ser um elemento perturbador na vida do sujeito que é médium. A mediunidade se reorganiza na medida em que o médium a aplica para beneficiar os outros e não a si mesmo – é esta a correção esperada para quem nasce portador de tal desajuste espiritual. Segundo essa doutrina umbandista, tal é o motivo pelo qual depois de anos de prática organizada da mediunidade ela passa a atuar menos, não apenas deixando de perturbar o estado mental do médium como também ele passa a exercê-la menos e menos, mesmo ocupando cargos dentro da hierarquia seja de umbanda, espiritismo ou candomblé. Desenvolver a mediunidade é, no fim das contas, livrar-se dela, deixar de exercê-la – ao menos, compulsoriamente. Em suma, o que fazem os

centros espiritualistas que lidam com a mediunidade, inclusive os de umbanda, é desenvolvê-la (melhor seria dizer, organizá-la) para libertar as pessoas dela.

A descrição de Feraudy contraria o que pensam boa parte dos médiuns, que a consideram um dom com o qual foram beneficiados. Contraria também a tendência atual de estudos científicos que a consideram uma capacidade humana positiva, um dom a ser desenvolvido. Eu parto do ponto de vista de que embora ela possa ser atributo de alguns (mais do que de outros), não deve ser preconcebida como atributo afortunado a partir do qual tornar-se ‘mais médium’ seja a perspectiva para o desenvolvimento da pessoa humana. Se a pessoa tem manifestações mediúnicas, frequentar os lugares que organizam e disciplinam a mediunidade tem se mostrado um meio de as pessoas encontrarem não apenas conforto pela aceitação de sua especialidade indesejada, mas de fazer algo com a mediunidade de modo que esta deixa de ser um estorvo, um ‘chamado’, uma perturbação inata, e passa a ser um meio de colaboração com a sociedade e as pessoas ao seu redor (Zangari, 2003, p. 195-96; Negro Júnior, Palladino-Negro & Louzã, 2002, p. 65 e 69). Como coloca Zangari a respeito da relação entre médium, mediunidade e meio social, há “um longo processo de treinamento no grupo para, então, devolverem ao grupo seu ‘dom’” (2003, p. 196). Assim, ao final, há concordância neste aspecto quanto ao que colocam espiritualistas e cientistas acadêmicos: praticar a mediunidade, para quem a manifesta espontaneamente, em seu meio social e em benefício de seus próximos é caminho para integrá-la no conjunto do ser e da vida do médium.

A ideia espiritualista de uma tela que se rompe na constituição dos corpos sutis e que, ao se romper, permite o contato com planos transcendentais tem afinidade, mesmo que longínqua, com a ideia que apresento de distensão entre identidades. Nos dois casos, o processo que permite o contato é uma perda de certa consistência, firmeza ou rigidez necessária à percepção se ater ao mundo visível e tangível.

Minha visão a respeito de mediunidade é de que se trata de uma capacidade real humana, bem menos fantástica do que poderia parecer, a qual se associa com a distensão das forças que sustentam o conjunto das identidades tornando possível que a percepção humana tenha alcance maior do que os limites impostos pelo limite corporal e da subjetividade pretensamente restrita a ele. É uma percepção mais abrangente do que a habitual, no sentido de se dirigir ao outro. Este esboço de conceito se alinha com os comentários que farei sobre alteração da consciência, como veremos a seguir.

Estados Alterados de Consciência (EAC)

Pekala e Cardeña afirmam que “o conceito de estados alterados de consciência remonta ao livro *The Varieties of Religious Experience* (As Variedades da Experiência Religiosa) de James” (2013, p. 43), um dos pilares iniciais do estudo psicológico da experiência religiosa e das alterações da consciência possíveis à espécie humana.

A leitura do texto de James mostra como era seu hábito valer-se do termo ‘estado’ para descrever o que se passa na interioridade humana: estado de pecado, estado de libertação, estado de felicidade, estado de êxtase, estado de confiança, estado de fé, estado de convicção, estado heroico, estado de amor, estados místicos, estados racionalistas. Esse apanhado foi feito apenas nas páginas 30, 110, 115 e 121 da edição brasileira (1991). No texto, encontramos a palavra ‘estado’ precedendo a descrição dos mais diversos sentimentos ou disposições humanas. Além disso, ‘estado de espírito’ é como James se refere por todo o livro à interioridade humana. Definir a alteração de consciência humana como ‘estado’ parece se dever mais a seu hábito de escrita e pensamento do que realmente à descrição efetiva de um processo.

‘Estado’ define como se ‘está’. Aquilo que ‘estou sendo’ é meu ‘estado’; propriamente, é meu ‘estando’. Em geral, James utiliza o termo nesse sentido. Contudo, se tomamos o termo como definindo ‘um estado estável em diferença de outro estado estável’, como por exemplos nos estados da matéria (sólido, líquido e gasoso), o termo passa a ter outro sentido: ele define estruturas totalmente diversas uma da outra. Podemos pensar na água nos três estados, nos quais o mesmo composto se estrutura de três maneiras diferentes. Ora, não necessariamente os estados de consciência, ou melhor, os ‘estar sendo’ da consciência são feitos de estruturas diferentes.

Talvez sejam *condições* ou *ações* diferentes da consciência, ou do fluxo de consciência, como queria James, mas não necessariamente *estados* diferentes de consciência. Nem os muitos estados acima mencionados no seu texto, nem os assim chamados estados alterados de consciência. Num caleidoscópio, as diversas combinações que o movimento dos vidrilhos em seu interior produz, a partir dos mesmos componentes, não dizem de diversos ‘estados’, embora o que se enxergue no visor ‘esteja’ em posições diferentes a cada movimento e forme imagens diferentes. Não

há um *estado* criado pelos vidrilhos coloridos por eles *estarem* em posição diferente. *Estar* em posição diferente não diz de *estados*, mas de *condições* diferentes.

Dentro de um carro em movimento, estou em trânsito, mas não estou em um ‘estado de trânsito’. Estou em uma *condição* diferente de quando estou parado à beira da calçada, não em um *estado* diferente. No carro, estou na ‘condição de trânsito’ sem estar num ‘estado de trânsito’. As condicionantes (o movimento do carro em que estou) me colocam em trânsito, o que não modifica meu estado interno nem o estado exterior corporal, afora a *condição* de estar em movimento. Quer dizer, seja para as alterações de consciência seja para o transe, acrescer o termo ‘estado’ (estado alterado de consciência, estado de transe) embute um fator que considero inexistente, muito mais do que permite a aproximação isenta ao fenômeno: passamos a considerar que há um estado diferente tanto no transe quanto na alteração de consciência. Um vício verbal de James pode inadvertidamente ter iniciado a longa discussão em torno da questão de haver ou não um ‘estado’ que embasa alterações de consciência e transe.

Assim, começar a nos referir a estarmos em um ‘estado de trânsito’ quando estamos simplesmente andando de automóvel seria acrescentar um estado que não existe quando nos deslocamos em carros pelas cidades ou estradas. Não fazem sentido questões como: fulano estava ou não em ‘estado de trânsito’ quando guiava bem ou guiava mal seu carro? Sicrano experimentou realmente um ‘estado de trânsito’ em seu percurso até em casa? Não obstante, nós perguntamos se fulano estava ou não em estado de transe, nos perguntamos como e quando se inicia esse estado, ou em que fronteira começa um estado alterado de consciência, como se houvessem estados com fronteiras.

Quem está no aeroporto à espera de sua conexão e telefona para um familiar dirá que está em trânsito, não que está em estado de trânsito. Não há estado específico, há condição. Assim, a meu ver, a alteração de consciência e o transe são mais bem descritos não como estado: a pessoa está em transe, em trânsito, e não em estado de transe ou de trânsito.

Pode-se argumentar que no transe e na alteração de consciência, por ser modificação interna, trata-se de estado subjetivo diferente e que, por isso, para experiências interiores, o termo teria sua validade. Seja a experiência interna ou externa, definir uma mudança de estado equivale a assumir uma mudança na estrutura, como ilustrado pelos exemplos dos estados da matéria, do caleidoscópio e do andar de carro. Assumir prematuramente que existe um *estado* no transe e na alteração de consciência embute mais problemas no conhecimento do fenômeno do que lhe esclarece.

As definições utilizadas atualmente para estado alterado de consciência mostram que ainda hoje o termo e a ideia de estado permanecem, como na definição de Ludwig:

Qualquer estado mental induzido por várias manobras ou agentes fisiológicos, psicológicos ou farmacológicos, que pode ser reconhecido subjetivamente pelo próprio indivíduo (ou por um observador objetivo do indivíduo) como representativo de um desvio significativo da experiência subjetiva ou do funcionamento psicológico de certas normas gerais para aquele indivíduo quando em consciência alerta, desperta. (Ludwig, 1972, p. 11, citado por Pekala & Cardeña, p. 43)

Por outro lado, a definição de Tart, “uma alteração qualitativa no padrão global do funcionamento mental, de forma que o experienciador sinta que sua consciência está operando de forma radicalmente diferente do ‘normal’” (Tart, 1972, p. 95, citado por Pekala & Cardeña, p. 43), escapa da armadilha do termo ‘estado’. “Padrão global do funcionamento mental” não é um ‘estado’, mas um modo de funcionamento diferente.

Vaitl e colaboradores dispõem quatro formas de ocorrerem os “estados alterados de consciência (ASC) (a) ocorrendo espontaneamente, (b) evocados por estimulação física e fisiológica, (c) induzidos por meios psicológicos e (d) causados por doenças” (2005, p. 98). O que nos interessa aqui são as alterações de consciência levadas a cabo por estimulação física e induzida por meio psicológico, pois entendo que ambas são presentes na incorporação umbandista. Segundo estes autores,

os diferentes estados de consciência são principalmente provocados por uma estrutura cerebral comprometida, mudanças transitórias na dinâmica do cérebro (desconexão) e processos neuroquímicos e metabólicos. Além dessas alterações graves, estímulos ambientais, práticas mentais e técnicas de autocontrole também podem alterar temporariamente o funcionamento do cérebro e a experiência consciente, (p. 98)

Estas são suas considerações sobre música, dança e alteração de consciência:

No caso de percussão e dança, os movimentos rítmicos do corpo se sincronizam com a batida e finalmente parecem acontecer automaticamente, sem esforço ou controle voluntário. O pensamento auto-reflexivo cessa quando o sujeito se torna cada vez mais absorto na ação. Além disso, as alterações também incluem uma distorção do sentido do tempo, sensações corporais incomuns (por exemplo, sentimento leve, quente, energizado), imagens vívidas e fortes emoções positivas (por exemplo, alegria, felicidade, êxtase) em conjunto com a impressão de se tornar Um com o ritmo. (p. 107)

Os autores não relatam quais atividades de ritmo e dança estudaram para chegar a tal conclusão. Em minha experiência direta, o que ocorre não é sincronia com o ritmo musical levando a movimentos involuntários. Há entrega ao ritmo, mas o controle voluntário é preservado. O que acontece na incorporação e, por conseguinte, no que deve ser a alteração de consciência, é *outra* movimentação e não a entrega ao ritmo. As sensações descritas, embora ocorram, são as menos importantes no processo e poderiam ser descritas para atos muito diferentes e situações onde não há alteração de consciência.

Quero dizer, em sua breve abordagem à relação entre dança e alteração de consciência, os autores não se aproximam do cerne do que acontece – ao menos, não do que acontece na incorporação umbandista como a experimentei. Quando tratar do corpo na incorporação, abordo o tema com maior detalhe.

Partindo de outra perspectiva, Hasegawa e Jamieson abordam as mudanças internas que ocorrem no sujeito cuja consciência está alterada. Em revisão sobre haver estado de base ou não em hipnose (teorias do estado e não-estado), eles concluem haver mudança de relações e não mudança da estrutura neuropsicológica.

Um estado de consciência pode ser considerado como pertencendo ao domínio informacional da explicação. Na verdade, descreve o padrão de relações entre várias estruturas psicológicas e, portanto, subsistemas no cérebro. Os subsistemas são unidades funcionais que desempenham funções relativamente discretas, e a neurociência contemporânea mostra que elas dependem de interações entre regiões corticais distribuídas e estruturas subcorticais. Um estado *alterado* de consciência é uma condição na qual as relações normais entre esses subsistemas mudaram. (2002, p. 111)

Embora tratando de estados alterados relativos à hipnose, suas considerações dizem respeito à redefinição da alteração de consciência em sentido mais amplo do que apenas à hipnose. Os autores enfatizam que ocorrem mudanças *discretas* nas relações na base da alteração de consciência.

Isto significa que as transições entre estados discretos de consciência podem ser acompanhadas por uma consciência meta-cognitiva da transição em alguns indivíduos, mas em outros a transição é suave e nenhum contraste de padrão é experimentado. Essa visão é consistente com a descoberta de que os sujeitos mais altamente suscetíveis não se sentem em estado alterado de consciência na hipnose.

A adoção dessa abordagem desloca o eixo em torno do qual gira o debate estado / não-estado. Em vez de simplesmente perguntar se a hipnose envolve uma alteração na consciência, agora perguntamos se há um estado discreto de hipnose, um padrão distintivo pelo qual as estruturas psicológicas operam durante a hipnose. É postulado que em tal estado, os processos que regulam os conteúdos da consciência mudaram, e nesse sentido, a presença de tal estado pode ser postulada com base em experiências subjetivas atípicas. (p. 111-12)

A existência da possibilidade da alteração de consciência parece não exigir uma alteração radical na estrutura que lhe dá base. Tal proposição conduz a uma visão sobre alteração na consciência que converge ao que aponto no processo de incorporação. Por depender de mudanças pequenas no aparato neurológico e psicológico, o estado discreto de hipnose é experimentado diferentemente por uma ou outra pessoa.

Tart também afirma existirem mudanças discretas na alteração da consciência.

O novo termo de estado discreto de consciência (d-SoC) é proposto para maior precisão. Um d-SoC é um padrão único, dinâmico ou configuração de estruturas psicológicas, um sistema ativo de subsistemas psicológicos. Embora as estruturas componentes / subsistemas mostrem alguma variação dentro de um estado discreto de consciência, o

padrão geral e as propriedades do sistema geral permanecem reconhecidamente os mesmos. (2001, p. 5)

A alteração discreta de consciência me parece definição mais adequada ao que encontrei na incorporação umbandista. Naturalmente, o termo *discreto* se refere à alteração no funcionamento neuropsicológico e não ao comportamento expresso. Isso vale, aliás, mesmo quando o resultado exterior traz mudanças nada discretas no comportamento, como em certas incorporações na umbanda.

Se mapear o espaço experiencial no qual duas pessoas funcionam, uma pessoa pode mostrar dois clusters discretos, separados do funcionamento experiencial (dois d-SoCs), enquanto o outro pode mostrar funcionamento contínuo em ambas as regiões e as regiões de conexão do espaço experiencial. A primeira pessoa deve fazer um esforço especial para viajar de uma região do espaço experiencial (um d-SoC) para o outro; o segundo não faz nenhum esforço especial e não experimenta o contraste das diferenças de padrão e estrutura associadas com as duas regiões (os dois d-SoCs). Assim, o que é um estado especial de consciência para uma pessoa pode ser uma experiência cotidiana para outra. (p. 6)

Como veremos adiante, a incorporação de entidades ou identidades não ocorre enquanto ruptura, mas como deslizamento. Esse é percebido de maneira diferente por cada adepto umbandista, uns experimentando transição mais suave, outros menos. Assim, como afirmou James, a consciência habitual ou normal, seja o que ela for, não está tão distante ou se apoia sobre estrutura que impede o acesso quase que natural à condição que permite ou desencadeia o processo de incorporação.

Embora o termo deslizamento seja utilizado para a passagem da consciência normal à hipnose (Kirsch, 2005, p. 20), não é com esse sentido que o utilizo. Não me refiro na incorporação ao deslizamento entre condições diferentes do funcionamento psíquico (como entre estar ou não sob hipnose), mas ao deslizamento entre identidades do sujeito. Que os processos possam ocorrer entrelaçados não deve levar a confundir quanto ao uso do mesmo termo.

Tomando outra questão, temos que consciência ‘normal’ é a referência para contrastar e por pressuposto ajudar a definir o que são os estados não normais, portanto, alterados de consciência. A normalidade é, de todo modo, definida por parâmetros gerais, inclusive bastante diferentes a cada cultura e na percepção do próprio indivíduo. Os limites de sua definição são imprecisos, instáveis e, mesmo, improváveis. Assim, além do termo ‘estado’ merecer a devida quarentena, antes de ser utilizado, também o termo ‘alterado’ merece idêntica quarentena antes de ser assumido. Alteração quer dizer ‘outro’, outra consciência distinta e apartada daquela que antes ali existia. Se não defino

o que é consciência normal, não há como definir a ‘outra’ consciência, a consciência ‘alter-ada’. Se eu não sei se A é A, não saberei se B é A ou se não é.

Não obstante, o uso instituído do termo Estado Alterado de Consciência é ocasionalmente utilizado neste trabalho, com todas as ressalvas colocadas, pois bem ou mal ele localiza o tema do qual trata: as modificações da consciência as quais o sujeito humano pode ou costuma experimentar. Se essas modificações são anômalas, se fazem parte de um repertório comum a toda a espécie humana, se alguns estão mais habilitados por condição cultural, inata ou circunstancial para tais modificações, e ainda se alguns de nós sentimos fascínio ou repulsa diante do contato com modificações mais extensas (ou seriam mais profundas?) são questões a serem respondidas por outras investigações que não esta. Dedico-me a possíveis modificações de consciência diante da música.

Do campo da musicoterapia, Aldridge traz uma conceituação de estado alterado de consciência que, embora com as ressalvas colocadas aos termos, tem um acréscimo interessante no que diz respeito à alteração da consciência, ou a sua alteridade. Essa definição começa diferenciando os estados neurológicos dos de consciência.

Um estado alterado de consciência difere da consciência de base ou normal e é muitas vezes identificada com um estado cerebral que difere significativamente do estado cerebral da consciência de base ou normal. No entanto, não é o próprio estado do cérebro que constitui um estado alterado. O estado do cérebro é uma questão objetiva, mas não deve ser equiparado a uma leitura de eletroencefalograma (EEG) ou a uma ressonância magnética (MRI). Se fosse assim, então ao espirrar, tossir ou dormir estaríamos em estados alterados. Tais imagens, ou traços, revelam a atividade ou a inatividade cerebral, e não a consciência. Podemos facilmente ver por meio de tecnologia moderna que mudanças no cérebro ocorrem, mas esta tecnologia não nos diz o que a pessoa está pensando ou por quê.

Nossos estados cerebrais de base são definidos pela presença de duas características subjetivas: um sentido psicológico de um ser no centro de minha percepção e uma sensação de que este ser está identificado com meu corpo. Os estados de consciência nos quais perdemos nosso sentido de identidade com o corpo ou com nossas percepções são estados de consciência alterados. Estes estados podem ser espontâneos ou provocados por uma variedade de meios: trauma, distúrbios do sono, desafios sensoriais, desequilíbrio neuroquímico, ataque epilético ou febre. Também podem ser induzidos por comportamento social, tais como a dança ou o canto frenético. Finalmente, podem ser induzidos pela ingestão de drogas psicotrópicas, como veremos mais tarde.

No entanto, esses estados são representativos de uma autoconsciência pessoal. O que podemos necessitar é ir além disso como todas as tradições místicas nos encorajam, para os estados alterados de consciência, onde perdemos nosso senso de ser e alcançamos esse sentido de unidade com os outros. Esta é uma mensagem difícil em culturas nas quais olhamos apenas para nos desenvolver e atingir estados pessoais de conhecimento. ... Embora um elemento chave de nossa sobrevivência tenha sido desenvolver uma consciência pessoal que separa o eu dos outros e tem sido fundamental para o desenvolvimento da cultura tecnológica moderna, precisamos de uma consciência holística, que complementa a abordagem pessoal e analítica quando se consideram as situações que afetam a humanidade como um todo. Ornstein (1996) defende um modo de consciência que considera a relação ao invés do eu egocêntrico. (2006, p. 12-13)

A alteridade da consciência é a consciência que abrange o outro. Assim Aldridge define alteração de consciência para além daquela habitual, que ele considera como a consciência centrada estritamente no próprio sujeito. Para a investigação do transe de incorporação, isto é, a alteração de consciência na qual um ‘outro’ vem a ter presença no corpo da pessoa, esta definição de alteração de consciência que remete à consciência da alteridade – consciência que inclui o outro – parece ser ponto de partida adequado, inclusive por definir fronteira clara entre consciência habitual e consciência alterada.

A definição de alteração de consciência como aquela que abrange a alteridade se coaduna com o que a música traz à percepção, conforme postulado por Zuckerkandl. A definição sucinta de Ortiz-Osés resume sua visão que “apresenta a lógica musical como lógica relacional do ser” (2004, p. 13). Para Zuckerkandl, a experiência com a música abrange mais do que a si mesmo, considera a presença do outro.

Alteridade de consciência, a consciência que se dirige ao outro, é, então outro modo de postular aquilo que concluí para o termo mediunidade: é uma percepção mais abrangente do que a habitual, no sentido específico de se dirigir ao e abranger o outro.

Transe

Rouget é autor importante para este trabalho, por seu estudo extenso sobre a relação entre música e transe, abrangendo o transe e o êxtase em várias culturas. Ele considera que o transe é

um estado de consciência composto por dois componentes, um psicofisiológico e outro cultural. A universalidade do transe indica que ele corresponde a uma disposição psicofisiológica inata na natureza humana, embora, é claro, desenvolvida em vários graus em indivíduos diferentes... O transe consiste em um estado de consciência, para o sujeito, em uma experiência particular composta por uma série de eventos que podem ser descritos por aquele que tenha vivido através deles. (1985, p. 3)

A importância dada ao elemento cultural sobressai de um estudo que abrange as práticas de muitos povos em vários continentes e culturas. A presença do transe (e também da incorporação) em populações tão distantes e de matriz diferente reafirma que há algo de transcultural nessas práticas. Elas parecem pertencer à espécie humana, para além de fatores particulares de tempo e lugar.

Depois dessa descrição, Rouget busca definição a partir do uso dos conceitos de transe e êxtase em diversos contextos e autores. Desde o emaranhado em que definições e usos se sobrepõem, ele organiza o quadro da seguinte maneira:

o grego *ekstasis* significa primeiro e principalmente “a ação de mover-se através do espaço, deslocamento, desvio”. ... Por outro lado, *transe* também designa uma mudança de estado, mas de uma espécie diferente, originalmente relacionada com o ato de *transir*, isto é, de falecer, e, portanto, de entrar em um estado de imobilidade definitiva. ... Aparentemente, foi primeiro o espiritismo que deu à palavra “transe” o significado que correntemente tem hoje em dia na antropologia da religião. (p. 7)

Tanto êxtase quanto transe são definidos pelo deslocamento, trânsito ou passagem, mesmo que a passagem da morte. Partindo dessa distinção, Rouget se diz

a favor da especialização do uso dos dois termos, de usar “êxtase” somente para descrever um tipo particular de estado – estados alterados, vamos dizer, alcançados em silêncio, imobilidade e solidão – e restringir “transe” somente àqueles obtidos por meio de ruído, agitação e na presença de outras pessoas. (p. 7)

Rouget associa o transe com a estimulação sensorial: “ruídos, música, aromas, agitação” (p. 10) e o define por ocorrer dentro de uma série de condições: “movimento, barulho, em companhia [de outras pessoas], crise, sobre-estimulação dos sentidos, amnésia e sem alucinações” (p. 11). E continuando sua definição, afirma que

Transe é um estado temporário de consciência, ou, como a palavra indica, é um estado transitório. Alguém deixa seu estado habitual quando entra em transe, e ao final de certo período de tempo, a duração do qual varia consideravelmente de caso para caso, esse alguém retorna ao seu estado prévio. Transe é assim um estado incomum. Alguém poderia concebivelmente dizer de alguém que ele vive em transe perpétuo, mas o fato permanece que enquanto um estado ele é considerado incomum, ou nesse caso particular como sendo um estado extraordinariamente comum. (p. 12)

Rouget considera transe como sendo um estado, o que não tomo como partido, e o define como um estado incomum. A seguir, apresenta o que chama de *transe identificatório*, isto é, o transe que leva o sujeito a se identificar com uma divindade ou espírito. Divide-o em três tipos gerais, sendo que o primeiro

é caracterizado pelo fato de que, durante o transe, o sujeito pensa ter adquirido uma personalidade diferente: aquela de um deus, espírito, gênio ou ancestral – para a qual podemos usar o termo geral ‘deidade’ – que se apossou do sujeito, substituindo-o no lugar dele... Por um período de tempo longo ou curto, o sujeito se torna o deus. Ele é o deus. Podemos chamar isto de possessão no sentido estrito da palavra. (p. 26)

O segundo é

mais propriamente do que ter trocado personalidades, o sujeito pensa ter sido investido pela deidade, ou pela força emanada dela, a qual então coexiste de muitas maneiras com o sujeito, mas mesmo assim o controla e lhe faz agir e falar em seu nome. ... Irei me referir a esta categoria de transe não como possessão, mas como inspiração. (p. 26)

E no terceiro tipo, “o relacionamento entre divindade e sujeito é visto como um encontro no qual, dependendo do indivíduo, é experimentado como uma comunhão, uma revelação ou uma iluminação. Ao contrário dos dois relacionamentos anteriores, este não envolve incorporação de qualquer espécie” (p. 26).

Diferentemente das colocações de Rouget, a doutrina umbandista considera que as entidades incorporadas não são divindades, não são deuses. Não se trata de relação entre sujeito e deidade. É relação entre sujeito e entidade incorpórea. Segundo a doutrina umbandista, as entidades são seres que um dia foram humanos encarnados e devido a seu conhecimento dos assuntos desta e da outra vida vêm ajudar aos que necessitam. O caso seria diferente se a investigação fosse a respeito da incorporação dos orixás no candomblé. Estes são considerados divindades. As entidades da umbanda não são divindades, embora sejam considerados seres especiais, luminosos, elevados, sábios e amorosos, segundo a doutrina.

O termo transe identificatório é consistente com o que encontrei na incorporação umbandista, devido ao sujeito se *identificar* com uma nova entidade ou identidade: seus gestos e falas são tomados e comandados por esse novo ser. Contudo, a incorporação na umbanda parece abranger simultaneamente as três classificações propostas por Rouget: há troca de comando identitário, há inspiração e há comunhão. A sensação em primeira mão de quem incorpora não faria o tipo de separação que ele fez. Julgo que a incorporação inclui as três enquanto fases ou formas de relação que variam de pessoa a pessoa, de um momento de incorporação a outro, mas que as três ocorrem em graus variados nos diversos momentos de uma mesma incorporação. No caso da umbanda, elas são referência para pontos extremos do processo, mas encontram-se os três tipos numa única incorporação. Entretanto, outras situações de incorporação e possessão acontecem de outra maneira e a classificação de Rouget pode ajudar a compreendê-las.

O conceito de transe identificatório aponta para a identificação do sujeito em transe com outra identidade ou deidade, com um *outro*. É a alteração da consciência em direção a uma abrangência para alcançar o contato com o outro, com a alteridade.

Dentre as características listadas para a mediunidade e o transe temos formas distintas de ação, mas todas se unem na abrangência em direção à alteridade: telepatia, clarividência, incorporação, sair do próprio corpo, contato com extraterrestres, telecinesia e premonição não são todas o alcance de um outro a princípio inalcançável? *Outra* informação, *outro* ser, *outro* lugar, *outro* conhecimento, *outro* tempo. O próprio transe não seria também alcançar *outro* em si mesmo ou fora de si igualmente

inalcançável a princípio? A alteridade parece ser o denominador comum a essas experiências. Está evidente que se trata de uma alteridade especial, isto é, alcançar ou abranger um *outro* inalcançável por meios comuns, a princípio. A alteração de consciência parece ser, mais do que tudo, a consciência que se abre à alteridade, embora de maneira mais abrangente do que se poderia supor.

Continuando a investigação, é preciso trazer autores cuja abordagem coloca o transe em contraponto com a possessão, e não com o êxtase, como fez Rouget. Em sua distinção a esse respeito, Maraldi, citando Cardena, afirma que

o transe e a possessão podem ser definidos como construtos distintos, porém, interligados. No primeiro, observa-se alteração da consciência, alteração do senso usual de identidade, retraimento da atenção com foco em estímulos específicos (como na absorção), e comportamentos estereotipados, sentidos pelo sujeito como se estivessem além da sua capacidade de controle. Na possessão, por sua vez, o elemento fundamental é a substituição (única ou episódica) da identidade dominante por outra identidade (geralmente de caráter sobrenatural), em que os movimentos estereotipados e a alteração da consciência seguem os padrões de manifestação da nova identidade assumida (podendo ou não haver amnésia para os eventos ocorridos). Contudo, os autores nos lembram que o termo *transe* é polissêmico e vago, e é muitas vezes difícil distinguir, na prática, o transe da experiência de possessão propriamente dita (daí a tendência a unirmos as duas coisas em uma mesma definição). A “entidade” que assume controle durante os estados de possessão varia de acordo com a cultura e o sistema de crenças do indivíduo, podendo ser o alegado espírito de alguém falecido, um ancestral, uma figura demoníaca ou mesmo um animal. (2014, p. 111)

Aqui, as coisas são definidas com o transe sendo uma ausência e a possessão a substituição da identidade dominante. Maraldi considera o termo transe, como encontrado na literatura, vago e com muitos sentidos possíveis, com o que concordo. Assim como considera a entidade incorporada como podendo ser de muitas naturezas diferentes, não apenas deuses, com o que minha experiência pessoal concorda. O que Maraldi contrapõe entre transe e possessão, se assemelha no que procurei distinguir entre incorporação e possessão: em resumo, o primeiro é retração da atenção e do comando motor, enquanto o segundo é tomada total, substituição absoluta, do sujeito.

Wulff considera que “deve-se entender o transe como um estado de profunda absorção ou ausência de conteúdo mental durante o qual o indivíduo tem a experiência de estar separado do mundo exterior” (2013, p. 305), o que vem ao encontro do que é postulado por Maraldi e Cardenas: transe é vazio, ausência, absorção em algo indefinível.

Esse aspecto do transe julgo denominador comum presente em vários estudos a respeito: a saída da identidade habitual sem necessariamente chegar a outra identidade definida (o que aconteceria na possessão ou incorporação). Ou, em suma, transe é

realmente um trânsito, um “estar entre”, um *transir*, no qual há um ‘falecimento’, término de atuação ou ausência da identidade antes dominante, sem que ainda se tenha chegado a um novo ‘porto seguro’, a uma nova identidade construída de modo definido. Como veremos adiante, foi bem percebido por Zangari (2003, p. 173) haver na umbanda um trabalho organizado e progressivo de construção de nova identidade, antes que venha a ocorrer a completude da incorporação. Dentro do ponto de vista que adoto, o transe é o que acontece entre a saída da identidade antes dominante até a chegada à nova identidade (construída propositalmente) ou entidade.

De acordo com o que comentei antes neste mesmo subcapítulo, transe não é estado, é a condição de transitar. Transe é literalmente trânsito, mas um tipo de trânsito que encerra o funcionamento do que foi deixado para trás – *transir*. Agora, completando a definição, é transitar entre blocos de identidade construídos pelo e no sujeito. Enquanto não se chega às novas construções, as reações que se tem pelo caminho são de ‘absorção em coisa alguma’, ‘ausência de conteúdo mental’, ‘retraimento da atenção a estímulos externos específicos’, como outros autores aludiram. Na verdade, ausência de base identitária para estabelecer relação com o mundo ao redor. Aos olhos de um observador externo é uma ausência (daquela identidade habitual esperada de se encontrar no sujeito observado). Aos olhos de quem está em transe é um afastamento de si (daquela identidade conhecida) sem que se encontre referência estável e definida dentro ou fora de si mesmo.

Uma pergunta pode surgir: *o quê* em mim transita? A consciência, a qual transita em direção ao outro, à alteridade. Minha experiência pessoal me leva a responder que é a própria percepção de mim mesmo que transita entre blocos construídos de identidade e, nessa transição ou *transir*, torna-se menos apta a responder aos estímulos do mundo exterior e a dar expressão aos estímulos do mundo interior. Momentaneamente, durante o transe, não se está ausente propriamente, como notaria um observador externo, mas se está desfalecido do contato com aspectos em mim capazes de acionar organizadamente percepções, movimentos e discursos lógicos.

Incorporação

Coloquei anteriormente nas justificativas o motivo de minha escolha pelo termo incorporação: em minha experiência, é o corpo mais do que o espírito que é controlado

por forças que não reconheço como providas de mim mesmo. Mais do que a posse total ou possessão sobre meu corpo e meu espírito, o que experimento na umbanda é a tomada de meu corpo por forças que me parecem exteriores a mim; enquanto isso meu espírito é tomado apenas parcialmente por essas forças ou, a depender da perspectiva, pouco ou nada tomado por essas forças, devido à preservação de uma área subjetiva que continua a identificar como sendo ‘eu mesmo’, mesmo quando plenamente incorporado por entes ou forças provenientes de outras fontes que não desse ‘eu mesmo’ reconhecível. Não obstante a continuidade de identificação de ‘eu mesmo’, por alguns instantes na fase de transe até a outra identidade, essa preservação da percepção de mim se esmaece e se turva, embora ainda assim sem perder totalmente, na minha experiência pessoal, a sensação de presença de ‘eu mesmo’.

O que considero incorporação é o ato de chegada à nova identidade construída em mim ou entidade espiritual que se manifesta através de mim, em decorrência do transe, o qual denominei também deslizamento entre identidades. No caso de haver um ente espiritual a mover o sujeito por meio da nova identidade, este virá a ocupá-la tal qual mão que se coloca dentro do fantoche de pano recém-costurado e pintado, trazendo à vida e à movimentação o novo corpo de identidade: a mão é a força movente da possível entidade espiritual, embora nos seja visível e tangível apenas a identidade exterior do fantoche construído.

Dáí, talvez, a dificuldade para se chegar à conclusão da existência ou não de uma entidade espiritual por detrás do sujeito incorporado: grande parte do material dessa nova identidade – seja ela um Caboclo, Preto Velho, Marinheiro, Criança etc. – é também material do próprio sujeito, é material que de um modo ou outro faz parte, em outras composições, de suas demais identidades: reconhecemos em cada entidade incorporada um pouco do sujeito que as incorpora.

(Um umbandista poderá argumentar: como as entidades que se manifestam através do sujeito o fazem o tempo todo, de um modo ou de outro e mesmo sem lhe incorporar, inclusive muito antes da aprendizagem específica num terreiro, o próprio sujeito mesmo quando atuando como ‘ele mesmo’ terá características e maneiras das entidades que lhe são próximas, e desse modo não é possível desenhar fronteira clara entre as identidades próprias do sujeito e as identidades das entidades para as quais dá passagem. Talvez desenhar essa fronteira seja necessidade do conhecimento científico e não da prática umbandista.)

Tanto a saída de velha identidade quanto a chegada à nova podem ser marcadas por espasmos do corpo. A meu ver, isso ocorre devido à ‘saída’ para fora de um bloco de identidade e consequentemente deixar de assumir o controle corporal que havia *a partir* daquela identidade, assim como ao ‘chegar’ na nova identidade há um novo estertor, no momento em que passa a haver o domínio da motricidade *a partir de* uma identidade. Os estertores e movimentos descoordenados tidos por prenúncio do transe e da possessão são indicadores da perda de controle ou ganho de controle *a partir de* uma identidade ou de outra. Com isto, afirmo que os elementos neuropsicológicos de controle muscular-sensorial estão baseados nas construções identitárias, com o que cada uma dessas construções terá sua própria base de controle. Experimentos com hipnose e estudos neurológicos também apontam nessa direção.

Poderia utilizar mais uma vez a imagem da mão e do fantoche para comentar sobre os estertores dos encaixes no transe. A mão que entra e se encaixa no boneco de pano produz movimentos que ainda não são expressivos da figura do fantoche, são movimentos feitos sem volição expressiva, mas apenas gestos de encaixe – úteis e coordenados para quem experimenta o esforço entre mão e fantoche se adaptando um ao outro, mas de uma expressividade sem sentido e aleatória para quem olha desde fora. Com o passar do treino do processo de incorporação, os estertores tendem a ser cada vez menores e menos evidentes. Ao se habituar ao deslizamento entre identidades, o trânsito ou transe ocorre por um caminho cada vez mais conhecido e, se não de domínio completo, com as partes envolvidas cada vez interagindo com mais naturalidade.

Ao final dos temas investigados e em suma, encontro um denominador comum que é a abrangência da consciência em direção ao outro, à alteridade. O ponto de chegada da consciência, na situação que estudo, é aquele *outro* denominado entidade espiritual, uma alteridade para além dos limites do comprovável. Não obstante, e independente de haver entidade espiritual ou não, há um transitar, um deslizamento em direção a ‘outro em mim’, e um encontro com uma alteridade possível em mim mesmo.

Como veremos adiante, quando a música vier a se juntar a estas considerações, no processo de entrada em transe, isto é, de alargamento da abrangência, a música é o primeiro ‘outro’ com quem me identifico – mais propriamente, a música é o ‘outro’ com o qual meu corpo se identifica e no qual se molda em seu movimento – no processo sofisticado de ampliar-se à alteridade.

5. Música e transe

O papel da música na atividade de incorporação e no transe é, a princípio, um caso particular e específico do papel da música na vida humana, na formação e organização das identidades, e em seus processos de reorganização, distensão ou dissociação.

Primeiro, investiguei a música e sua relação com o ser humano, depois a identidade humana e os processos de dissociação, mediunidade, alteração de consciência, transe e incorporação. Neste capítulo, investigo a relação entre música e transe. Ele é dividido em três partes: o amplo estudo de Rouget sobre a relação entre música e transe, as teorias da musicoterapia sobre essa relação e os estudos sobre a relação entre música, transe e percussão.

No primeiro subcapítulo, utilizarei como base a obra de referência sobre o assunto, *La musique et la transe* ou *Music and Trance*, de Gilbert Rouget. Embora abranja outras formas de transe, o centro dessa obra é justamente, como ele o designa, o *transe de possessão*, aquele que vemos ocorrer nos ritos da umbanda. No segundo subcapítulo, os estudos dos musicoterapeutas Bonny, Aldridge, Fachner, Aigen, Moreno, Benenzon, Brandalise e outros fornecem as bases para discutir sobre a relação entre música e transe, sob a perspectiva terapêutica. O terceiro subcapítulo se refere aos estudos da relação entre percussão e transe, considerando desde o que foi trazido dos capítulos anteriores.

Este conjunto prepara o terreno para ingressar na investigação do papel da música especificamente dentro da incorporação umbandista.

5.1. Relação entre música e transe, segundo Rouget

O livro de Gilbert Rouget, *La musique et la transe: Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession* (1980, Editions Gallimard), ou, na tradução inglesa que utilizo, *Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession* (1985), traz apanhado amplo sobre a relação entre música e transe em diversos contextos: rituais religiosos africanos, candomblé brasileiro, rituais do Médio e Extremo Oriente e de ilhas do Pacífico, tarantismo italiano, ritos xamãs e de exorcismo, ópera europeia, prática meditativa na cultura árabe, entre os gregos antigos, concluindo que

Se tantas páginas foram tomadas para fazer este inventário das relações entre música e transe, é porque elas são extremamente variadas, porque elas muitas vezes contradizem uma à outra de um caso a outro, e porque é extremamente difícil formular qualquer regra a respeito dela sem um contra-exemplo a contradizer-lhe imediatamente. (p. 315)

São muitos contextos e finalidades distintas. Embora o tipo de música seja bastante diferente em cada caso, assim como o que se chama de transe é também absolutamente diferente, a música é presença recorrente quando se busca o tipo de experiência em que há alteração perceptiva ou de consciência. Esta é a primeira conclusão que resulta de seu apanhado. Como Rouget buscou estudar o transe quando há música, ele lista principalmente situações em que há transe *e música*. Seria interessante um estudo que buscasse as situações em diversas culturas nas quais há transe e sem música. Mesmo que tal estudo ainda esteja por ser realizado, as evidências existentes parecem mostrar que a música é utilizada na grande maioria das situações em que há transe.

Rouget buscou um papel universal único para a música em todos os casos de transe que estudou, constatando que esse papel único não existe.

Ele relata que “algumas cerimônias são acompanhadas por música... mas a crise crônica que ele experimenta e a crise aguda que se seguirá na maioria das vezes não tem necessariamente qualquer ligação com ela” (p. 65). Em outras situações, descreve “crises que acontecem sem música e sem dança” (p. 66). E também, “a despeito das aparências, a crise de pré-posseção deve ser considerada no candomblé como bem sendo independente da música” (p. 66). Rouget descreve ainda situações em que “a

musica não desencadeia a crise, mas, ao contrário, termina com ela, por estabelecer a comunicação com o deus que é responsável por ela” (p. 66). E, por fim, descreve casos em que “a música é usada não para desencadear a crise, mas, ao contrário para fazê-la diminuir” (p. 67) ao fazer dançar as pessoas em transe. Ocorre também assim no tarantismo, no qual “a função da música envolvida não é desencadear a crise ou ajuste, mas, de fato, curá-la, provocar sua resolução na dança” (p. 68). Rouget utiliza os termos crise e ajuste para o transe; utiliza o termo pré-posseção, ou crise desorganizada, para o estado de posseção ainda não completo, em geral, ocorrido fora do contexto ritual (p. 38). Descrevendo o que ocorre no candomblé, Rouget encontra uma diferença: “enquanto a ‘crise desorganizada’ e o colapso subsequente não parecem estar relacionados necessariamente à música, a crise ritualizada e o colapso, ao contrário, aparecem sendo provocados diretamente por ela” (p. 68).

A música aparece em diferentes momentos do transe e, para ele, não tem papel definido ou tem muitos papéis possíveis. Todavia, ela parece ser *organizadora* do processo sempre que está presente. Em outras palavras, a música parece estar ligada à dissociação contextual muito mais do que à dissociação tendencial (Maraldi, 2014, p. 611), isto é, à crise de dissociação ou de transe que ocorre dentro de um determinado contexto no qual se tem por objetivo que ela aconteça. Mesmo no caso da música no ambiente ritual, Rouget afirma que ela tem efeitos muito distintos, de acordo com diferentes momentos do ritual, pois

as crises ou ajustes e transe de posseção tendem a ocorrer em certos pontos específicos do ritual e não em outros. Na maioria dos casos eles ocorrem quando a música está sendo tocada, e estão intimamente relacionados a ela. É essencial, mesmo assim, salientar não somente que a regra está longe de ser absoluta, mas também que a mesma música, ou mais propriamente o mesmo tipo de música, não tem o mesmo efeitos em todos os adeptos, independente das circunstâncias. (1985, p. 71)

Em seu trabalho, Rouget mostra que a mesma música tem efeitos distintos em diferentes momentos do ritual e em pessoas com diferentes disposições para com o ritual. Comentando uma festa de Xangô entre os Iorubá, ele afirma que “a mesma invocação, cantada no mesmo contexto, assim desencadeia o transe nesta ou naquela pessoa, deixando todas as outras sem serem afetadas” (p. 71) e, a partir disso, conclui que “a efetividade da música, assim, parece ser governada amplamente pela convenção” (p. 71-72).

Nessa conclusão, Rouget desconsidera contexto social e disposição individual enquanto fatores atuantes junto com a música. Há aí embutida a concepção prévia de

que ou a música tem um papel universal em relação ao transe ou não terá papel efetivo algum – como se a música pudesse ser como um medicamento de ação universal sobre a fisiologia do corpo físico (mesmo neste caso, há limites). E essa concepção embute outra, a de que a música deve sozinha desencadear o transe ou ela não tem papel algum para desencadeá-lo (e daí serão fatores desencadeando o transe e a música será mero enfeite). A música por si só, independente do contexto social ou individual, deveria ser capaz de realizar uma transformação identificável ao observador externo à experiência, caso contrário seu papel será de mera ‘convenção’ ou ornamento.

A expectativa de que a música tivesse um papel físico inexorável para desencadear o transe foi frustrada. Os inúmeros exemplos apresentados por Rouget atestam contra essa expectativa, contra essa concepção embutida em sua tese. Não obstante, isso não obriga a concluir que a música não tem qualquer participação para desencadear o transe. Nem obriga a concluir que a música não tem qualquer papel caso não provoque algum transe universal.

Mas, por algum motivo e contrariando a tese de Rouget, a música é utilizada quando se requer que pessoas entrem em transe, em diferentes povos e nas situações culturais mais contrastantes.

O próprio Rouget analisou essas situações contrastantes e a partir delas chegou a conclusões parciais interessantes, por vezes contrárias à sua conclusão final. Uma delas é que a participação da música não é idêntica nos rituais xamãs e nos de possessão. A esse respeito, ele afirma:

Uma das grandes diferenças entre música de possessão e xamã reside no fato de que a última é frequentemente dotada de poder mágico, enquanto a primeira não é. Ela fala, ela identifica, ela induz movimento. Sua eficácia é de uma ordem mecânica. Seus efeitos são de ordem prática: ela convoca os deuses, faz os dançarinos rodopiarem, cria o contato entre homens e deuses, ela desperta emoção. Ela não tem outros poderes. A música xamã, pelo contrário, reivindica, em certos casos, ao menos, transformar o mundo. (p. 131)

Ele explica o que vem a ser o poder mágico da música xamã: “ela reivindica... transformar o mundo”, isto é, “intervir no determinismo natural a fim de modificar seu curso”, ou

através do poder do encantamento quando ela é vocal e então as palavras e sua forma musical são o que conta, ou através do poder do som quando é instrumental, a natureza simbólica do instrumento sendo o que trabalha tanto quanto a magia do som (p. 131)

e nos dá alguns exemplos, desse poder mágico, “que não diz respeito somente à cura, mas também ações tais como conjurar um eclipse lunar, ajudar caçadores de baleias ou prevenir a chuva por meio de rituais” (p. 131). Segundo ele, o caráter

encantatório da música xamã se deve a ela ser muito repetitiva, por “usar um tipo de maneira vocal mais próxima da fala do que do canto” e “fazer uso de efeitos vocais incomuns – gritos, onomatopeias, imitações de todos os tipos de ruídos” (p. 132).

Veremos adiante que a música utilizada na umbanda não é do mesmo tipo que a usada pelo xamã. Não há tais efeitos vocais incomuns nos cânticos da umbanda; estes são efetivamente cantados e não falados; quanto à repetição, os cânticos da umbanda são tão repetitivos quanto qualquer canção popular brasileira; as partituras no Apêndice I dão testemunho disso. A música feita pelo xamã é uma forma de sua vontade intervir no mundo e nas pessoas ao redor. A música da umbanda é o diálogo do adepto com as entidades que está a invocar, ora chamando por aproximação, ora agradecendo sua presença ou intervenção, ora exaltando suas qualidades ou se despedindo da presença.

Contudo, nos termos colocados pela doutrina umbandista, sua música é tão mágica quanto a do xamã. Sua finalidade é evocar a manifestação de entidades espirituais e causar transformações no ambiente. Eu não afirmo categoricamente, como faz Rouget, que a música xamã é mágica e a de possessão não é.

Em todo caso, essa discussão se dá num campo fora dos limites propostos neste trabalho. O ponto de vista que proponho é o da psicologia social, portanto, observo o papel da música em seu contexto social na interação com o ser humano, e me abstenho de considerá-la mágica ou não. Inclusive porque, como veremos adiante, a música cantada na umbanda é tão semelhante a certas vertentes da canção popular brasileira, a ponto de muitas vezes se confundir com ela, que teríamos, por consequência, que considerar mágica também boa parte da música de entretenimento popular.

Voltando à relação entre música e transe, Rouget nos diz que também o transe do xamã difere do transe de possessão ou incorporação, assim como o uso da música difere nos dois rituais.

Encontramos exatamente uma oposição similar na relação entre sujeito e música. Na possessão, como dissemos, a música é feita *para* o possuído. No xamanismo ela é feita *pelo* xamã. Este último é um *musicista*, o primeiro é um *musicado*. Esta posição musicista / musicado deve ser considerada... como um fator contribuinte para a distinção a ser feita entre xamanismo e possessão. (p. 132)

No caso da umbanda, em geral, a música é feita pelos ogãs (os tocadores de atabaque) e cantada por todos da corrente para aquele que vai incorporar. Mas não podemos levar esta distinção como definitiva. O mesmo adepto que toca o atabaque ou canta, no momento seguinte irá se dirigir ao centro da roda para incorporar. Não há, a princípio, fronteira entre aqueles que fazem música e os que incorporam, que não pela

dificuldade prática óbvia de tocar atabaque e incorporar ao mesmo tempo. Afora que a doutrina umbandista considera tocar atabaque como outra maneira de incorporar: ao tocá-lo dá-se passagem para as entidades em seu corpo enquanto percute o instrumento.

Na umbanda, a diferença entre o que faz música e o que incorpora é uma diferença momentânea de função. Há distinção de *situação* da umbanda da *situação* do xamã: este se propõe a viajar por outras dimensões enquanto ele mesmo toca seu instrumento; o umbandista se propõe a incorporar entidades espirituais, isto é, outras dimensões vêm até ele, ao som da música feita pelos outros. Digo *situação*, pois entendo que não se trata de diferença entre o umbandista e o xamã como seres com dons distintos ou usos realmente diferentes da música, mas se trata do rito se estruturar de outra maneira e propor outra situação.

Distinguindo o uso da música no que denomina possessão por espírito e possessão mediúnica, que é quando o “o espírito responsável pela possessão mediúnica tem algo a dizer a uma audiência”, Rouget afirma que neste segundo caso “obviamente quando a divindade está falando através da boca do médium, ela deve ser ouvida com clareza. Isto significa que não pode haver qualquer música ao mesmo tempo” (p. 133). O que se encontra na umbanda contradiz frontalmente essa conclusão de bom senso de Rouget: há música enquanto as entidades falam com seus consulentes. Por vezes, há música alta, exigindo esforço para ouvir o que a entidade está a dizer. Para o umbandista, a manutenção da música soando enquanto as entidades ‘estão em terra’, como se diz, tem o sentido de proteção a elas e aos adeptos, formando envoltória vibratória protetora dentro da qual ocorre o rito.

Pelo critério científico, este é um papel para a música que não se pode atestar, que não no sentido óbvio dos sons musicais impedindo que qualquer conversação entre entidade incorporada e consulente vaze para o ambiente ao redor, pois que a música a encobre. No sentido proposto pela doutrina umbandista, de que a envoltória protetora tem função energética, mantendo o padrão vibratório elevado e seguro para a presença das entidades, nada posso afirmar neste trabalho.

No entanto, o sentido proposto por Rouget, de que a música deve cessar quando as entidades falam, não tem minha concordância e não tem nenhum uso no rito umbandista. A lógica de Rouget para essa conclusão se baseia na música como elemento de comunicação tal qual linguagem discursiva – o que questiono desde o início da exposição sobre a natureza da música – e, dentro da lógica da música ser discurso, esta deve cessar quando há outros discursos em cena. Temos visto que música

não é discurso nem linguagem não-verbal, e que, por isso, não vejo sentido em Rouget afirmar que a música deve cessar quando as entidades começam a falar. A prática umbandista não vê sentido, e mostra que música e discurso convivem.

Giuseppe Verdi também discorda de Rouget quando coloca quatro cantores no Segundo Ato da ópera *Otelo* cantando a um só tempo, “soando *simultaneamente*; as quatro linhas melódicas sendo tecidas em *uma* textura” (Zuckerlandl, 1973, p. 331). Na música, a simultaneidade e união de várias camadas de significado não causa ruído à comunicação. Na verdade, “da vocalização simultânea dos quatro significados nasce, não a destruição do significado, mas um supra-significado, o significado de um todo” (p. 332). A umbanda concorda com Verdi e Zuckerlandl, não com Rouget.

Como consequência de sua visão de música, Rouget, ao analisar as “interpretações mais diversas, e algumas vezes mais conflitantes” (1985, p. 167) para aquilo que chama de ‘estranho mecanismo’, isto é, aquilo que faz a música desempenhar um papel no desencadear do transe, afirma que “nada nos autoriza a pensar que a música – pelo menos na medida em que está sendo ouvida, não feita, o que é o caso na possessão – desempenha qualquer papel direto no começo do transe que não por meio de sua ‘ação moral’” (p. 183).

As conclusões de Rouget sobre o papel da música no transe de possessão são as que seguem. Comento-as depois de trazer cada trecho:

Ao momento do efetivo desencadear do transe, o qual é frequentemente senão sempre marcado por uma crise, ela [a música] assume os aspectos mais contraditórios. ... algumas vezes parece ser um meio quase mecânico pelo qual o transe é provocado (nas cerimônias públicas do *candomblé*), algumas vezes parece não tomar nenhuma parte nele de todo (o transe matinal durante o período de reclusão do *candomblé*); os adeptos algumas vezes parecem ser incapazes de resistir às evocações da música (quando eles são neófitos), algumas vezes, ao contrário, é um ponto de honra não sucumbir a ela (quando eles são os oficiantes); em uma cerimônia um adepto entra em transe ao som de seu motivo, enquanto outro, aparentemente sujeito às mesmas condições objetivas, não; em um culto (*candomblé*) cada deus responde somente ao tema musical (motivo) específico dele, mesmo que exista também um tema que pode mobilizar todos os deuses indiscriminadamente... Em outras palavras, embora a música indiscutivelmente desempenhe um papel – mais ou menos decisivo dependendo do caso – no início do transe, parece impossível estabelecer qualquer relação constante de causa e efeito entre os dois. O único papel que parece ser verdadeiramente geral é que a música deve ser feita para o possuído e não por ele mesmo, ou, em outras palavras, que o transe é induzido e não conduzido. [Mas] se vamos agora passar a examinar o transe... quando está em seu auge, ... a música de possessão é música de dança cuja melodia é associada com a divindade que se mantém responsável pelo transe. (p. 321)

A umbanda tem em comum com o *candomblé* a música ser feita por outros para aquele que irá incorporar. Nos dois ritos, há a mesma diferença entre quem está

proposto a incorporar e quem não está. Não se espera que musicistas, oficiantes ou a assistência incorpore. Os casos em que estes incorporam, além de incomuns, são contornados levando a pessoa a logo desincorporar. Minha experiência nos terreiros mostra que controle de incorporar somente quando se é chamado a incorporar, e não incorporar quando não se está proposto a isso, é um dos passos do treinamento. Estar suficientemente firme no controle da incorporação é exigido como requisito para o desenvolvimento no rito. Não se trata do efeito da música falhar ou se impor sobre o adepto, mas da participação deste, em sua anuência e concordância ou não em incorporar. Isso é componente fundamental no rito, o qual é treinado, como veremos adiante. Assim, a “relação constante de causa e efeito” entre música e transe, que Rouget não encontrou, se deve a outros fatores que não ao papel da música, como o momento específico do contexto ritual e a disposição individual. Em outros momentos de suas considerações, não obstante, Rouget os leva em conta.

Este prossegue concluindo que é preciso

ver o transe, como ele é observado nos cultos de possessão, como uma forma socializada de comportamento resultante de uma conjunção de muitos constituintes: 1. No nível do indivíduo: um dado inato da estrutura da consciência torna-o suscetível de ser invadido por um evento emocional que submerge seu estado normal e leva a um comportamento histeriforme; 2. No nível das representações coletivas: a) interpretação deste evento como um sinal da vontade ou de presença de um espírito ou divindade; b) exploração ou, para usar o termo de Roger Bastide, domesticação do evento, com a intenção de estabelecê-lo como um modo de comunicação com a divindade; c) identificação do sujeito em transe com a divindade responsável por manter o transe, e d) teatralização deste comportamento identificador. (p. 322)

A socialização do transe, segundo Rouget, retira-o do campo da patologia, não obstante mantê-lo no campo da imaginação. Isto é, o transe de possessão é algo que um grupo de pessoas imagina coletivamente por meio de um acordo convencionalizado de que a coisa toda é como combinaram ser, e a validade do rito se dá pela simbologia nele contida e partilhada socialmente por aqueles que dele participam. Esses são os limites considerados pelo autor.

Rouget diz “o transe como ele é *observado* nos cultos” e esta afirmação inicial contém a razão pela qual a incorporação lhe parece teatro. Um observador a quem é permitido assistir somente os rituais públicos irá considerá-los um teatro, isto é, encenação feita para uma plateia – a começar do observador, nesse momento, estar localizado na plateia: sua conclusão nasce do viés de sua localização.

Não obstante esse ponto de vista do autor, de quem está ‘do lado de fora’ do rito, o momento mais importante do transe, como ele é *vivido* nos cultos, acontece nas

cerimônias internas, sem plateia e sem quase sequer pessoas outras que não o adepto que está a aprender a incorporar e o pai-de-santo (Cossard, 2011, p. 115; Verger, 2002, p. 46; Bastide, 2001, p. 45-58). O que se passa nesse momento, tanto no que experimentei na umbanda quanto no candomblé, não é um toque combinado de atabaque que dará expressão a uma incorporação pré-combinada. É a descoberta de qual entidade virá a incorporar o adepto. Esta é uma descoberta conjunta de adepto e pai-de-santo. Quando o transe é levado à assistência e a observadores externos, ele já está estruturado, já existem marcações, já não há a espontaneidade da descoberta na qual música e adepto interagem livremente. É ao que Bastide se refere como domesticação do transe. É à parte socializada do rito que Rouget e boa parte das fontes que ele utiliza tiveram acesso. Ao ter acesso somente à parte socializada – e aí realmente, em parte, teatralizada do rito – ele conclui que o transe de possessão é teatralização e a música um meio de socialização da coisa toda.

Comentando sobre o período de manutenção da possessão, ou incorporação, Rouget afirma que

O transe em si mesmo, em outras palavras, o período durante o qual o sujeito se instala, por assim dizer, em sua outra personalidade e coincide totalmente com ela, tem... uma relação bastante estável com a música. Em sua forma completa, isto é, a forma que exhibe durante as cerimônias de possessão pública, o transe muito frequentemente consiste em dançar ao som da música que pertence à divindade possuidora ou, se há muitas pessoas, ao som da música que corresponde coletivamente a todas as divindades presentes. Aqui a função da música é óbvia. É devido à música, e porque ela é sustentada pela música, que a pessoa possuída vive publicamente, por meio da dança, sua identificação com a divindade que ela incorpora. A música a este ponto é assim nem emocional, nem invocatória, nem encantatória: ela é essencialmente identificadora. Por tocar seu “motivo”, os musicistas comunicam esta identidade da pessoa em transe dançando para aqueles em torno dele, os sacerdotes e os espectadores. A linguagem que a música fala é entendida por todos, e cada pessoa a decodifica ao seu próprio nível. É através desta música, e através da dança a qual ela origina, que o reconhecimento da presença da divindade é transmitida para o grupo inteiro, um reconhecimento que é indispensável porque ele autentica o transe e confere a ele um caráter de normalidade. A música assim aparece como o meio principal de socializar o transe. (1985, p. 323)

Nesse momento do rito, *parte* do papel da música realmente é socializar o transe, mas apenas parte. Quando se trata da umbanda, e creio que o mesmo valha para o candomblé, ela continua tendo papel invocatório, encantatório e emocional (se é que podem ser separados), enquanto a entidade dança ao som da música. *Música & dança* são a expressão da presença da entidade, uma expressão unitária embora apareça aos olhos e ouvidos como provinda de duas fontes físicas distintas: os atabaques e o corpo do incorporado. Aos olhos e ouvidos do adepto as duas fontes físicas manifestam a mesma divindade ou entidade, incorporada em *ambos os corpos*, do adepto e dos

atabaques. Claro que isso pode ser considerado mera interpretação de olhos e ouvidos crentes. Mas para estes, não há diferença entre música e dança, como quer Rouget, dando à música o papel de dizer ‘plateia, a divindade incorporada é esta ou aquela’.

Aliás, se a música se restringisse a ser elemento que socializa o transe *depois* que este acontece, deveríamos encontrar ritos nos quais a música inicia somente *depois* do transe efetivado. Rouget não traz nenhum exemplo disso, nem eu conheço rituais nos quais a música comece depois da incorporação, nem na umbanda nem no candomblé.

A música tem outro papel, no meu entender. Como postulado por Zuckerkandl, o papel da música é revelar à percepção a *togetherness*, unidade ou unicidade por detrás da forma aparente das coisas. A música é “quebra da barreira separando o ser das coisas, sujeito de objeto, agente da ação, contemplador da coisa contemplada: ela [a música] é uma transcendência dessa separação, sua transformação em uma unicidade [togetherness]” (1976, p. 23).

Assim, se queremos seguir com a ideia de que a música é “o meio principal de socializar o transe”, a socialização compreendida em termos musicais, não é comunicação, mas mais propriamente comunhão, isto é, é unir não somente percussão, canto e dança, mas unir percussão, canto, dança do adepto e plateia, em uma comunhão única e total. O que diferencia a comunicação da comunhão é que a primeira envia a mensagem do emissor ao receptor, enquanto a segunda desloca os dois a se encontrar em um terceiro terreno, a música.

Convém lembrar novamente Zuckerkandl, quando aponta o fato de que a separação entre musicista e plateia é evento recente na história da música e que esta separação se dá principalmente dentro da cultura ocidental de nosso tempo – cultura essa na qual se formou a visão de música de Rouget, inclusive pelos teóricos que utiliza, mas muito provavelmente também pelo tipo de música que escutava e a qual formou sua visão. Para Zuckerkandl, música não é feita de um grupo de especialistas para uma plateia ouvinte atenta. Ele dá o exemplo do canto gregoriano, em cujo rito “não há uma audiência, mas uma congregação”, na qual “o cântico não é cantado para eles, mas por eles, em seu favor” (p. 13), os cantores e a congregação estão a orar. As pessoas comungam por meio da música, não se comunicam através dela. Nada mais distante do canto gregoriano do que o batuque da umbanda e, no entanto, o significado da presença da música, como apresentado por Zuckerkandl, é igualmente válido para ambos.

No entanto, como Rouget considera a música tal qual linguagem verbal, um meio de comunicação, a música só poderá assumir o papel de comunicadora – e, neste

ponto do rito, pois que entidade espiritual e adepto são um só corpo a dançar, e já não necessitam comunicar-se entre si por meio da música, a única razão de haver música, dentro de seu pensamento, é ela servir como meio de comunicação entre a dança da entidade e a plateia. Podemos mapear nas premissas de Rouget – ter experimentado o rito desde fora dele e considerar a música como linguagem comunicadora – os limites e os motivos de suas conclusões serem como são.

Mas é preciso considerar que a questão não é Rouget pertencer a outra cultura e por isso não conseguir adentrar a cultura dos ritos de possessão. Bastide e Cossard, de origem francesa como ele, estudiosos dos mesmos ritos, adentraram não apenas sua cultura, mas o próprio rito, a segunda tornando-se conhecida e importante mãe-de-santo, comandando terreiro no Rio de Janeiro. As interpretações destes estudiosos são, a meu ver, mais verossímeis ao que acontece no rito e nos processos vividos pelo indivíduo do que as de Rouget. A participação no rito não é vedada a pessoas de outras culturas. Essa participação tem se mostrado necessária para compreensão mais completa e profunda não apenas da doutrina e suas crenças, mas daquilo que efetivamente ocorre no candomblé e na umbanda. Afinal, estes ritos são menos sua doutrina e mais a experiência direta que propõem, a qual não prescinde de modo algum que excluamos o intelecto, mesmo o intelecto mais treinado sob as ordens da ciência acadêmica. A existência dos estudos de Reginaldo Prandi, doutor em sociologia e pai-de-santo do candomblé, dão testemunho favorável a essa hipótese.

Mas continuemos com o texto de Rouget, pois ele argui a respeito de pontos que nos interessam vivamente.

A equação individual – estar ou não estar disposto a entrar em transe – joga um papel decisivo no processo, e isto é o que explica por que a música, a qual também tem uma parte nisto, indubitavelmente, mas a qual é não mais do que um elemento entre outros, desempenha um papel assim tão variável. Algumas vezes é sua característica identificadora que está trabalhando, e então estamos no campo da convenção cultural. Algumas vezes é seu poder para criar, através de sua capacidade de excitar e agitar (daí o uso frequente de *acelerando* e *crescendo*) certo estado de efervescência que parece ser particularmente propício, muito compreensivelmente, ao início do transe. E neste caso estamos no campo do natural. Algumas vezes é sua associação com uma circunstância particular, ou ideia, ou caráter, carregado, para o adepto, de poder emocional. E então estamos no campo do individual. (1985, p. 324)

Minha experiência pessoal e as situações rituais que presenciei atestam o papel decisivo da disposição do sujeito para o transe. A disposição pessoal compõe junto com a música dois dos três fatores que descreverei adiante como necessários para ocorrer o processo de incorporação ou de reorganização das identidades. O termo ‘disposição’

deve ser entendido aqui não como uma pré-disposição ao transe, como análogo da pré-disposição à hipnose, a hipnotizabilidade, por exemplo, mas como o sujeito desejar – isto é, ele querer ou estar motivado a – ingressar no processo de transe de incorporação. Embora ocorram crises de transe sem que o sujeito assim o deseje, este não é o modo contextual de incorporação que encontrei na umbanda. Embora pesquisadores do assunto deem especial importância ao descontrole, aos estertores e movimentos espasmódicos, por vezes desagradáveis e assustadores, e exemplos de tais pesquisadores são encontrados por todo o livro de Rouget, tais eventos não fazem parte da construção feita pelo rito umbandista, tal qual o vim a conhecer. Talvez tenhamos que considerar possíveis diferenças entre a umbanda e demais trances de possessão; talvez as diferenças saltem aos olhos devido ao olhar tendencioso dos observadores: aquele que está em busca do excepcional, do anômalo, do aparentemente inexplicável nos trances, irá tomar o assunto por esse viés, isto é, pelos corpos se contorcendo ao chão descontroladamente, pelo frenético e ensurdecido dos tambores, pelos giros excepcionais que os corpos incorporados são capazes de realizar, pelas premonições enunciadas pelos incorporados. Não afirmo que o transe de incorporação é algo corriqueiro, mas que é uma experiência anômala devido ao deslocamento do sujeito entre identidades, e não por esses efeitos colaterais ocasionais – embora concorde que são bastante chamativos e eloquentes para o estudioso que quer se debruçar sobre o excepcional.

Contudo, não diria que o papel da música no processo de incorporação é ‘tão variável’, como Rouget afirma. Nem diria que o papel da música se limita a ser uma ‘convenção cultural’ mesmo nos momentos em que sociabiliza o transe ocorrido perante uma plateia. Considero que a música tem vários papéis no processo de incorporação, e que no momento da incorporação, ou naquele que o precede, seu papel é aquele que descreverei adiante (ao longo do subcapítulo 6.3 e do capítulo 7). Ela terá outros papéis em outros momentos do rito, até mesmo divertir a plateia ou colocá-la no espírito do evento, como também fazer a assistência comungar com o rito (prefiro o conceito de comungar ao de sociabilizar), mas não vejo motivo para fazer desses múltiplos papéis, compreensíveis cada um em si, confusão ao embaralhá-los desnecessariamente.

Quanto ao aumento de dinâmica da música, seus ‘acelerando e crescendo’, é o que também encontrei nos momentos de incorporação: o toque nos atabaques se acelera e se intensifica, os adeptos batem palmas mais fortes e cantam colocando toda sua força canora. O aumento de dinâmica da música é acompanhado pelo aumento de dinâmica na dança, crescendo em vigor e velocidade (em geral, por meio de giros rápidos do corpo

sobre o próprio eixo), e, experiência de quem provou da experiência, é acompanhado pelo aumento da força dinâmica que arrebatava o corpo daquele que está para incorporar. Se essa força dinâmica surge de uma entidade exterior ao sujeito ou surge de camadas profundas da consciência (ou inconsciência) do sujeito, é questão que cabe em outra investigação, não nesta. Contudo, se estamos a considerar a música e esta nos mostra que os conceitos de mundo exterior e mundo interior não têm validade absoluta, segundo Zukerkandl (1973, p. 368-69) e James (1905, p. 4), então essa força dinâmica não pode ser adequadamente classificada como vinda desde fora ou desde dentro. Talvez ela *venha* simplesmente e tome-lhe a posse dos movimentos do corpo.

Voltemos a Rouget no trecho em que define transe como mudança de identidade.

Embora seja concebível que o sujeito possa entrar em transe sem música, é inconcebível que o sujeito possa experimentar o transe em si mesmo sem música. Vamos dizer que, na possessão, a música é a condição *sine qua non* da experiência de transe. Isto é assim por duas razões. Primeira, porque o transe de possessão é uma mudança de identidade, porque a mudança de identidade não tem sentido para o sujeito a menos que sua nova identidade seja reconhecida por todo mundo, e porque é a música que indica isso. Segunda, porque a nova identidade deve ser manifestada e porque a dança é (normalmente de costume, mas não sempre) sua principal e, frequentemente, sua única expressão. (1985, p. 324)

Para o autor, é a música que indica a mudança de identidade tanto para o próprio sujeito em transe quanto para a plateia, para ‘todo mundo’. Para um observador externo à experiência de transe e que nunca o tenha experimentado, pode ser mesmo que sua percepção só se dê conta de haver ocorrido mudança de identidade por ouvir a música, à qual ele chama de identificadora. Convenhamos, este há de ser um observador distraído; os sinais corpóreos de uma incorporação são evidentes por si mesmos. Para Bairrão, os sinais trazidos pelas entidades evidenciam-se principalmente no corpo do adepto incorporado (2007, p. 175).

Para quem experimenta o transe de incorporação ‘por dentro’, isto é, no próprio corpo, nem somos avisados de que é hora de incorporar porque soou determinada música nem ficamos à espera de a plateia reconhecer a identidade a que fomos arremetidos pelo processo de incorporação, para que este se complete. É a aceleração e intensificação da força dinâmica que move meu corpo, mais do que a música, que me anuncia o início do arrebato de meu corpo por um agente que não meu controle motor consciente. É um tipo de movimento o qual, não importando tanto de qual tipo seja, é primordialmente mais acelerado²³ e intenso do que meus comandos motores proviam

²³ Mesmo no caso da incorporação pelos Pretos Velhos, cujos movimentos são lentos e pesados, em geral, há um aumento da tensão muscular – portanto, intensificação nesse sentido – e uma urgência por certos

até então. E, de maneira óbvia ao incorporado e à assistência, os movimentos e danças das entidades incorporadas na umbanda evidenciam sua presença, sem que seja necessária música alguma. Não obstante, como há dança, há música (fato comum a tantas situações), embora a dança e a movimentação da entidade, por si, sejam suficientes para denotar a incorporação. Portanto, não apenas não “é inconcebível que o sujeito possa experimentar o transe em si mesmo sem música”, como é perfeitamente concebível o sujeito experimentar o transe e a mudança de identidade em si mesmo com total independência da música.

Quanto à afirmação de que “a mudança de identidade não tem sentido para o sujeito a menos que sua nova identidade seja reconhecida por todo mundo”, creio ser verossímil na medida em que sei que incorporei um Preto Velho ou um Caboclo porque o contexto do terreiro me concede as referências para saber que tal tipo de entidade é um Preto Velho ou um Caboclo. Concedidas as referências, eu por mim mesmo posso reconhecer a entidade a que estou a dar passagem, mesmo quando das primeiras incorporações. Assim, a minha nova identidade só tem sentido para mim mesmo porque o contexto me concede as referências necessárias²⁴, mas não porque meus pares me dizem ou assumem que fui incorporado por esta ou aquela entidade. Esse reconhecimento em nada depende da música, diretamente; depende do corpo, diretamente. Entendo que Rouget, nesse ponto, está a forçar a interpretação para desaguar em sua conclusão final. Continuemos com suas considerações.

O transe de possessão... consiste em uma mudança de identidade, e esta mudança, é claro, seria sem sentido se ela não fosse reconhecida pelo grupo. Além disso, ele é, ou supõe-se ser, sofrido e não querido. Este é o motivo pelo qual a música é provida pelo grupo, pois que a pessoa possuída existe somente como tal para o grupo e por causa dele. Nesta relação, então, a música é o instrumento de comunicação entre sujeito e grupo; mas a comunicação que acontece é particularmente característica em que os dois interlocutores falam simultaneamente – um através da música, o outro através da dança – e que o diálogo é endereçado a uma terceira parte, os espectadores. Esta terceira parte é tão indispensável para o florescimento do transe quanto as outras duas, pois que a possessão não pode funcionar sem ser um teatro. (1985, p. 325)

Tudo o que o humano faz, não somente a incorporação, tem sentido quando reconhecido pelo grupo. Esta não é particularidade do rito de incorporação, mas condição da espécie humana. Forçar a interpretação nessa direção, trazendo à frente do

movimentos específicos – portanto, aceleração nesse sentido de urgência interna ao movimento, e não necessariamente uma aceleração visível ao olhar exterior.

²⁴ Discutirei adiante se eu sei qual entidade incorporo a partir das referências ou se a partir delas eu a construo enquanto nova identidade, isto é, discutirei se a questão é incorporação ou composição de identidade.

enquadramento da questão a socialização do transe, é induzir à conclusão que Rouget pretende. Além disso, a incorporação é querida e não sofrida, como comentei antes. E a música é provida pelo grupo, acima de tudo pela impossibilidade prática de se tocar atabaque e incorporar ao mesmo tempo, como também já comentei, salientando que na umbanda as pessoas se revezam em ambas as funções. Mais uma vez, é uma colocação que induz a considerar para a música o papel que Rouget enxerga para ela, mas que, em minha opinião, não corresponde ao papel que efetivamente ela tem no rito.

O principal do rito da umbanda e do candomblé ocorre longe dos olhos de um público ou de observadores especializados. A socialização da incorporação faz parte do rito, mas não é esta que lhe valida ou que lhe dá sentido, embora possa dizer que completa seu sentido. Em um exemplo do que quero dizer: há um cuidado especial de meu atual pai-de-santo quando um adepto vai dançar a primeira vez para seu orixá, mas isto vale em certa medida para dançar para as entidades, em não ter ninguém de fora no recinto, apenas ele, os adeptos adiantados que estão a ajudar e os tocadores de atabaque. De modo algum há uma plateia. O adepto é chamado a se deixar levar pela força dinâmica que surge, e não há qualquer intenção de apresentar a incorporação a alguém. Somente depois de muitas danças feitas nessas condições, em geral, um ano, o adepto irá incorporar e dançar diante de uma plateia. Para quem, como Rouget, assistiu somente a parte final do rito e o tomou como o todo, é compreensível sua interpretação – ainda mais quando ele desde o início intentava trazer a música como meio de comunicação, como assinalei desde o início da discussão sobre música.

E, por fim, colocar o transe de incorporação como um teatro – ou mesmo falar da missa como um teatro – é possível na medida em que se exclua o sentido com que as pessoas fazem essas coisas, o sentido a partir do qual nasceram os ritos para as pessoas que veem neles significado religioso. ‘Mero teatro, mera encenação’. Se as forças que movem o sujeito em transe vêm de dentro dele mesmo ou de correntes espirituais externas a ele, não tenho como discutir em termos científicos. No entanto, a existência dessas forças dinâmicas pode ser experimentada diretamente com muito mais facilidade do que pode ser percebida, compreendida ou racionalizada por um observador exterior.

Rouget conclui seu livro com estas palavras sobre o transe de possessão:

A música tem sido muitas vezes pensada como dotada com o poder misterioso de desencadear a possessão, e os musicistas da possessão como os detentores de algum conhecimento misterioso que os torna capazes de manipular este poder. Não há verdade alguma nesta suposição. É, no entanto, verdadeiro que os cultos de possessão, como instituições, são mecanismos que fazem uso de grande habilidade musical que precisa ser desenvolvida por um longo período de tempo. O papel desta música é múltiplo. Ao nível

da cerimônia – ou, se alguém preferir, do teatro – ele cria certo clima emocional para os adeptos. Segundo, ele leva os adeptos em direção àquela grande mutação, ocorrendo no nível da imaginação, que consiste em se tornar identificado com o espírito que os possuem. Nesta operação, a qual é tão aleatória e a qual é sujeita a tantas muitas variáveis, a relação entre música e transe muitas vezes parece bastante deformada. Terceiro e último, ela provê ao adepto os meios de manifestar sua identificação e assim exteriorizar seu transe. É neste estágio que a música é indispensável. Por que? Porque ela é a única linguagem que fala simultaneamente, se eu posso colocar desta maneira, à cabeça e às pernas; porque é através da música que o grupo provê a pessoa possuída com um espelho no qual ela pode ver a imagem de sua identidade emprestada; e porque é a música que o capacita a refletir sua identidade de volta ao grupo na forma de dança. Não existe mistério nisto, absolutamente. Ou, se existe, então ele reside no estado de transe em si mesmo, como um estado especial de consciência; e se vamos buscar uma explicação para ele, pode ser encontrado no poder primordial de uma certa conjunção de emoção e imaginação. Esta é a fonte da qual o transe brota. A música faz nada mais do que socializá-lo, e torná-lo capaz de atingir seu pleno desenvolvimento. (p. 326)

Embora discorde parcialmente de suas colocações e da conclusão final, minha discordância não se refere fundamentalmente ao que ele afirma, mas a tomar essa afirmação ou perspectiva como dando conta da totalidade do papel da música no transe. Parte do papel da música é socializar o transe, é fazer todos comungarem com o rito; mas esse é seu papel último, aquele que se evidencia para a plateia de observadores.

Sua premissa de que o transe é apenas a ‘conjunção de emoção e imaginação’ é colocada como conclusão. O transe é considerado celebração partilhada de um ato da imaginação. Sua conclusão de que a música ‘faz nada mais do que’ socializar o transe nasce diretamente de sua premissa inicial, de que a música é “comunicação musical, o emissor e o receptor partilham um código em comum, de modo que a mensagem enviada pelo primeiro se refere a um contexto compreensível para o último” (p. 65).

A meu ver, as considerações de Rouget se basearam em perspectiva externa aos acontecimentos. Em sua análise extensa, tanto a natureza da música quanto a natureza do rito e a natureza dos processos psicológicos foram deixados de fora, e daí sua conclusão ser carregada de sentido para quem avista os ritos a partir dos limites exteriores à natureza da música, do rito e da psicologia humana.

No entanto, talvez a música não seja mesmo dotada de “poder misterioso”, não mais do que toda música é dotada do mesmo poder, que nada tem de misterioso. Procurei expor do que a música é dotada no capítulo dedicado a ela.

Começar pela revisão da natureza da música e pelos processos de organização das identidades humanas, tem por finalidade mostrar outra perspectiva para o papel da música nos ritos de incorporação, como também nas demais situações em que a espécie humana se defronta com a música que ela própria produz.

5.2. Relação entre música e transe, segundo a musicoterapia

A musicoterapia científica tem início na década de 1950, nos Estados Unidos, com a utilização de música para recuperação dos soldados remanescentes da Segunda Grande Guerra (Baranow, 1999, p. 2; Costa, 1989, p. 40).

Suas raízes históricas são encontradas desde Pitágoras a trechos da Bíblia, para citar fontes lendárias, mais do que históricas. Em geral, “a musicoterapia está ligada à tradição filosófica e musicológica mais do que à tradição médica” (Ruud, 2001). Os usos tradicionais da música na cura física e psíquica se distribuem praticamente por todas as culturas. Mesmo no ocidente, há uma tradição pré-científica de uso da música em práticas terapêuticas, embora a “musicoterapia fosse medicina marginal” (2001) até o início dos trabalhos de cunho acadêmico, com um primeiro livro editado em 1948. É nessa história recente que os musicoterapeutas reconhecem sua prática clínica.

Na década de 1970, Helen Bonny, violinista de profissão, convidada a tocar seu instrumento em sessões de terapia em que os pacientes ingeriam ácido lisérgico com a finalidade de alterar a consciência e atingir níveis profundos de si mesmos, notou, juntamente com os demais médicos envolvidos, que a música produzia efeito semelhante ao do lisérgico, embora menos intenso, e que as sessões poderiam seguir em frente com o uso apenas da música, sem o psicotrópico: “a música oferece outro método para entrar em contato e lidar com o mesmo material conflituoso, de uma maneira menos direta, mas igualmente poderosa” (1978, p. 11). A partir dessa experiência, Bonny criou um dos métodos reconhecidos de musicoterapia, *Guided Imagery and Music* (GIM), *Imagens Guiadas e Música*, o qual se utiliza audição de música gravada para estimular a imaginação do paciente e assim fazê-lo ingressar no que ela chama de estados alterados de consciência (p. 5).

Bonny não chega a falar diretamente em transe, mas, segundo ela, seu método se baseia no potencial que a música tem para conduzir o paciente à alteração da consciência. Isso requer algumas condições: relaxamento corporal, imaginação mobilizada pela música e relato das imagens ao musicoterapeuta, ao tempo em que o paciente as elabora enquanto soa a música (p. 5).

A definição em que se baseia Bonny para as alterações de consciência inclui diversos “tipos de consciência que são diferentes do estado de vigília”, e ela os distingue dos “estados de fuga e dos estados psicóticos que são patológicos” (p. 1). Tais alterações não seriam patológicas, diferindo da vigília comum, pois nesta predomina o pensamento lógico linear, ao contrário da consciência alterada que pode “servir como a faculdade pessoal que integra as várias percepções de realidade de alguém” (p. 4). Para ela, “um estado alterado de consciência pode ter potencial terapêutico, potencial integrador, nutrir a reorientação terapêutica, que é a meta de toda psicoterapia” (p. 3).

Partindo do conceito de qualidades dinâmicas dos tons musicais, de Zuckerkandl, Bonny considera-as como o fator de movimento presente nas melodias, o qual guiará a imaginação. Dele, destaca o seguinte trecho:

Nenhum tom musical é suficiente em si mesmo; e como cada tom musical aponta para além de si mesmo, estende, como se fosse, uma mão à outra, então também, como esta mão se estende a outra, ouvimos tensa e expectantemente a cada tom seguinte. Estar auditivamente no tom soando agora significa, então, estar sempre *à frente* dele também, a caminho do próximo tom. Visto que assim participamos continuamente da transição de um tom para outro, ouvimos cada intervalo enquanto um passo, enquanto um movimento. (Zuckerkandl, 1973, p. 94)

Para o GIM, as qualidades dinâmicas guiam a imaginação. A incompletude do tom musical, o movimento decorrente e a mobilização na qual a incompletude envolve a imaginação humana são a base para a alteração de consciência. O corpo participa por seu completo relaxamento e nele tem início a imaginação guiada pelas qualidades dinâmicas da música. Temos aqui uma forma de deslocamento promovido pela música que não se dá por meio do corpo, ao menos não diretamente, mas exclusivamente pela condução imaginativa: a imaginação dança com a música, o sujeito se envolve com a força dinâmica da música por meio da dança imaginativa.

Bonny é pioneira, dentro da musicoterapia, nos estudos do papel da música na alteração da percepção. Já em seu início, fazia menção e buscava de maneira dirigida a alteração da consciência e se valia dela como método terapêutico. Na musicoterapia, desde seu primórdio, música e alteração de consciência não são estranhos um ao outro.

Mais recentemente, outros musicoterapeutas têm se dedicado a essa relação. Eles investigaram várias formas de relação entre música e alteração de consciência, particularmente quanto à capacidade da música para favorecer, facilitar, apoiar ou desencadear o ingresso no transe e outras alterações. Há um apanhado desses estudos na publicação organizada por Aldridge e Fachner, de 2006, *Music and Altered States: Consciousness, Transcendence, Therapy and Addictions* [*Música e Estados Alterados:*

Consciência, Transcendência, Terapia e Vícios], abrindo a perspectiva para diversas formas de relação entre música e alteração de consciência, incluindo especificamente música e transe. Esses e outros autores em musicoterapia adotam a denominação tradicional de estado alterado de consciência (EAC) e neste subcapítulo mantenho tal denominação, embora, como já exposto, considero não se tratar de ‘estado’.

O capítulo introdutório, no qual aborda o panorama amplo entre música e os EAC, Aldridge define “con-sciência, a partir de *con* latino (com) e *scire* (saber), [ela] é a atividade central do conhecimento humano. No coração da palavra está um conceito de reciprocidade, saber com os outros.” e afirma que “música e consciência são formas potentes de alcançar este equilíbrio de unidade do externo com o interno” (2006, p. 10). Como antecipei no subcapítulo 4.3, para Aldridge, o que importa nos estados alterados de consciência não são tanto as variações cotidianas a que nossa mente está submetida nas diversas atividades que nos ocupam, mas o alargamento da consciência para abranger mais do que ao próprio sujeito, seus interesses, necessidades e saberes. Para ele, “quando falamos de consciência estamos essencialmente a falar de intersubjetividade” (p. 11) e que, nesse sentido, “formas diferentes de consciência servem à extensão e integração do conhecimento” (p. 14) para além do universo de um sujeito único. Para ele, a música faz parte importante desta expansão.

As realizações participativas são tradicionalmente a base dos rituais de cura que incluem a música. Estados alterados de consciência são necessários para o trabalho de cura. A música como um agente de cura, a música em rituais de cura e a musicoterapia em culturas de atendimento são todas atividades vibrantes nas quais podemos estar envolvidos. ... Saúde não é simplesmente uma realização singular; ela é realizada com os outros. Quando realizamos juntos, podemos começar a entender uns aos outros, mesmo sem falar. (p. 12)

Aldridge se vale de conceito de consciência no qual a realização é conjunta, e de um conceito de cura, no qual a realização é igualmente conjunta, deste modo traçando aproximação entre consciência e cura. Fazer música é um modo de a realização conjunta ocorrer. Nesse conceito, ouvimos ecoar os conceitos de música e musicalidade de Zuckerkandl, quanto a ser um solvente das barreiras naturais entre os seres, entre sujeito e objeto (1973, p. 368-370; 1976, p. 12-14, 24-25, 28-30, 51).

No capítulo seguinte do livro mencionado, Fachner ao comentar sobre música e transe segue de perto as ideias de Rouget, algumas das quais vimos no subcapítulo anterior. Fachner discute os diversos estados de consciência e de como estes são afetados pela música devido ao contexto sociocultural, diferentes predisposições e grau de sugestibilidade do indivíduo, suas crenças e alterações no funcionamento cerebral

e na emissão de ondas cerebrais (2006, p. 36). Ele comenta o gráfico de Fischer, “Cartografia dos estados extáticos e meditativos”, o qual mapeia “desvios dos estados de consciência ‘normais’ e os divide num continuum de estados ergotrópicos (excitação) e trofotrópicos (amortecimento)” (p. 16-17). Fachner aponta algumas formas de uso de música na alteração de consciência em práticas terapêuticas:

Estados alterados de consciência também são utilizados dentro de terapia. Aplicações de estados alterados terapia destinados de consciência com a música em sessões individuais e de grupo são: 1) imaginação guiada ao escutar a música, 2) induções de transe com voz e instrumentos em forma receptiva e / ou ativa, e 3) combinações de técnicas hipnóticas e música. (2006, p. 27).

O primeiro item se refere ao GIM, já comentado. O segundo se refere a sons que parecem induzir ao transe e se baseia principalmente nos trabalhos de Hess e Rittner.

A função da música na terapia desde esta perspectiva é induzir, controlar e obter o transe sonoro como um estado alterado de consciência (Hess e Rittner 1996). A música serve não só para induzir estados alterados de consciência, mas também para “mantê-los e estruturá-los, a fim de abrir o potencial de cura de estados de transe para o processo de terapia” (Bossinger e Hess 1993, p.239). (Fachner, 2006, p. 30)

Hess e Rittner colocam da seguinte maneira a relação entre música e transe:

Na psicoterapia musical com transe sonoro, a música... é eficaz em duas direções: (i) agitando fisiologicamente (ergotrópico) rumo ao êxtase por um ritmo intensificado no campo da percepção... ou (ii) acalmando fisicamente e internalizando (trofotrópico) em direção ao ênstase com redução do campo de percepção e concentração via sons monocromáticos. (1996, p.401)

Segundo Fachner, em certas situações, o contexto é decisivo para a música desencadear o transe. Como é o caso da “improvisação livre em um contexto ritual correspondente”, pois este “fornece uma estrutura para o contexto sugestivo de configuração e cenário”. Como resultado, “a perspectiva do *self* que possivelmente foi modificado por meio de tal experiência pode aumentar a consciência para além do horizonte da consciência diária e desencadear processos de cura” (2006, p. 30).

Em outros experimentos, o contexto parece não ser fator decisivo ou importante. Comentando o trabalho de Haerlin, Fachner afirma que o terapeuta utiliza “instrumentos de som (bacias sonoras, gongos, monocórdio etc.) e instrumentos de pulsação (tambores, chocalhos etc.)... [com] uma repetição monótona de sons como um elemento central da indução ao transe” (p. 30), e que “o principal efeito de instrumentos indutores de transe é a ‘indução de um transe vazio matriz que reduz o ruído dos pensamentos e mais ou menos suspende o quadro normal e patológico de crenças e referências’ (Haerlin 1998, p.240)” (Fachner, 2006, p. 31). Desse modo,

Os esforços para basear o transe sobre somente os sons dos instrumentos nega a influência do conjunto e do cenário, ou seja, a singularidade da situação e do contexto, da personalidade e história do cliente e também a situação social específica das pessoas envolvidas no processo terapêutico e suas atitudes. (p. 31)

As colocações de Haerlin caminham na direção de demonstrar que sons musicais podem, em alguns casos, provocar transe independentemente das condições do sujeito sob o impacto da música e do contexto no qual ocorre sua relação com a música. Essa colocação contrasta com praticamente tudo o mais que outros estudiosos afirmaram. Segundo ela, dentre os instrumentos e o modo de utilizá-los para independê-lo do contexto está a percussão repetida sobre tambores. Não obstante, veremos com o autor do próximo capítulo nesse livro, como isso é negado com veemência. Veremos também adiante que o próprio Fachner, em escrito mais recente, nega essa possibilidade.

No terceiro capítulo do livro em questão, Pilch aborda a relação entre música e transe, utilizando primordialmente as considerações feitas por Rouget. De Pilch, destaco um experimento no qual fez soar música gravada de um chocalho. Este é o

ritual usado por membros do Instituto Cuyamungue, [no qual] os membros usam um chocalho ou um tambor para induzir o transe. A pesquisa Dra. Goodman descobriu que chacoalhar um chocalho (ou bater um tambor), por cerca de 220 vezes por minuto, por um período de 15 minutos fornece o estímulo sensorial ótimo para o sistema nervoso induzir ao transe. ... Dois amigos pessoais com os quais tentei compartilhar o presente que aprendi com a Dra. Goodman e o Instituto acharam esse modo de estimulação sensorial chocante e perturbador. Não iria e nem poderia induzir neles um estado alterado de consciência. Um, LH, é musicista treinado (um pianista) e diz que tal barulho rapidamente se torna excessivo para seus nervos. O outro, AB, tem uma prática pessoal de longa data e bem fundamentada de oração contemplativa na maioria das vezes realizada de modo solitário e em silêncio. Quando coloque a fita com o chocalho para ela durante uma sessão de oração comunitária, ela rapidamente me pediu para desligá-la. Aquele som era perturbador, agitado, terrível para os ouvidos. (2006, p. 44)

A diferença do contexto cultural dificulta ou impede que sons musicais tenham o mesmo resultado sobre pessoas de diferentes ambientes. No caso, a primeira diferença predominantemente é de contexto musical e a segunda de contexto religioso. Um pianista habituado na cultura musical ocidental e uma religiosa habituada na cultura contemplativa ocidental não têm meios (musicais e religiosos) para se aproximar da música que lhes foi apresentada e *se envolver* com ela.

No relato de Pilch, os adjetivos utilizados pelos sujeitos para os sons de chocalho – ‘estímulo sonoro chocante e perturbador, agitado e terrível para os ouvidos’ – se assemelham aos de Rouget e dos pesquisadores que ele menciona (1985, p. 69). Encontramos a mesma impossibilidade de envolvimento – e compreensão – entre sujeito de uma cultura e música de outra em todos estes relatos.

Pilch explica a ausência de envolvimento e a negação ao som musical do chocalho utilizado na experiência, por conta do tipo de relação que as pessoas estavam acostumadas a ter com a música: mais estética e mental, do que corporal (2006, p. 45). Um dos que rejeitou o som do chocalho teve outra reação diante da audição de uma peça musical tipicamente ocidental e romântica, um êxito comercial reconhecido (a trilha sonora do filme *Em algum lugar do passado*),:

Ela disse que esta música sensual tranquila estava mais em sintonia com seu corpo. Suas sessões de oração tendem a ter uma qualidade cinestésica moderada. Na verdade, elas são caracterizadas por uma profunda emoção sentida e expressa em seu corpo. (p. 45)

No meu entender, a partir do relato de Pilch, a música do cinema foi sentida pela sensibilidade emocional e *foi muito pouco ou nada* expressa pelo corpo da ouvinte. Não há menção de ela ter dançado ou se expressado corporalmente de modo evidente. Há apenas menção de sensações terem decorrido da impressão emocional recebida desde a música: quer dizer, uma emoção sentida no corpo, mas não expressa pelo corpo.

Esse tipo de música é feita visando tocar a sensibilidade média das pessoas dessa cultura. Ela é criada de acordo com a sensibilidade habituada dentro dos cânones da música romântica ocidental – e muito provavelmente por isso casou ‘profunda emoção sentida’. As trilhas sonoras de filmes são elaboradas para leva-los à aceitação em massa. Quando se fala da trilha sonora de um filme como esse, fala-se de entretenimento de massa, não se pode considerar inocentemente sua música como sendo ‘apenas música’. Ela é trabalhada por especialistas para agradar ao gosto médio em grande escala²⁵.

Pilch traz um ponto importante: em nossa cultura, em especial na assim chamada alta cultura, a pessoa está em sintonia com música que toque esteticamente sua subjetividade sem excitar diretamente o corpo. A música percussiva reconhecidamente tende a ser dinamizadora do corpo físico. Para o cristão ocidental e o musicista erudito, a excitação e a movimentação forte do corpo é praticamente um anátema. Essa linha religiosa e essa linhagem musical buscam elevar a estados mentais para além do corpo. Não pretendem fazer o corpo saltar ao primeiro plano das sensações e expressões, para subjugar a subjetividade. Ora, o chocalho e o tambor são usados tradicionalmente em culturas nas quais o corpo é quem primeiramente responde à música. Assim, não é de estranhar a perturbação relatada pelos amigos de Pilch e por pesquisadores listados por Rouget. Isso reforça a hipótese de que aspectos culturais devem ser considerados na

²⁵ Compositores de trilhas sonoras de filmes de grande êxito junto ao público talvez não saibam explicar o que é o ‘gosto médio’ do público, mas sabem compor peças musicais que lhe agrade.

relação entre música e transe – entre música e ser humano, na verdade – e que por ‘aspectos culturais’ deve-se entender não apenas os símbolos usados por uma cultura e não por outra, mas entender os elementos profundos entranhados nas culturas, como, neste caso, a permissão ou não ao corpo para reagir à música. Um sujeito dessa cultura, perguntado se seu corpo reage à música, talvez não o admita prontamente. Não obstante, isso pode ser observado nas práticas gerais dentro da cultura. Há um depoimento significativo de Pierre Verger a esse respeito, no próximo subcapítulo.

Pilch observa que a questão diante da audição continuada do chocalho se dá na divisão entre receber a música com a mente ou com o corpo. E afirma que o tipo de transe alcançado pela religiosa “começa no cérebro e, em seguida, percorre o resto de seu corpo” (p. 45). Entendo que ele chama de ‘cérebro’ a mente, mais propriamente do que o próprio aparato neurológico, pois este entra em todas as formas de decodificação, sejam elas corporais ou subjetivas. Esse é o tipo de transe devocional ao qual ela está acostumada (se é que é realmente transe, e não apenas um bem estar, no qual a consciência não vai além da habitual, apenas que em seu vértice agradável).

Pilch diz da necessidade de *abandono* para quem quer entrar em transe com a música. Ele postula esse princípio a partir de dança ritual em Java, na qual o dançarino em transe se abandona “ao despotismo do metro regular, à repetição das frases melódicas como um lema mágico e, no caso do conjunto instrumental, do estranho som dissonante das combinações musicais” (p. 46). Ele descreve:

A pessoa que quer entrar em um estado de transe deve suspender as restrições e mergulhar sem reservas na totalidade da experiência vivida em um determinado momento. Este é ajudado pela característica da música conhecida como “absorção”, uma característica reconhecida por alguns hipnoterapeutas como facilitando naturalmente a ligação entre música e transe os quais bons sujeitos hipnóticos são capazes de fazer. Algumas músicas, como o chocalho para alguns ouvidos, são chocantes e repugnantes, e não parece capaz de absorver o ouvinte em seus tons e melodias. (p. 46)

Assim, Pilch destaca além da necessidade de envolvimento do sujeito com a música, sua entrega a ela a partir da capacidade de absorção da música; um deixar-se absorver pela música. Para ele, a música que induz ao transe tem características definidas: “A música que melhor auxilia na indução ao transe tem pulsação regular e padrões tonais repetitivos com base em um número limitado de níveis de altura das notas. Ao mesmo tempo, não deve chegar ao tédio musical” (p. 47). Esta descrição não corresponde à música popular, ou folclórica, em boa parte das mais diversas culturas?

Em suma, os elementos apontados por ele para haver relação entre música e transe são: determinadas qualidades musicais, a possibilidade de a pessoa se envolver com a música e seu abandono à absorção da música.

A música pode não induzir diretamente ao transe, mas é reconhecida como fundamental entre o conjunto de elementos que contribuem para induzir ao transe. Para a maior parte, a música funciona com um efeito neurológico sobre o ouvinte. As associações culturais que acompanham a música também *desempenham um papel importante* para estimular uma experiência de transe. A escolha final da música, no entanto, repousa sobre o indivíduo, ou melhor ainda, sobre a comunidade, já que a maioria dos relatos avaliados sobre música e transe são experiências comunitárias. (p. 49-50)

Nessa síntese final, Pilch ressalta ainda que o transe é uma experiência comunal: a comunidade escolhe a música para ter algum papel diante do transe, muito mais do que a escolha é feita pelo indivíduo. Esse é um ponto a destacar. É o que encontramos no transe de incorporação na umbanda: o repertório de cânticos e ritmos existe na comunidade, estando presentes inclusive em diversos terreiros, e a escolha desta ou daquela música no momento da incorporação não se dá por arbítrio pessoal, mas por convenção coletiva. A comunidade escolhe a música no momento da incorporação.

Por outro lado, as considerações de diversos autores em musicoterapia sobre a relação entre música e transe não se alinham e às vezes se contradizem. Fachner, em capítulo do livro *Altering Consciousness*, afirma que “a questão de como a música induz aos EAC permanece sem solução nas discussões do efeito da música em musicoterapia e psicologia” (2011, p. 359). Concordo que não há solução única. Contudo, há caminhos produtores que merecem investigação aprofundada. Em suas conclusões nesse capítulo de livro, Fachner afirma que

A música e os EAC são conectados de várias maneiras. Uma das influências mais determinantes parece ser o contexto, a configuração pessoal e a configuração sócio-ecológica, as crenças culturais e as intenções de induzir aos EAC. ... Os participantes projetam suas intenções na música, mas ela precisa ter a estrutura para atendê-los, tais como: intensificações contínuas, principalmente de ritmo e volume; o uso deliberado de acelerando e crescendo..., mas também extrema consistência e monotonia no caso do êxtase; longa duração (horas). Formas simples; variações mínimas em muitas repetições, bordão ou ostinato; e nenhum motivo preciso, mas passos, variações tonais, glissandos lentos e uma estreita amplitude tonal. Os estímulos acústicos do transe são certos desenvolvimentos e acentuações transitórios, por exemplo, crescer e decrescer o volume de forma lenta e constante. A pesquisa em musicoterapia salientou que não há nenhuma música que tem um efeito determinístico claro sobre a fisiologia, mas a música pode ser usada como um marcador de tempo para eventos comunicativos. ... A música *cria condições* e ordena a estrutura temporal para intenções que favorecem o aparecimento dos EAC, que regulam a forma e o desenvolvimento e os fazem mais previsíveis de fáceis de controlar. (p. 370)

Essas conclusões se alinham com as de Pilch e também com o que vim a encontrar na umbanda, ao menos em suas linhas gerais: o contexto cultural e das crenças, a intenção de se permitir induzir à alteração de consciência, a força rítmica, com intensificações, as formas simples repetidas, mas também constantemente variadas, são algumas características da música utilizada no momento de incorporação na umbanda. Entendo que a música cria condições mais do que tem efeito determinístico – sobre a fisiologia ou a subjetividade – e que a utilização da música torna a incorporação mais previsível e fácil de controlar, por parte do próprio adepto.

Contudo, Fachner ainda considera a música como meio de comunicação mais propriamente do que como elemento com características próprias (p. 359 e 360), ao afirmar o papel da música como “marcador de tempo para eventos comunicativos” (p. 370), isto é, a música como um cronômetro geral para todas as pessoas envolvidas no rito entrarem no mesmo tempo. É ao tempo cronométrico que Fachner se refere quando diz que o tempo é a chave para compreender a função da música na alteração de consciência, pois ela comunica uma cronometragem geral a todos os envolvidos.

Já discuti a questão do tempo na música, nos capítulos dedicados a ela. Mostrei outra possibilidade da música em relação ao tempo, no qual ela abre à percepção um tempo que não é cronológico, nem dividido em partes nem mensurável, mas que é fluxo, acima de tudo, conforme as ideias propostas por Zuckerkandl, autor de referência para o pensamento de diversos musicoterapeutas – Bonny, como já vimos, mas também Nordoff, Brandalise, Aigen e Ansdell –, cuja visão da música me parece mais pertinente do que as visões que a tomam como mera variação da linguagem.

A música como elemento de comunicação do tempo, isto é, como metrônomo que comunica o pulso em que todos devem aderir a um ato coletivo poderia ser substituído por um metrônomo, justamente. Não seria necessário todo o aparato musical com a criação de ritmos e melodias variados, como se costuma fazer; a mera batida do tempo feita pelo metrônomo seria suficiente. A música seria inútil aos ritos.

Contudo, há musicoterapeutas que a colocam em outra posição, não de comunicadora de seja o que for. Bonny se vale da música não para marcar a passagem do tempo, mas para ressaltar à imaginação humana as diversas qualidades possíveis do tempo experimentado, instigando a subjetividade do paciente por meio das diferentes propensões de dinâmica e movimento cujos condutores são a melodia, a harmonia e o ritmo da música erudita ocidental. A música no GIM é o parceiro de dança imaginativa

do paciente. É com a música que ele se relaciona, primariamente, embora o musicoterapeuta esteja ao lado testemunhando essa dança e lhe dando suporte.

Outros musicoterapeutas localizam a música no processo musicoterápico na posição de vértice relacional junto com terapeuta e paciente, formando uma tríade, e não como meio de comunicação entre esses dois polos. Assim é o Triângulo de Carpent e Brandalise, no qual paciente, musicoterapeuta e música são seus vértices, cada qual com suas demandas e dinâmicas.

Esta figura ilustra os posicionamentos diferenciados, segundo o Músico-centramento, dos agentes terapeuta-música-paciente na dinâmica musicoterápica. A Entidade Música não está mais posicionada entre terapeuta e paciente, mas agora ocupa um dos vértices do triângulo, ou seja, é posicionada na e com a mesma importância dos outros dois agentes do processo.

Chamo a atenção para o fato de indicar que a música “pede” contato... mais uma vez a aparição da antropomorfização. Atribuo ao fenômeno uma “qualidade humana”. Esta música que “deseja” completude, de forma semelhante aos outros agentes no processo, igualmente instalará uma demanda por comunicação. (Brandalise, 2001 p. 30)

A qualidade humana apontada por Brandalise para a música, no texto acima, é seu automovimento, é a qualidade verdadeiramente musical da música. Ela possui dinâmica interna própria, com propensões e desejos de completude, os quais, embora tendamos a considerá-los atributo exclusivo da subjetividade de um ser vivo, fazem parte de seu cerne. Em Zuckerkandl, a música apresenta as características de uma psique, sem ser uma psique, sendo música. Aliás, isso a faz música.

A vida dos tons musicais não é aquela de um ser, mas vida em si, automovimento puro. A evidência dos tons é inconfundível: há algo como o automovimento, vida pura, ainda que estejamos relutantes em admiti-lo. Tudo – os hábitos intelectuais, a lógica, a própria linguagem – parece se colocar contra isso. Nós nos apegamos teimosamente à noção de que a vida deve ser a vida de “alguém”; se não é, não é vida em *qualquer* sentido. (1976, 149-50)

Assim, e nesse sentido, a música pode se colocar em igualdade de condições com musicoterapeuta e paciente em um dos vértices do triângulo. Essa é uma posição dada à música, na relação entre seres humanos na musicoterapia músico-centrada. Para os musicoterapeutas desta abordagem, a música tem a dinâmica de um ser vivo mais do que é meio de comunicação.

Na música, experimento um movimento animado que não é nem meu próprio nem de ninguém mais, e o qual eu percebo diretamente, em vez de por intermédio de um corpo em movimento – puro automovimento, não limitado por nenhum corpo, por nenhum “ser”. O ato de perceber este movimento deveria ser ele mesmo um movimento. O que o olho não pode alcançar – a saber, a percepção direta do movimento animado – pode ser alcançado pelo ouvido. No ato da audição, realidades viventes vêm em contato direto; ouvindo tons, eu me movo com eles; eu experimento seu movimento como meu próprio movimento. Ouvir tons musicais em movimento é mover-se junto com eles. (p. 157)

As descrições da música feitas por Zuckerkandl se aproximam da visão que umbandistas têm da música em seu rito. Para estes, ela é um ‘ser vivo’ cuja voz atua juntamente com a dos demais seres vivos na evocação das entidades espirituais. Evocar é criar a dinâmica apropriada para algo acontecer, mais do que um apelo comunicativo. Evocar é atrair mais do que vocalizar um chamamento. Se eu chamo alguém pelo nome, não evoco essa pessoa, apenas lhe comunico que desejo contato com ela. Quando *evoco* uma força, um orixá ou uma entidade espiritual, para que essa palavra possa ser usada em seu sentido estrito, junto com o chamamento devo criar as condições dinâmicas ou vibratórias para que essa força se manifeste. No rito de umbanda, segundo sua doutrina, a música é essa força atuante evocatória. O fazer musical e a audição musical me colocam em contato com entes espirituais. “No ato da audição, realidades viventes vêm em contato direto”.

... as pessoas cantam [e fazem música] a fim de se certificarem, através da experiência direta, de sua existência em uma camada de realidade diferente daquela na qual seu encontro de um com o outro e de coisas com aqueles que falam, como que faceiam um ao outro e se separam um do outro – a fim de ser consciente de sua existência em um plano onde a distinção e a separação entre um homem e outro homem, entre homem e coisa, entre coisa e coisa, dá lugar à unidade, à autêntica unicidade. (Zuckerkandl, 1976, p. 42)

Estranhamente, é na filosofia da música mais refinada que encontramos um conceito que faz convergir a música e a prática umbandista, no sentido que lhe é dada pelos umbandistas, embora a música feita por estes possa ser considerada primitiva ou primária. Ao que tudo indica, se a música feita por eles usa recursos técnicos simples, o sentido com que a usam está em consonância com seus atributos mais refinados e complexos. Desse modo, o sentido e a utilização da música na umbanda, no músico-centramento e na filosofia de Zuckerkandl se alinham com o que há de mais musical na música.

No Músico-centramento, abordagem proposta por Brandalise e Aigen, em seus respectivos livros com esse título, a música nunca foi afirmada como poder evocatório ou abertura a outras dimensões. Tais conceitos nunca passaram pela mente dos autores. Para eles, a música opera no nível da personalidade e da identidade. Em sua descrição do papel da melodia no trabalho com a identidade humana, Aigen postula que

A melodia é importante como um RECIPIENTE porque está muito profundamente conectada ao ser humano. A melodia identifica uma peça musical e fornece orientação para o ouvinte. A melodia pode sofrer transformações... e ainda manter sua identidade. Em geral, quando uma melodia tem algumas notas adicionadas, ouvimos isso como um embelezamento da melodia original, não como uma nova entidade.

Da mesma forma, nosso senso de eu pode sofrer transformações... e ainda manter sua identidade. Ainda sentimos que somos a mesma pessoa que passou por uma mudança. Não nos sentimos literalmente uma nova pessoa quando passamos por tais mudanças.

A melodia é frequentemente o *agente* na música. Ela é a fonte de intenção, esforço e busca de objetivos. Da mesma forma, nosso senso de eu, nossa *euzisse*, é algo que percebemos como o agente agindo. De forma significativa, a melodia pode fornecer o análogo para o eu duradouro, esse aspecto de nosso ser que perdura através do tempo e que sofre várias mudanças. ...

As descrições das dinâmicas de uma melodia podem ser entendidas como descrições potenciais do eu. Assim como um tema é aprimorado, uma pessoa pode experimentar a si mesma igualmente se modificando. Assim como um tema é usado para explorar território desconhecido, e tornar-se aventureira,... uma pessoa está simultaneamente explorando território desconhecido ou parte de si mesma. (2005, p. 278-79)

O que Aigen considera melodia, leva em conta as qualidades dinâmicas dos tons. Toda a dinâmica da identidade pensada por Aigen, em sua postulação das bases do Músico-centramento, parte do pensamento musical de Zuckerkandl, ao qual dedica dois capítulos de seu livro (Capítulos 9, p. 205, e 10, p. 219), para chegar à aplicação clínica da força e do movimento musical.

A exposição detalhada do pensamento de Zuckerkandl... fornece outra camada de explicação para o fenômeno de vivificação [*quickenning*] como aplicado por Ansdell... Sua ideia é que o movimento na música é transmitido para a pessoa em seu fazer musical [*musicng*]. E o ponto é que esse não é um processo puramente fisiológico, mas um processo que anima o espírito da pessoa, que por sua vez anima o corpo.

A vida, o movimento e a capacidade de experimentar-se como um agente no mundo, capaz de ação intencional, estão intimamente conectados através do uso compartilhado do termo *animado* [*animate*]. Alguém ser capaz de controlar seu corpo físico, alguém mexer seu corpo como uma consequência de sua vontade, não é algo que é necessário somente para satisfazer as exigências físicas da vida. Ser capaz de fazê-lo tem influência importante no desenvolvimento de uma auto-imagem saudável, como uma pessoa capaz de ter um impacto sobre o mundo exterior. (p. 241)

Esta descrição poderia se aplicar não ao que acontece no *setting* musicoterápico, mas ao que ocorre no momento de incorporação em um terreiro de umbanda: o movimento da música e o movimento do corpo, em ressonância, mais do que anima apenas o corpo, anima o ser do sujeito e a organização de suas identidades, que também se movimenta e se desloca. Este ponto será aprofundado no capítulo 6.3 da dissertação.

Ao propor a base para o Músico-centramento, Brandalise fala da “estimulação desse indivíduo a continuar desenvolvendo sua relação com as diferentes forças essenciais [presentes na música]... e encorajá-lo ao aprofundamento de seu autoconhecimento e, conseqüentemente, de sua atualização” (2001, p. 44). Para essa estimulação, Brandalise faz uso da melodia – ou trechos dela, aos quais denomina Tema Clínico e Fragmento de Tema Clínico (p. 45) – trabalhada como elemento de absorção da atenção do paciente e estímulo para mobilizá-lo.

Não obstante, e sem que eles precisem estar de pleno acordo comigo quanto a isto, o pensamento músico-centrado, no meu ponto de vista, se estende quanto ao contato da música com outras realidades, para além da física e da psicológica, como preconizado pelo próprio Zuckerkandl. Convém lembrar que Bonny, no GIM, tomando por base os conceitos desse autor, afirma que a música leva a alterações de consciência.

A Abordagem Nordoff-Robbins, também se vale da movimentação física do paciente desencadeada pelo movimento presente na música – não somente nos ritmos, mas também nas melodias e qualidades dinâmicas – para fazer dessa movimentação um passo na recuperação do paciente. O trabalho destes pioneiros da musicoterapia foi dirigido para crianças autistas e com limitações físico-cognitivas severas. Segundo a proposta conceitual desta abordagem, a reorganização das identidades da criança ocorre em torno de dois eixos principal, a *condition child*, isto é, a condição da

criança como ela veio a ser, pelo número de anos que esteve vivendo com uma deficiência neurológica ou uma condição fisiológica, com alguma forma de condição de deficiência. A personalidade da criança se desenvolve em resposta à experiência de vida que ela pode assimilar. (Robbins & Robbins, 1991, p. 318)

e a *music child*, isto é,

a musicalidade individualizada inata em cada criança: o termo faz referência à universalidade da sensibilidade musical - a herança da sensibilidade complexa ao ordenamento e à relação do movimento tonal e rítmico; Ele também aponta para o significado distintamente pessoal de resposta musical de cada criança. (Nordoff & Robbins, 1977, p. 1)

A *music child* está encapsulada na *condition child* (Robbins & Robbins, 1991, p. 338). O trabalho nesta abordagem é desencadear a manifestação da musicalidade inata da criança, a *music child*, para transpor os limites impostos pela condição da deficiência e fazer florescerem aspectos da personalidade e da identidade. As crianças, dentro de suas limitações, fazem música junto aos musicoterapeutas, movem-se junto com ela, ora tocando tambor e prato, ora piano, ora cantando, ou simplesmente dançando. Paciente e musicoterapeuta *vivem na música* uma experiência transformadora.

A proposta de alguém viver, com sua musicalidade, uma experiência criativo-transformacional com música vem do desenvolvimento de um dos principais conceitos da abordagem Nordoff-Robbins: estar apto a “viver na música” (*live in the music*). Este conceito, *living in music*, propõe paciente e terapeuta podendo ser e estar, na mais intensa e possível maneira, na e com a música. não somente ser e estar “através” da música. Mas, repito, “na” e “com” a música. (Brandalise, 2007, p. 52)

Paul Nordoff junto a Clive Robbins deu exemplos expressivos de *living in music*, nos diversos vídeos e áudios que deixou registrados das sessões musicoterápicas

e aulas que deu aos alunos interessados na abordagem que criaram, também denominada Musicoterapia Criativa.

O gesto verdadeiramente criativo de Paul Nordoff não estava, a meu ver, no modo belo e cativante como produzia sua música – ou, mais acuradamente, a música *pelas* crianças – mas seu verdadeiro gesto criativo, capaz de transformar as crianças com quem trabalhou, era *considerar a expressão da criança como causadora de sua música*, tornando-a o centro de sua música, ao invés de considerar suas próprias intenções como geradoras da música. (G. J. P. Queiroz, 2003a, p. 71)

Viver na música é, de certo modo, unir-se, fundir-se ou ser absorvido pelas forças que vêm da música e do outro com quem nos colocamos em convívio na música – conforme colocado pelos três vértices do triângulo Carpentier-Brandalise. Dentro de uma perspectiva absurdamente diferente, é a mesma coisa que encontramos na incorporação umbandista, quando o adepto se permite absorver pela música, por suas dinâmicas, para, em seguida, ser absorvidos por novas camadas de sua identidade ou por entidades espirituais. *‘Eu dou expressão ao outro’* é o que encontramos tanto no musicoterapeuta Paul Nordoff quanto na incorporação umbandista. Embora a expressão *eu dar expressão ao outro* soe um contrassenso, essas duas práticas contêm similitudes no uso da música.

Vive-se na música quando nossa musicalidade está desperta, quando fazemos música não apenas reproduzindo uma partitura ou seguindo mecanicamente gestos musicais habituais. É preciso um engajamento físico-psíquico no fazer musical para que nos movamos com o movimento da música, em outras palavras, para que ela nos desperte a musicalidade inata. Engajamento esse que Pilch chama de absorção. Mais uma vez, encontramos a música sendo movimento que engaja o sujeito ao movimento, e não como meio de comunicação de informações e mensagens.

Abordagens e métodos musicoterápicos utilizam esse mesmo princípio musical como meio terapêutico. O método GIM e a Abordagem Nordoff-Robbins, as quais deram nascimento à Musicoterapia Músico-centrada, todos têm base no filósofo da música, Victor Zuckerkandl, demonstram que o movimento presente nas qualidades dinâmicas dos tons musicais é o elemento que da música vem ao contato com os seres humanos, seu corpo, sua psicologia e suas relações sociais.

Assim também Ansdell que, seguindo o pensamento de Zuckerkandl, afirma que a forma de nossa musicalidade é também a forma de nossa vitalidade.

Nós instintivamente lemos e experimentamos as pessoas em termos da forma e qualidade de sua vivacidade, ... a qual é expressa através de uma gestalt complexa do tempo, qualidades tonais expressivas e coerência de suas ações. Inicialmente, estamos muitas vezes mais interessados em *como* alguém está fazendo algo, ao invés de

exatamente *o que* ele está fazendo. Essa receptividade instintiva ao modo como as pessoas aparecem pode ser vista como uma competência baseada em nossa musicalidade básica. ... Nossa musicalidade nos sintoniza com as formas humanas de vitalidade. (Ansdell, 2014, p. 108)

Movimento e música estão interligados na prática musicoterápica, de diversas maneiras. Pode ser o movimento da imaginação, como no GIM; pode ser o movimento físico como no envolvimento da criança com o fazer musical na Abordagem Nordoff-Robbins; pode ser na percepção do mundo ao redor, como proposto por Ansdell; pode ser dos temas clínicos, proposto por Brandalise; ou a semelhança do movimento melódico com o movimento da identidade, proposto por Aigen. Nessas colocações há um movimento mais profundo do que o engajamento do sujeito à música, que é o movimento do ser, ou ainda, o movimento de reorganização das identidades do sujeito.

A umbanda não é proposta terapêutica. Sua finalidade é outra, é o contato com camadas espirituais da existência, como é próprio a uma religião. O que há de esclarecedor em trazer abordagens musicoterápicas quando se estuda uma religião musical como a umbanda, é encontrar pontos em comum, e justamente pelas diferenças de finalidade e método das duas atividades, entender que o contato da pessoa com a música pode ter semelhanças em atividades tão distintas.

Pilch e outros descreveram que o contato da pessoa com a música ocorre devido ao abandono e entrega à música, ao envolvimento com e absorção pela música. Como queiramos chamar esse passo da relação entre música e ser humano, ele aponta para o sujeito se identificar *de algum modo* com a música que lhe envolve.

O musicoterapeuta Rolando Benenzon propôs modelo que organiza os modos e níveis de identificação do sujeito com a música. Ele denomina identidade sonora (ISO) o conjunto de sons e músicas que se relacionam com determinado indivíduo, ou com os quais ele se identifica de alguma maneira. Para ele,

O princípio de ISO é um conceito totalmente dinâmico que resume a noção de existência de um som, ou de um conjunto de sons, ou o de fenômenos acústicos e de movimentos internos, que caracterizam cada ser humano.

Este conjunto de movimento-som condensa os arquétipos sonoros herdados onto e filogeneticamente. Evolutivamente se lhe agregam as vivências sonoro-vibratórias e de movimento durante a vida intrauterina, no período gestacional. Mais tarde se enriquece com as experiências vividas durante o parto, nascimento e durante todo o tempo de vida.

O princípio de ISO se encontra em perpétuo movimento dentro do inconsciente do homem, estruturando-se com o transcorrer do tempo. (1988, p. 34). Benenzon postula “cinco estruturas dinâmicas de ISOS: ISO Gestáltico, ISO Cultural, ISO Universal, ISO Complementário e ISO Grupal” (p. 34). O Gestáltico encontra “suas plenas funções no

Inconsciente” (p. 34). O Cultural “é o produto da configuração cultural global da qual o indivíduo e seu grupo fazem parte” (p. 34). O Grupal é “a identidade sonora de um grupo humano, produto das afinidades musicais latentes, desenvolvidas em cada um dos seus membros” (p. 36). O Complementar “estrutura-se temporalmente devido às pequenas mudanças que se produzem a cada dia, por efeito das circunstâncias ambientais específicas ou psicológicos do indivíduo... é a flutuação momentânea do ISO Gestáltico, que aparece no pré-consciente” (p. 36). E, finalmente, o que irá nos interessar de modo principal na construção do próximo subcapítulo, o ISO Universal, o qual

É uma estrutura dinâmica sonora, que caracteriza ou identifica todos os seres humanos, independentemente dos seus contextos sociais, culturais, históricos e psicofisiológicos.

Como exemplo de ISO Universal, encontramos o batimento cardíaco com suas diferentes particularidades rítmicas, sonoras, vibratórias e de movimento.

Também pertencem ao ISO Universal os sons de inspiração e expiração, o sussurro da voz da mãe, o atrito das paredes uterinas, o fluxo sanguíneo, a água e muitos outros que surgem da natureza e do ser humano na sua evolução.

O ISO Universal opera no inconsciente e faz parte do ISO Gestáltico. Em toda a dinâmica dos diferentes ISOS que operam no inconsciente, estaria implícito o conceito de Arquétipos Sonoros, como pensava Jung. (p. 35)

Uma pessoa se identifica com sons relativos a esses níveis de sua Identidade Sonora. Quanto ao ISO Cultural, por exemplo, alguém que tenha experimentado em algum momento de sua vida as músicas da cultura popular italiana, se identificará com naturalidade com as músicas advindas dessa cultura. Smith relata o caso de paciente que se mostrou indisposta diante da escuta de música percussiva peruana e, no entanto, diante de música de tarantela, relativa à sua ascendência cultural, ela “cantou, acompanhando a música, enquanto pulava... todos os seus movimentos estavam coordenados, ritmados ao som da música... no final, abriu o piano e executou a mesma melodia ouvida... e comentou que ‘nunca havia tocado isso antes’” (2015, p. 108).

Quanto ao ISO Gestáltico, podemos exemplificar com a utilização da voz gravada de uma mãe cantando algum acalanto para seu filho, seja ele criança ou adulto (Benenzon, 1998, p. 66).

Esses são exemplos entre muitos, de situações corriqueiras no consultório do musicoterapeuta, da identificação do paciente com alguns sons e músicas, e não com outros. O quadro proposto por Benenzon para os ISO localizam as possibilidades de identificação – e, portanto, de entrega, envolvimento, abandono e permissão – da pessoa à música. No entanto, não devemos levar ao pé da letra a estratificação das identidades sonoras, colocando somente música italiana para italianos e brasileira para brasileiros.

Podemos nos identificar com músicas de outras culturas. Os extratos profundos e superficiais da identidade sonora devem ser considerados em cada caso. É o que afirma Paul Nordoff, em diálogo com alunos, transcrito no livro *Healing Heritage*.

Agora, eu encontrei um ou dois musicoterapeutas que sustentam firmemente a ideia de que a criança deveria ser tratada só com música folclórica – ou música similar à música folclórica – do país no qual ela nasceu. Vocês ouviram sobre isso, não? Eu penso que é tão terrivelmente estreito, que você dê a uma criança nascida na Rússia somente música folclórica russa – ou desse tipo de música – como terapia. Claro, esta é a terapia de que eles estão falando. Ou uma criança em Israel receba aquele tipo de música, uma criança francesa receberia música folclórica francesa, e assim por diante. Vocês realmente não podem sustentar um ponto de vista estreito como este.

Nancy: Paul, você disse, algo como, em sua introdução, no começo, há uma implicação que raças diferentes têm diferentes arquétipos – música arquetípica diferente.

Paul: Eu penso que elas teriam, sim.

Nancy: Então, como estamos falando agora, dá a impressão que uma criança de uma raça responde aos arquétipos de muitas raças.

Paul: Aha! Agora você está colocando seu dedo direto no ponto, não está? Por que deveria ser assim?

Jenny: Porque, como um arquétipo, é independente de raça.

Jane H.: Na criação, você está alcançando muito além da cultura, então aquilo com o que está lidando não é de todo dependente da cultura. Então a criança pode ser...

Paul: Sim, mas penso que nós não podemos usar a palavra “cultura”, porque os arquétipos voltam a muitos milhares de anos – na verdade ao começo do tempo e da criação do mundo, algo assim.

Esta é uma coisa que se tem que pensar muito seriamente no trabalho com esses arquétipos. Por que deveria uma criança afro-americana responder como ela fez a um tango? Por que deveria o filho de um americano responder como ele fez a uma escala Médio Oriental, tão extraordinária e consistentemente que de fato em uma sessão – temos uma fotografia sua – ele começou a dançar com suas mãos colocadas acima de sua cabeça assim [*movendo-se em um estilo diretamente sugestivo de uma sinuosa dança do ventre*] e movendo-se assim em volta do tambor para esta música? Esta era uma criança autista que começou sua primeira sessão tão distante do piano quanto pode, e acabou por cantar canções comigo.

Vocês estão encontrando a música que alcança o acorde na psique daquela criança – ou a corda – que quer vibrar, e este idioma desperta sua vibração e começa a responder. (Robbins & Robbins, 1998, p. 136-37)

As pessoas se identificam e se envolvem com algumas músicas e não com outras devido a elas estarem ou não impregnadas, de algum modo, em algum de seus ISOS. A identificação pode ser dar em diferentes níveis arquetípicos, como aqueles pertencentes à cultura, ao grupo, à família ou à espécie humana.

A negação dos amigos de Pilch a se envolver com os sons dos chocalhos se encaixa dentro dessa visão: era duas pessoas para quem a percussão estridente dos chocalhos, isolada de qualquer outro fator musical, não pertenciam a qualquer um de seus ISOS, portanto, lhes era dificultada ou vedada a identificação com o som dos chocalhos; impedida a identificação sonora, não haveria como tal som conduzir-lhes não somente a qualquer tipo de transe, mas a qualquer tipo de identificação estética ou de

outra natureza com aquele som. Podemos imaginar que Pilch, quem mostrou afinidade com o som do chocalho, deveria ter desenvolvido ou construído em sua Identidade Sonora, ao longo da vida, costume e afinidade com ele.

O ISO Universal diz respeito aos sons e músicas que perfazem repertório ao qual toda a espécie humana se identifica, se entrega e se envolve. Benenzon coloca “a escala pentatônica com seus intervalos de segunda e de terça” (Benenzon, 1998, p. 64) como um conjunto sonoro-musicais relativo à identidade sonora universal, por se encontrar em todas as culturas. Contudo, o que mais profundamente caracteriza o ISO Universal da espécie humana é “que todos os seres humanos possuem ritmo cardíaco... e que, portanto, tal gama de sons e ritmos pode e deve ser utilizada como fonte estimulatória. É o verdadeiro arquétipo corpóreo-sonoro-musical” (Smith, 2015, p. 19).

A exploração do ritmo musical sob a forma de percussão, como aquela sobre o tambor, na qual há batidas que soam e intervalos entre as batidas (diferentemente do rascar de um chocalho ou de um reco-reco), teria um apelo universal a todos os indivíduos da espécie humana. O fato de se encontrar a percussão de tambores presente nas mais diversas culturas talvez não se deva apenas a uma pretensa facilidade para se construir e tocar tambores (mais do que praticamente todo qualquer outro instrumento, e nem precisamos pensar num fagote ou piano, basta pensar numa kalimba ou flauta de osso, com a necessidade de estabelecer proporções sonoras estipulada no tamanho dos filetes de metal ou na distância entre os furos no osso). A presença dos tambores em diferentes culturas e a resposta das pessoas dessas diferentes culturas dá testemunho a favor do batimento rítmico-cardíaco como aspecto do ISO Universal. A investigação sobre o papel da percussão é tema de diversos autores, inclusive Rouget, e dedicarei o próximo subcapítulo para explorá-lo mais profundamente.

Dentre outros estudiosos que também se dedicaram a estudar ou utilizar a música em relação ao transe por seu caráter terapêutico, é necessário destacar ainda mais três autores.

O primeiro deles, o musicoterapeuta Joseph Moreno, em livros e artigos (1988, 1989, 1995, 2004), explora a proximidade entre musicoterapia e candomblé, sugerindo usar terapêuticamente a alteração de identidade que ocorre no candomblé. Sobrinho do criador do psicodrama, Joseph propõe técnicas musicoterápicas – ou de psicodrama musical, como ele as chama – com base na organização musical e espacial do candomblé (2004, p. 136-37). As técnicas teatrais utilizadas no psicodrama são por ele consideradas uma forma de possessão: “o psicodrama pode se comparar à prática da

posseção de espíritos das culturas tradicionais” (p. 150). Os orixás são tomados como os personagens de um psicodrama por meio dos quais o paciente expressa seus aspectos criativos: “Tanto no psicodrama como nas cerimônias afro-brasileiras de posseção, adotar o papel de um deus outorga a possibilidade de nos assemelharmos mais a deuses e, desta forma, sermos mais criativos no modo de conduzir nossas vidas” (p. 134).

O conteúdo terapêutico presente nas atividades do candomblé foi estudado também pela socióloga brasileira Rosa Bárbara, no artigo “A terapia musical no candomblé”. Ela descreve e analisa o papel da música no candomblé, ressaltando o possível papel terapêutico da incorporação dos orixás, na medida em que as filhas-de-santo comungam suas identidades com a identidade sonora de seu orixá, por meio do ritmo musical particular atribuído a cada um dos orixás, ao qual somente a filha daquele orixá irá responder. Para ela, “a música é a comunicação entre a filha e o orixá, enquanto a dança é a manifestação dessa comunicação” (1998, p. 9).

No candomblé, a importância da relação entre a música, o orixá e o filho-de-santo, relação que deságua na dança, é decisiva para todo o rito, mas em especial no momento da incorporação. A pesquisadora e mãe-de-santo Gisèle Omindarewá Cossard, argumenta que “a comunicação se faz através da vibração dos atabaques para os Orixás, o ritmo e o movimento se confundem” (2011, p. 119).

Mãe-de-santo e pai-de-santo são as figuras hierarquicamente mais altas em um terreiro de candomblé ou umbanda. Segundo Zangari, é o “responsável pelo terreiro, pela transmissão da doutrina e dos rituais” (2003, p. 81). Filha ou filho-de-santo é o adepto que incorpora o orixá, por ter com ele afinidade espiritual, por ser, assim, seu *filho*. Incorporar o orixá é abrir mão do controle sobre seu corpo e psique para dançar e se movimentar movido por esta força da natureza.

Orixás são considerados aspectos da divindade que se manifestam nas forças da natureza, nos indivíduos e na ancestralidade dos povos. Os orixás são incorporados pelos adeptos do candomblé. Em definição concisa, dentre as muitas possíveis diante da complexidade e abrangência do tema, Verger afirma que no candomblé “O orixá é uma força pura, *áse* imaterial que só se torna perceptível aos seres humanos incorporando-se em um deles” (2002, p. 19).

David Akstein, psiquiatra e hipnotista brasileiro, criou a terpsicoretranseterapia (TTT) apropriando-se da música e do transe cinético da umbanda para propor um método terapêutico no qual o paciente executa as ações de um ritual de umbanda, sem, no entanto, qualquer vivência religiosa ou mística (1980, p.28). Na TTT, o paciente

experimenta um tipo de transe, ou melhor, uma relação diferente consigo mesmo e, a partir disso, a interação em consciência alterada com as questões que quer trabalhar em terapia. A terpsicoretranseterapia, embora não se autodenomine método musicoterápico, ao fazer uso da música como meio para que os sujeitos entrem em um tipo de transe de caráter terapêutico, pode ser considerada como tal.

Estes autores aproximaram o transe de incorporação do candomblé e da umbanda à prática terapêutica. Não pretendo fazer aproximações maiores entre esses dois campos, umbanda e terapia, pois foge do escopo da dissertação. Contudo, há um trabalho de conclusão de especialização em musicoterapia que trata especificamente da relação entre umbanda e musicoterapia. Lima (2013) aborda a umbanda por meio da conceituação espiritualista e de considerações que passam ao largo de uma abordagem psicossocial e psicológica.

Os exemplos trazidos demonstram existir abordagens terapêuticas que se valem das alterações de consciência e do transe possivelmente relacionados com ou desencadeados pela música. Suas diferenças teóricas e práticas indicam o leque amplo das possibilidades exploradas e ainda por explorar.

Musicoterapeutas que não consideram em suas bases teóricas a questão da alteração de consciência, por outras vias trataram também de alterações da identidade e do acesso a camadas profundas do ser. Seus trabalhos terapêuticos mostram por quais meios a música desencadeia processos físicos e psíquicos, a partir do envolvimento do sujeito. Não obstante o resumo apresentado dar apenas amostra de tudo isso, espero ser suficiente para demonstrar que teoria e prática da musicoterapia se coadunam com a visão de música abordada nesta dissertação e que o papel da música estudado em algumas vertentes da musicoterapia se coaduna com seu papel no rito umbandista.

5.3. Relação entre música, transe e percussão: ritmo e rito

A percussão ocupa papel central nos rituais de transe e incorporação, como apontam vários estudos. Ocupa papel central também na incorporação umbandista. Vimos que o ritmo percussivo pode pertencer ao ISO Universal, isto é, faz parte de nossas identificações sonoras fundamentais, relacionando-se ao batimento cardíaco. No capítulo sobre o ritmo, vimos que este se faz presente em muitas, se não em todas, as manifestações existentes, não apenas na música. Daí decorre o caráter universal de sua natureza, em especial nos seres vivos. Vimos também que o pulso rítmico está presente na relação entre os tons musicais e em suas qualidades dinâmicas, e que, portanto, toda música mesmo aquela feita apenas por sons de altura definida (isto é, tons), como cantarolar uma melodia, contém em si também algo de intrinsecamente rítmico, não somente pelos tons se sucederem no tempo, mas também por haver um ritmo interno nas relações entre eles. Vimos ainda como o ritmo pode fazer com que diferentes seres ou situações, cada um com sua rítmica, se reorganizem em direção a entrar em consonância e firmar o mesmo ritmo, o mesmo pulso. O ritmo parece ser um fator organizador universal. Em especial, pode-se dizer que onde há vida, há ritmo, pois os processos biológicos de vida são marcadamente rítmicos.

Szabó afirma que “pode ser que todas as experiências rítmicas sejam conectadas de algum modo ao batimento cardíaco ou às experiências de quase nascimento e esta seja a razão para a eficácia da percussão” (2006, p. 59) – e também para a percussão rítmica ser parte do ISO Universal da espécie humana.

O ritmo musical pode ser a causa principal da identificação física da pessoa com a música. O ritmo em si é fator com o qual nos identificamos, enquanto ISO Universal, e ao qual respondemos, mesmo e inclusive quando se toca percussão isoladamente. Ao descrever o processo de identificação da espécie humana com o ritmo métrico presente na música, Zuckerkandl o faz de maneira expressiva e retomo aqui seu texto.

O efeito da música com o qual lidamos aqui, e que poderia de modo geral ser chamado extático, é baseado menos nos tons enquanto tais, na melodia ou harmonia, do que no ritmo – e especificamente em um ritmo especialmente desenhado para pôr em cena a batida incessantemente repetida da onda métrica. O ouvinte é apanhado pelo movimento,

arrastado para dentro dele mais e mais, e finalmente levado de modo irresistível para longe com ele. ... Sempre sentimos isso, em vários graus de intensidade, quando ouvimos música cuja estrutura é métrica... é o efeito das ondas métricas, as quais se enrolam sobre nós, amplas e poderosas, com crescente impacto, cada nova onda guiada pela força concentrada de todas as outras que a precederam, e a sua vez dirige a outra antes dela, irresistível e inexaurivelmente, até finalmente tornar-se impossível conceber como esta inundação movendo-se como ondas poderia ainda ser silenciada, e sentimos que somos apanhados e carregados juntamente com o próprio movimento eterno. (1973, p. 174).

Lembremos que Zuckerkandl se refere à música erudita europeia, principalmente à música criada de Bach a Schonberg, na qual os tons musicais são seu elemento central. Ele não está a falar de percussionistas e tambores isolados a criar apenas batidas ritmadas. O ritmo métrico tem potência própria para envolver as pessoas na música, esteja ele a nu em música exclusivamente percussiva ou recoberto por tons e suas qualidades dinâmicas. Há uma força de movimento presente no ritmo musical causado pela polarização do pulso rítmico e por sua intensificação, os dois fatores que geram o aumento da onda rítmica (p. 174-76).

O som do ritmo percutido em tempos regulares foi mencionado também por Freud como sendo ligado a processos da vida. Ele se referiu ao tique-taque do relógio como símbolo da sexualidade, isto é, do fluxo da vida. As palavras de Freud, citado pela psicanalista e musicoterapeuta Lecourt, são:

O relógio, do qual conhecemos ainda outras interpretações simbólicas, assume o papel de símbolo genital feminino por causa da periodicidade de seu funcionamento, que se dá em intervalos regulares. ... Mas o que a nossa doente mais temia era que o tique-taque do relógio lhe perturbasse o sono. Esse tique-taque pode ser considerado como uma representação simbólica dos batimentos do clitóris no momento da excitação sexual. (1997, p. 39)

Lecourt analisa três casos nos quais Freud enfatiza a ligação do ruído rítmico do relógio com a sexualidade feminina. Em geral, ele deu pouca importância ao sonoro e ao musical. Nesses casos, no entanto, e embora ele considerasse o som do tique-taque como de menor importância, propondo uma “não-realidade física do ruído para interpretá-lo como a projeção de uma excitação erótica” (p. 38), no fim das contas, é o som ritmado do relógio que suas pacientes têm que evitar e esconder durante a noite, para seu instinto sexual não ser despertado pelo ruído rítmico (p. 39).

Como se vê, essas reflexões levaram-me a estabelecer uma aproximação entre, de um lado, esse investimento particular do ruído, essa hiperestesia nos diferentes casos relatados por Freud, e, de outro, a excitação sexual e a cena primária. Pela regularidade do ruído, é evocada a ritmicidade orgânica – a dos ritmos biológicos, a da menstruação –, como também o é, pela imagem do relógio, a organização do tempo. (p. 40-41)

Pelos ritmos sexuais, mais evidentes na fisiologia feminina, ou pelo batimento cardíaco, presente em toda a espécie humana, os ciclos psicofisiológicos nos quais o ritmo aparece com força aproximam a presença da percussão rítmica na música e o ritmo corpóreo entranhado em seus processos. O ISO Universal do ritmo musical se afirma por diversas perspectivas. No entanto, Rouget julga que a importância dada à percussão e aos tambores no contexto dos rituais é excessiva e que os estudiosos europeus se deixaram subjugar pela força ‘violenta e brutal do som que ele produz’.

Por diversas razões o tambor é cercado por uma aura particular que não somente o homem da rua, mas também, muito frequentemente, o homem da ciência prontamente empresta poderes muito especiais a ele. A natureza muitas vezes explosiva, violenta e brutal do som que ele produz, e o uso frequentemente dramático ou obsessivo no qual ele é colocado, indiscutivelmente conferem ao tambor um impacto emocional particularmente forte. Seu som pode ser de uma força verdadeiramente agressiva, e suas vibrações podem ter um impacto quase palpável. Se o observamos na Europa, onde ele é um instrumento de guerra, ou se o visualizamos naquelas terras bárbaras e distantes nas quais a literatura e o cinema inevitavelmente o associam com os ritos sangrentos e tempestuosos das religiões “primitivas” (particularmente aquelas cerimônias muitas vezes e indiscriminadamente aglomeradas juntas dentro de um termo vago, “vodu”), o tambor é considerado por excelência como o instrumento do frenesi. Se, para usar a palavra de Rousseau, existe um instrumento capaz de “mexer com nossos nervos”, então este só pode ser, alguém pensaria, o tambor. Além disso, ele é também o instrumento por excelência do ritmo e, portanto, da dança. É fácil entender como, carregado por sua imaginação, muitas pessoas têm acreditado que ela é capaz de fisicamente, e por assim dizer mecanicamente, projetar as pessoas fora de si mesmas. Por isso a literatura, muitas vezes extremamente ruim, desenvolveu em torno do tambor – o “chamado lancinante do tam-tam”! (1985, p. 169-70)

Embora Rouget se refira ao leigo como sendo o sujeito impressionado com a força frenética do ritmo violento dos tambores, essa é a impressão presente em suas próprias palavras e nas de outros pesquisadores por ele considerados em seu livro.

Podemos imaginar essas pessoas (‘das ruas e das ciências’, como Rouget contrapôs) movidas e perturbadas em seus instintos civilizados – isto é, instintos contidos por obra da mão repressora da cultura ocidental – do mesmo modo que as moças analisadas por Freud temiam que o tique-taque rítmico de seus relógios de quarto despertasse seu clitóris e sexualidade. Entregar-se à percussão ou negar-lhe qualquer efeito sobre nós talvez sejam reações opostas e idênticas ao mesmo fato: o ritmo *sonoro-musical* no mundo exterior leva a nos identificarmos com o ritmo vital presente no corpo e, por conseguinte, nos identificarmos com aspectos instintivos de nosso ser.

Estudiosos podem ter se deixado arrastar fascinados pela música feita só de ritmo, ausente de tons musicais. Ou podem ter se perturbado e ficado aturdidos por essa música ser inesperadamente diferente daquela do mundo cultural do qual provinham, e

daí a tenham rejeitado. Contudo, nem o fascínio nem a rejeição pela percussão em si é base sólida para argumentar sobre o papel do ritmo no rito de transe.

Etnomusicólogos mais acostumados com os sons percussivos de diversas culturas – bastaria citar o nome de Blacking, o qual viveu vários anos junto aos Venda – já não têm essa atração/repulsa pelo som estrondoso e atordoante dos tam-tam. Atualmente, creio, os estudiosos que vão a campo não mais o consideram violento e primitivo, ou passam mal ou se dizem impressionados com a selvageria dessas gentes, como consta nos relatos trazidos por Rouget.

Enquanto pesquisador inserido na cultura brasileira, onde o uso de percussão forte e expressiva, como no samba e no carnaval, é fato rotineiro, não tenho porque me precaver contra tais reações extraordinárias a tais impressões, pois elas pertencem a meu cotidiano, ainda mais porquanto ser pesquisador participante das lides de terreiros.

Deveraux alerta para o fascínio causado pelo que é estrangeiro e exótico. Sua afirmação de que “o homem está sempre pronto para atribuir poderes extraordinários aos estrangeiros” (1966, p. 282) parece ter validade geral e bastante irrestrita, presente no homem das ruas e também no das ciências, na medida em que vários estudiosos mostraram na investigação do uso ritualístico dos tambores ora um fascínio extraordinário ora uma perturbação rejeitadora extraordinária, atribuindo poderes de mais e de menos ao toque dos tambores, e, por essas duas vias, deram voz a uma impressão pessoal desemparelhada com a realidade.

Diferentes pesquisadores consideraram diversas possibilidades para a relação entre música e transe por meio da percussão. Ao menos um deles, Needham, considerou que não somente o ritmo, mas também o estrépito da percussão desencadeia percepções para além do habitual. Ele afirma que “há conexão entre percussão e transição” (1967, p. 613). Como transição, ele fala da transição para outros planos, isto é, da morte; mas, amplia o sentido da palavra e afirma que também diversos eventos em várias culturas nos quais estão presentes instrumentos percussivos “são *ritos* de passagem” e que

a classe [de instrumentos] produtores de ruído está associada com a passagem formal de um estado ou condição para outro. Mais uma vez, porém, não estou dizendo que tais ritos não podem ser realizados sem os produtores de ruído percussivos, ou se apenas tais dispositivos são usados para marcá-los, mas simplesmente que eles são uma associação constante e imediatamente reconhecível entre o tipo de som e o tipo de rito. O que estou propondo, a saber, é que existe uma conexão significativa entre percussão e transição... certamente não existe uma relação intrínseca entre os fenômenos, no entanto, a associação é demasiado firme para a resposta ser procurada nas configurações particulares de uma tradição cultural. (p. 611)

Segundo Needham, a resposta ao ritmo percutido, que parece pertencer à identidade sonora universal da espécie humana, mostra-se ativada nos momentos de transição em geral e, de modo especial, quando está envolvido algum tipo de transição vital, seja da vida à morte, de uma fase de vida a outra fase ou de uma vida a outra vida, como no caso dos ritos de incorporação. Needham afirma que responder sobre a relação entre percussão e transição exige “transcender distinções acadêmicas convencionais e explicar os fenômenos humanos, psíquicos e sociais em sua integridade” (p. 612).

No adendo ao artigo, ele acrescenta novo ponto de vista e declara que o fator relacionado com a transição não é propriamente o ritmo, mas o estrepito do som, a pura explosão sonora (sem tons nem ritmo) – como aquela obtida por fogos de artifício, tiros de espingarda, bater de painéis amarrados em uma carruagem – com sua “cacofonia estrepitosa... bastante aleatória... [e] não rítmica” (p. 614). Termina por concluir que “o que conta, portanto,... não é o ritmo” (p. 614), mas o ruído forte do tipo explosivo, o qual estimula processos de transição.

Encontramos no momento crucial do rito umbandista – justa e exatamente quando o dirigente do rito evoca em definitivo a vinda da entidade que o adepto está a incorporar – o uso de um chocalho metálico em forma de sino, cujo som produzido não tem altura definida. Ele é feito de pequenos pedaços de lata, que batem contra o corpo metálico do cone que os envolve quando chacoalhado. Ele não produz nem altura nem ritmo definidos, apenas ruído estrepitoso. Este chocalho se chama *adjá*. É utilizado no candomblé com a mesma finalidade. Seu uso crucial no momento exato da incorporação, isto é, da transição da identidade habitual à nova identidade incorporada parece ser testemunho favorável à tese de Needham.

Meu depoimento pessoal a esse respeito, é que o som metálico chacoalhado do *adjá* é um facilitador para que certas barreiras finais se quebrem antes da incorporação iminente e esta se complete quase inexoravelmente. Essa é uma experiência pessoal, vivida em primeira mão e com a carga subjetiva envolvida com a experiência. Embora meus pares de terreiro relatem experiência semelhante, se não idêntica, ela pode ser resultado de uma distorção perceptiva própria daquela fase do rito. Estes relatos devem ser tomados como o que são: uma impressão subjetiva.

Não obstante, tudo isso resulta em que ritmo e som estrepitoso podem ser fatores a contribuir com os ritos de passagem, transição ou transe. Na umbanda, as duas coisas se somam. Contudo, o ritmo é presença mais marcante e constante durante o rito de

umbanda, enquanto o som estrepitoso do *adjá* ocorre apenas num momento, não mais do que por poucos minutos, quando muito.

Quando se ouve música, o ritmo nela presente é percebido pela pessoa ao mesmo tempo em que seu organismo está imerso em diversos ritmos. A coordenação entre os ritmos vigentes dentro e fora, assim como a percepção destes, é decodificada, de algum modo, pelo sistema neurológico. Essa é uma condição humana universal. A existência da relação entre mundo musical exterior e mundo musical interior foi constatada em termos neurológicos. No entanto, a maneira exata como ela se processa ainda não é conhecida, requerendo mais estudos, como afirma Janata:

a maneira pela qual as redes de engajamento interno e externo interagem em várias situações musicais ainda é mal compreendida. Embora esteja claro que derivamos prazer de perceber e produzir música, os paradigmas de neuroimagem atuais não têm sido muito bem-sucedidos na captação da interação dinâmica das duas redes descritas acima. É provável que os neurocientistas cognitivos tenham de repensar a natureza da experiência de um sujeito ao realizar uma atividade musical em um ambiente de laboratório se é para se progredir na compreensão dos substratos neurais das atividades musicais naturais que mediam interações entre fontes externas de música e o ser. (2010, p. 138)

Jackson afirma que “desde que o cérebro é um denominador comum a toda espécie humana, segue-se que o que é verdade ao nível neurofisiológico deve ser universalmente verdadeiro” (1968, 297). Embora Benenzon considere *também* fatores neurofisiológicos, não é exclusivamente a eles que se refere quando propõe o conceito de ISO Universal. A identidade sonora universal não é formada apenas pela estrutura neurológica responsável por reações humanas universais.

Afora isso, há que se considerar que a afirmação de Jackson é limitada, na medida em que, como já vimos com Pilch, o chacoalhar de um chocalho provoca reações diferentes em pessoas musicalmente moldadas por culturas distintas. A mesma neurologia de base, embora idêntica em todos nós, pode ser moldada para, decodificando a mesma impressão vinda desde o mundo exterior, levar a reações bastante diferentes e, mesmo, contrárias. Isso não depõe contra o fato de a neurologia cerebral ser a mesma em toda a espécie humana, mas aponta para a capacidade de moldagem e formação de modelos neurológicos e comportamentais (e de crenças, subsequentemente) distintos a partir da mesma base neurológica.

A moldagem cerebral diante das experiências vividas depois da formação do cérebro é bastante conhecida pelos neurologistas. Embora não se saiba exatamente as redes e organizações neuronais que trabalham no processo, sabemos seu funcionamento geral. Temos aqui um resumo explicativo do que acontece.

A organização estrutural e funcional do cérebro humano torna-se cada vez mais diferenciada durante o desenvolvimento da criança. Dentro dos mamíferos superiores, incluindo os seres humanos, os neurônios são formados pré-natalmente como são algumas de suas interconexões formadas em redes neurais. Por muitos anos, a opinião prevalecente era de que as redes de conexões entre os neurônios são construídas principalmente durante a maturação cerebral processada na infância e pensou-se que este padrão de rede, quase como um diagrama de conexão, não mudaria mais tarde. No entanto, os seres humanos respondem com considerável flexibilidade a novos desafios durante toda a vida. Desde o início dos anos oitenta, aumenta a evidência experimental que demonstra que a conectividade do cérebro adulto é, de fato, apenas parcialmente determinada pela genética e pelo desenvolvimento precoce, e pode ser substancialmente modificada por meio de experiências sensoriais. A pesquisa em neurociência ao longo das últimas três décadas revelou que, mesmo no cérebro adulto a função organizacional no córtex dos mamíferos se ajusta em resposta à alteração de entrada e processamento de comportamentalmente relevantes. O conhecimento de que as representações corticais são dinâmicas e continuamente modificadas pela experiência se baseia em uma série de estudos clássicos com animais. Várias experiências anteriores demonstraram que a organização funcional dos mapas sensoriais não é estaticamente fixa no córtex adulto. (Pantev & Herholz, 2011, p. 2141)

Muito antes de tal certeza se constituir no campo da neurologia, Herskovits afirmou ser a capacidade de moldagem cerebral, e o consequente reflexo condicionado, a causa para a incorporação no candomblé diante de música percussiva.

É necessário aqui considerar a natureza da cultura e seu papel na influência que exerce sobre o procedimento do homem. Uma cultura é um conjunto de tradições, cuja importância exata para uma determinada sociedade depende, em grande parte, do passado histórico desta sociedade. Do momento em que se consolidam as normas de uma conduta estabelecida por uma cultura, de tal forma são bem assimiladas, que raramente sobem ao nível da consciência e, por conseguinte, pouquíssimas vezes são discutidas. O processo psicológico que temos em vista é antes o que se define muito claramente com a expressão “reflexo condicionado”, segundo o qual, toda vez que se experimenta um estímulo específico, uma reação correspondente resulta, porque o indivíduo foi habituado a se comportar desse modo em resposta ao sinal convencional. Neste processo, de anormal nada existe – pelo contrário, representa ele o plano psicológico sobre que muitas de nossas vidas são vividas. Imaginemos agora uma pessoa que se tenha criado em um meio cultural onde se acredita profundamente nas divindades; onde, desde a infância lhe tenham ensinado que terá, ou que é susceptível de receber uma dessas divindades; que os deuses são chamados por intermédio de ritmos específicos de atabaque e de cânticos específicos, a ele respondem baixando na cabeça dos que escolheram para seu serviço; são muitas as probabilidades para que, em face do estímulo ensejado por todos os fatores de uma situação conforme às indicações que fizemos, não tarde a resposta e a possessão tenha lugar. (1943, p. 103)

Rouget cita esse mesmo trecho, concordando que a causa de se entrar em transe é responder a um reflexo condicionado. Como ele o diz, é o “aprendizado de um modelo cultural” (1985, p. 177). Bastide também concorda, afirmando, contudo, que “não é um estímulo que determina o transe... é o todo da situação que atua... que faz a música levar ao transe, ou, ao contrário, impede que esta produza a crise” (1985, p. 501). Segundo

Bastide, o condicionamento não é levado a cabo somente por um sinal convencional, como o toque do tambor, mas é levado a cabo por todo o contexto cultural.

Embora esses três autores façam ressalvas para acomodar o óbvio – nem todas as pessoas dessa cultura entram em transe diante dos toques dos tambores – e considerem a música como elemento participante dentro de um contexto cultural, esse argumento não explica porque há o costume de haver música percussiva no transe nem elimina a música como um elemento importante. Há muitos outros elementos que formam um contexto cultural, não seria preciso a música, se ela não for um fator específico para o que se pretende nesse contexto, e muito menos música especificamente percussiva.

O candomblé, abordado por esses autores, é repleto de elementos que formam contexto cultural vibrante e que poderiam por si, sem qualquer música, criar reflexo condicionado que respondesse ao modelo cultural, no qual as pessoas se habituariam que ‘bolar no santo’ faz parte do viver, mesmo sem a presença de qualquer música. E, mesmo com muitas gerações das pessoas dessas culturas já habituadas a isso, estranhamente eles continuam a usar música para incorporar suas entidades sagradas – talvez movidas, em sua ignorância, pela inércia do hábito consagrado embora desnecessário.

Os primeiros pesquisadores que se debruçaram sobre a relação entre ritmo e incorporação viam nessa relação nada mais do que reflexo condicionado. Entretanto, este não explica realmente a entrada em transe, não apenas pela presença daquelas pessoas que não entram em transe, como também porque o condicionamento poderia ser relativo a qualquer tipo de sinal e mesmo assim os nativos parecem ter predileção universal por usar a música como meio de desencadeá-lo, e, por fim, também porque o contexto cultural e a respectiva modelagem cerebral e comportamental explicam até o ponto em que a pessoa *se permite* participar da incorporação, mas não explicam por qual motivo *entram* em transe – a não ser que tais pesquisadores acreditassem, confessada ou inconfessadamente, que o transe não passa de jogo teatral combinado. A partir deste pressuposto tomado como verdade, somente então pode ser correta a afirmação de que o reflexo condicionado a um sinal convencional desencadeia o transe – como queriam Herskovits e Rouget.

De modo algum desconsidero a importância decisiva do contexto cultural, e menos ainda desconsidero a importância decisiva da música. O que pretendo situar nesta parte da argumentação é que respostas neurologicamente formadas são necessárias para que alguém *se relacione da maneira adequada com a música percussiva* para, na

relação com ela, encontrar facilidade para incorporar. Por exemplo, a pessoa não pode ter aversão ou rejeitar a resposta de seu corpo a se movimentar em ressonância ao ritmo percussivo – e essa aversão é treinada culturalmente, isto é, é neurologicamente modelada. O hábito cultural é menos o de ‘entrar em transe ao ouvir um batuque’, ou ‘perder o controle de si por se entregar a sons orgíacos percussivos’, e mais o de permitir-se dançar ao ritmo da percussão. Esse *hábito de permissão* precisa ser construído, é um costume cultural, sem dúvida. Colocado de outra maneira, é preciso ter o hábito de não rejeitar a resposta corporal à música percussiva, se o sujeito quer participar do ritmo musical em seu próprio corpo.

A Europa, com seus modos socioculturais específicos, pode responder negando-se a colocar seus corpos em dança diante dos sons dos tambores. Isso não é um padrão da espécie humana. Não pode ser tomado como norma. É um reflexo condicionado, um hábito construído culturalmente, é situação cultural particular. Todavia, encapsulados nesse caso particular, e sem percebê-lo, foi que os primeiros pesquisadores olharam para a relação entre música e transe. A modelagem limitadora do cérebro e da mente desses pesquisadores fez com que enxergassem o transe, primeiramente como franca anomalia e depois como reflexo condicionado, quando o condicionamento estava presente no corpo e no olhar dos pesquisadores.

Além do mais, a ideia de que o reflexo condicionado faz os nativos entrarem em transe embute um sentido de superioridade por parte de quem julga que a coisa acontece dessa maneira. Se o transe é resposta automática ao condicionamento de uma imposição vinda de fora, aceita irracionalmente pelo sujeito que a ela sucumbe, então esse sujeito não é devidamente equipado com uma razão que o preserve de decair desse modo. Naturalmente, uma suposta inteligência superior não se submeteria a algo assim, seja por se auto-idealizar estar acima seja por, ao se submeter, mostrar fraqueza inaceitável.

O que esses pesquisadores que se deslocaram de seu contexto cultural para observar e investigar outro contexto não souberam fazer foi deixar de lado os condicionamentos de sua própria cultura, talvez por estarem dela impregnados em seus corpos mais até do que em suas mentes.

Se quero estudar o ritmo em um rito no qual o corpo é quem responde à música percussiva, devo eu próprio, o pesquisador, ter meu corpo mais até do que minha mente minimamente livre de meus condicionamentos culturais, neguem eles entregar meu corpo à dança ou afirmem eles uma entrega compulsória do corpo à dança e à música.

Um depoimento é bastante significativo para expor a questão. Pierre Verger foi entrevistado por Gilberto Gil para o filme feito sobre sua vida na cultura do candomblé, no Brasil e na África, *Pierre Fatumbi Verger: mensageiro entre dois mundos* (Hollanda, 1998). Transcrevo a seguir o trecho em que Verger diz dos limites de uma condição cultural, no caso, daquela sua própria.

Gilberto Gil – E o transe? E a incorporação do orixá?

Pierre Verger – Para mim não é uma incorporação. Para mim é uma manifestação da verdadeira natureza da gente. Uma possibilidade de esquecer todas as coisas que não têm nada que ver com você. Fica a pessoa como era antes de aprender essas “estupidezas” de nacionalidade e outros comportamentos.

GG – E você já teve esse esquecimento do orixá?

PV – Não, infelizmente, não, porque sou um idiota de um francês racionalista. A mim não me contaram histórias. (rindo) Não sou um idiota que acredita nessas coisas. É algo despoetizante, horrível.

GG – Eu sei, eu sei.

PV – Eu sofri muito. Eu gostaria muito de me deixar ir.

Pierre Verger faleceu um dia depois de conceder essa entrevista.

Ele não referiu o fato de nunca ter incorporado orixá, embora convivesse intimamente com o universo do candomblé, a uma questão pessoal. Verger se referiu a um aspecto de sua formação cultural, o “idiota do francês racionalista”, para dizer da moldagem neurocultural que lhe impediu se ‘deixar ir’ no transe.

Além do que, Verger refere a incorporação do orixá a um esquecimento da modelagem cultural, “essas ‘estupidezas’ de nacionalidade e outros comportamentos”, a um subtrair-se desse nível de identidade para mergulhar a níveis essenciais da natureza da gente. A ideia da incorporação do orixá como mergulho naquilo que somos na origem ecoa a definição dada pela doutrina candomblecista, reportada pelo próprio Verger que afirma ser o orixá nosso ancestral primevo (2002, p. 20).

Assim, o que autores relatam a respeito de uma moldagem neurocultural, há que se concordar plenamente, desde que se aponte o argumento para ambos os lados. Quero dizer, tanto os nativos que respondem aos tam-tam o fazem aproximados – e não compelidos – por uma permissão cultural quanto os antigos pesquisadores que reagiam associando uma violência insuportável ao som dos tam-tam o faziam porque seu modelo cultural refrata, a princípio, a interação – eminentemente corporal – com eles. Em outras palavras, a moldagem neurocultural trabalha muito mais e somente no sentido de *permitir* a participação no rito de transe ou *impedir* essa participação, sem especificamente *desencadear* o transe.

Podemos ver que há pessoas da cultura brasileira ou candomblecista que nem se interessam por incorporar coisa alguma nem têm facilidade para a coisa, assim como há europeus que não apenas se interessaram pelo assunto como se tornaram pais e mães-de-santo respeitados e influentes. Cito dois exemplos de mães-de-santo, dirigentes de seus terreiros, a francesa Gisele Ominderewá Cossard e a belga Vinciane de Oyá. Conheci uma umbandista, já idosa, senhora judia fugida da Segunda Guerra na Europa, que incorporava Caboclas e Pretas-Velhas com a mesma desenvoltura que seus colegas brasileiros. Naturalmente, estes casos extremos são menos comuns do que o envolvimento das pessoas nascidas dentro da cultura umbandista e candomblecista.

Pretendo mostrar com esses exemplos que a moldagem neurocultural, a qual se dá principalmente ao longo dos anos de formação do indivíduo, não é garantia de entrada em transe nem de que este não ocorrerá diante do ritmo dos tambores. Não há relação como nas leis da física entre soar o tambor e desencadear o transe, entre ritmo musical e transe.

Assim, se os tambores atuam sobre os sujeitos, de alguma maneira ainda desconhecida (a qual adiante investigo mais a fundo), essa maneira não se restringe a um reflexo condicionado. Não obstante exista moldagem neurocultural que prepara o sujeito para sua relação com toda e qualquer experiência, inclusive com sons percutidos em tambores, esta não garante levá-lo ao transe por condicionamento.

Por outro lado, Neher procurou mostrar que o cérebro reage à atuação do ritmo percussivo. Ele menciona “um estado de transe, no qual o indivíduo experimenta percepções incomuns e alucinações. Em casos extremos são relatadas a contração do corpo e convulsão generalizada” (1962, p. 151). A partir de experimento com sons de tambores tocados a um tempo determinado, buscou avaliar seu efeito sobre a emissão de ondas cerebrais das pessoas expostas aos toques. Partindo de experimento nos qual estímulos luminosos ritmados e intermitentes causam alterações comportamentais e neurológicas, elaborou experimento em que expõe sujeitos à percussão gravada com quatro batidas por segundo. Diante do estímulo, os cérebros produziram mais ondas alfa e teta. Pela pequena amostra da pesquisa e pelo experimento desconsiderar fatores ambientais e culturais, que ocorrem juntamente com a percussão nos rituais, seus resultados são, no mínimo, imprecisos. Afora que seu experimento atestou a excitação da produção de ondas alfa no cérebro e convulsões no corpo, o que em si não é idêntico ao desencadear do transe na incorporação.

Confirmando ao menos em parte os achados de Neher, Winkelman, citando Rogers e Walters, afirma que

cantar e fazer música são também capazes de evocar uma resposta dirigida do cérebro, produzindo coordenação geral dos EEG [eletroencefalograma] nos espectros teta e alfa inferior dentre os cantares experientes, e dominância da banda alfa para os ouvintes iniciantes; quando as pessoas ouvem música têm uma tendência a evocar a coordenação de ondas lentas no EEG (2010, p. 133)

E afirma também que a música percussiva conduz ao aumento da “frequência alfa, independente da frequência de estimulação” (p. 133). A conclusão que postula é a de que “as propriedades rítmicas da música arrastam oscilações neurais que sincronizam a percepção e a ação à batida da música” e que “o sequenciamento espacial e temporal da informação da música tem um impacto mais amplo sobre a unificação da percepção, cognição e comportamento, constituindo uma base e uma forma primordial de psico-integração” (p. 135). A modelagem neuronal e, em parte, comportamental parece se reafirmar nos experimentos mais recentes.

O experimento de Maurer, Kumar, Woodside e Pekala, sobre a relação entre percussão monótona e hipnotizabilidade, também aponta que

a percussão pode ser uma ferramenta viável para induzir a experiências alteradas pelo menos em indivíduos altamente suscetíveis. Estes resultados levantam uma questão intrigante: será que a percussão hipnotiza as pessoas? Se a pontuação hipnoidal é tomada como uma medida de profundidade do transe, então a resposta é provavelmente um qualificado "sim" para altas suscetibilidades. (1997, p. 144)

Assim como também o experimento de Szabó sobre o efeito da percussão monótona no estado subjetivo das pessoas levou-o a concluir que

Se os sujeitos participantes ouvirem a percussão, as experiências subjetivas mudaram significativamente em comparação com as experiências no estado de alerta habitual. Há mudanças na percepção da imagem corporal e da passagem do tempo. A percepção do ser e do mundo muda, assim como o significado das coisas. A autoconsciência torna-se menos precisa e a fronteira entre eu e o mundo exterior se torna difusa. Os participantes sentiram que durante a percussão seu estado de consciência mudou muito fortemente. Todas estas mudanças indicam que a percussão pode induzir um estado alterado de consciência. (2006, p. 58)

Assim, há indícios de que o ritmo participa tanto de alterações neurológicas quanto da moldagem neural; de que o ritmo ressoa em diversos sistemas fisiológicos e neurológicos, assim como de aspectos corporais e instintivos.

Mas, além disso, e por diferentes que sejam as abordagens, as bases filosóficas e os métodos utilizados por diferentes pesquisadores, há um ponto de convergência quanto à música ter um papel de unificação, de aproximação entre indivíduos, entre indivíduo e grupo, entre todos os indivíduos de um grupo. Dentre as alterações

comportamentais e neurais, sobressai a alteração quanto à disposição de entrega, suscetibilidade e autoabandono, que parece estimulada quando a percepção humana se põe em contato com o ritmo métrico – utilizado nos experimentos citados, na umbanda e no candomblé.

Em especial, colocar o corpo em movimento no ritmo da música parece funcionar como amplificador-ressoador do ritmo percutido, gerando envolvimento corporal com o som, de modo a arrastar também a subjetividade para fora de seus limites habituais, em direção a padrões rítmicos – neurológicos e subjetivos – artificiais, pois que adotados desde fora.

Se o envolvimento com o ritmo pertence ao ISO Universal, e se nossos ISO Cultural e Grupal permitem que coloquemos nosso corpo em sincronia com ele, dançá-lo reforça esse envolvimento raiz. Dançar o ritmo mais propriamente do que escutar o ritmo parece ser a chave para que a percussão ritmada participe dos ritos de transe de incorporação. E, além disso, se o corpo de alguém se põe a dançar um ritmo que não é próprio desse corpo, isso o desloca de sua habitualidade – vejam, não falo aqui de habitualidade cultural, como seria de quem nasceu no ou está acostumado ao meio candomblecista ou umbandista, mas da habitualidade, por exemplo, do ritmo binário cardíaco quando confrontado com o ritmo também binário, mas sincopado e cheio de acentuações deslocadas dos tempos fortes, e repleto de variações. Experimentar no corpo esses deslocamentos rítmicos pode fazer do ritmo no rito um meio de deslocamento da identidade habitual.

E se o ritmo transmite – no sentido da física e não da linguagem – uma dinâmica própria de um determinado arquétipo (Bárbara, 1998, p. 9) e o corpo responde a esse ritmo, além de deslocar o sujeito de sua habitualidade, o corpo ainda o levará a experimentar a natureza desse arquétipo por meio de sua rítmica.

O desencadear da liberação dos estados habituais por meio do uníssono corporal com o ritmo percutido que soa no ambiente é o suficiente para, nessa condição que nada tem de sobrenatural, nos colocarmos em condição propícia ao transe de incorporação.

Não há nada de anômalo ou extraordinário nisso. Não é preciso apelar para efeitos neurológicos extraordinários, embora seja preciso investigar mais amplamente a correlação neurológica entre ritmos percutidos e ritmos corporais.

Não é preciso apelar para reflexos condicionados que se impõem inexoráveis sobre a vontade do sujeito, retirando-o de sua normalidade. Veremos adiante que a

intenção do sujeito faz parte (obrigatória, na maior parte dos casos) da tríade que compõe o ato de incorporação.

Não é preciso apelar para estados alterados de consciência ou, ao menos, não para estados assim tão alterados que possamos diferenciá-los de maneira absoluta das condições habituais da consciência.

Não é preciso apelar para o papel do ritmo no rito ser o meio de comunicação da cronologia dos atos executados, como quer Fachner (2011, p. 370), embora possa exercer essa função secundariamente. Se no ritual há unificação entre as pessoas e entre elas e o grupo, esta não é uma unificação cronométrica, devida a todos passarem a atender um tempo cronológico igual. A começar de que a música não remete a tempos iguais, mas a um tempo que é sobretudo fluxo, como já vimos.

É esse tempo em fluxo, sem partes distintas nem igualdades que encontramos nas práticas dos terreiros, como afirma Prandi a respeito do candomblé – e, acrescento, também da umbanda. Nesses ritos não se encontra o tempo da cronometragem, como o compreendemos na mentalidade ocidental. A exata sincronia entre os tempos e fases do rito não é preocupação do oficiante candomblecista. Este trabalha com um tempo que se condensa e se alarga de acordo com princípios que, longe de serem subjetivos, enquanto particularidade de um sujeito, estão igualmente longe de serem meras acelerações ou retardos da cronologia. No candomblé e na umbanda, uma tarefa, uma preparação ou o desenrolar do rito é o que fazem o tempo. O tempo é o conteúdo da experiência. O tempo tem a consistência e o ritmo do que se está a fazer.

O novo adepto do candomblé, ao frequentar o terreiro, o templo, e participar das inúmeras atividades coletivas indispensáveis ao culto, logo se depara com uma nova maneira de considerar o tempo. Ele terá que ser ressocializado para poder conviver com coisas que, nos primeiros contatos, lhe parecerão estranhas e desconfortáveis. Ele tem de aprender que tudo tem sua hora, mas que essa hora não é simplesmente determinada pelo relógio e sim pelo cumprimento de determinadas tarefas, que podem ser completadas antes ou depois de outras, dependendo de certas ocorrências, entre as quais algumas imprevisíveis, o que pode adiantar ou atrasar toda a cadeia de atividades. (Prandi, 2001b, p. 45)

Para o tempo vivido no candomblé os “termos ‘atrasar’ e ‘adiantar’ são estranhos... [pois nele] tudo tem seu tempo, e cada atividade se cumpre no tempo que for necessário. É a atividade que define o tempo e não o contrário” (p. 45). Isso não está presente apenas no momento do ritual, mas se estende para toda a prática dessa religião: “essa ideia de que o tempo está sujeito ao acontecer dos eventos e ao sabor da realização das tarefas necessárias pode ser observada no cotidiano dos terreiros também fora das festas” (p. 46).

O tempo do candomblé, descrito por Prandi, se aproxima da descrição do tempo experimentado na música, como exposto por Zuckerkandl, com tal semelhança que parecem descrever o mesmo fenômeno, embora provavelmente Prandi não tenha contato com as ideias de Zuckerkandl. Para este, a experiência da música revela um tempo que não conhece igualdade de partes, que não conhece nada de transição, que é conteúdo da experiência e que produz eventos (1973, p. 202). Com a música, viajamos no tempo, não no sentido de nos deslocarmos para trás ou para adiante em sua linha cronológica, mas de nos deslocarmos para outra experiência de tempo, na qual nele não há nada de cronologia, linearidade, homogeneidade ou neutralidade. A música nos desloca para um tempo (e um espaço) no qual experimentamos dinâmicas de propensão e fluxo contínuo.

Assim, se o tempo trabalha por meio do ritmo musical no candomblé e na umbanda, não o faz como fator normativo. Seu conteúdo abre à percepção, de quem experimenta a música, um novo universo no qual tempo e espaço são fluxos dinâmicos, mais propriamente do que lugares e momentos, no qual o próprio tempo é fluxo movendo o sujeito junto com a música. Veremos adiante como essa propensão ao deslocamento e ao fluxo são experimentados por quem coloca o corpo em sincronia com a música.

O ritmo percussivo é uma forma de candomblé e umbanda *fazerem seu tempo*, isto é, criarem o tempo necessário para o rito – não em termos de quantidade, mas de qualidade. Segundo Prandi, “nas sociedades africanas tradicionais o tempo tem que ser criado ou produzido” (2001b, p. 46). A relação entre ritmo e rito está na produção ou criação da experiência do tempo em seu próprio corpo e no mundo ao redor. Neste sentido, ritmo é rito.

6. Umbanda

A umbanda é um corpo de crenças e práticas voltadas para o relacionamento com o plano espiritual. A definição de Cossard para o candomblé se aplica à umbanda: “um relacionamento com o invisível e o oculto, a partir de sistemáticas bem determinadas e abrangentes, que... permitem uma convivência estreita e cotidiana com o mundo espiritual” (2011, p. 13). Uma crença fundamental é a de existirem entidades espirituais que incorporam os seres humanos, tomando posse momentânea de seus corpos e atuando por meio deles. Os adeptos incorporam entidades espirituais que se manifestam com o intuito de cuidar de outras pessoas. A prática da incorporação é o centro de tudo o mais.

No primeiro subcapítulo apresento um breve histórico da umbanda destacando o ponto de vista dos umbandistas a respeito de sua gênese e o ponto de vista sociológico quanto à questão da identidade brasileira presente em sua formação e, deste modo, da identidade social das pessoas que dela participam.

No segundo apresento o rito de umbanda na linhagem da qual participo. Descrevo as etapas de desenvolvimento do adepto e a situação na qual a música aparece na prática de incorporação. As giras de desenvolvimento e de atendimento são descritas no que diz respeito à doutrina, ao contexto e ao processo de incorporação.

No terceiro discorro sobre a participação do corpo do adepto dentro do rito, em especial na incorporação. O corpo é o aspecto humano que se põe em contato com a música ritual. A experiência corporal do sujeito é o que se põe em relação com a música. É no corpo que a música, as entidades ou identidades e o rito se encontram.

Nesses capítulos, será deixada de lado a discussão sobre as incorporações serem de entidades espirituais ou aspectos da identidade do próprio adepto projetados em comportamentos assumidos no rito. Descreverei as situações como havendo incorporação, seguindo a doutrina e minha própria experiência subjetiva. Tomo a palavra dos umbandistas e *relato* a incorporação como sendo de entidades espirituais. No entanto, isso não significa que a dissertação assume tal posição.

Assim, nos três subcapítulos seguintes descrevo sua história, a forma do rito e a presença do corpo no rito, localizando a situação na qual as pessoas experimentam a música na umbanda.

6.1. Histórico

Umbandistas relatam que sua religião tem marco inicial em data definida: 15 de novembro de 1908. Conforme consta em diversas obras, mas também na do umbandista Norberto Peixoto, nessa data na cidade de Niterói, estado do Rio de Janeiro, um jovem é levado por seus pais a centro espírita kardecista, devido às perturbações que apresenta. Durante a sessão, a entidade autodenominada ‘Caboclo das Sete Encruzilhadas’ incorpora o jovem. Isso causa grande rebuliço, pois uma manifestação dessas era completamente contrária aos preceitos ali vigentes. Em reunião marcada pelo Caboclo para o dia seguinte, desta feita na casa do jovem, a entidade novamente se manifesta “para declarar que naquele momento se iniciava um novo culto, em que os espíritos de velhos africanos escravos e de índios brasileiros... trabalhariam em benefício de seus irmãos encarnados” (2008, p. 17-18).

Caboclo é uma das linhagens de entidades cultuadas pelos adeptos da umbanda. Dentro da umbanda, a entidade Caboclo é um espírito desencarnado, tido como pertencente a esses povos indígenas, incorporado durante os ritos. Conforme a narrativa, o próprio ‘Caboclo’ disse “para mim não haverá caminhos fechados” (p. 16), explicando seu nome, ‘das Sete Encruzilhadas’ como aquele que atravessa as encruzilhadas da vida.

Embora contenham detalhes diferentes, os relatos colhidos em diversas fontes umbandistas, em linhas gerais acompanham o que descrevo a partir do texto de Peixoto. Pode ser que umas fontes sejam citação de outras. Em todo caso, esta é a gênese aceita por boa parte dos adeptos.

Robson Pinheiro, autor umbandista e espírita, acrescenta que tal Caboclo surgiu aos olhos do dirigente da casa espírita também como outro ser desencarnado, “o padre jesuíta Gabriel Malagrida (1689-1761), espírito comprometido com o panorama religioso do Brasil” (2004, p. 275), descrevendo assim para a mesma entidade uma sobreposição de vidas vividas, uma como jesuíta, outra como índio brasileiro.

Outro relato do marco inicial anota que “nessa reunião, o Caboclo... estabeleceu as normas do culto [no qual] os cânticos não seriam acompanhados de atabaques nem de palmas ritmadas” (Omolubá, 2009, p. 20). A umbanda que pratico e irei descrever

adiante faz uso de atabaques e palmas marcando o ritmo dos cantos, contrariando o que este autor diz ser norma. A umbanda tem muitas formas diferentes para seu rito.

Roger Feraudy, por intermédio da voz de entidade denominada Pai Velho, descreve em livro a mesma história para o marco inaugural da umbanda (2006, p. 201). Pai Velho acrescenta, no relato de Feraudy, que

Em 1893 começou a se manifestar uma entidade, que se denominou Caboclo Curugussu. ... Era um antigo mago negro que abandonou as práticas sombrias e voltou-se para a luz. Durante quinze longos anos, manifestou-se nos candomblés, batuques de terreiro, adjuntos da Jurema, culto de nações e uma infinidade de terreiros, ditos de nagô e gêgê ou do Congo e Angola, preparando com grande sacrifício a chegada do Caboclo das Sete Encruzilhadas que iria implantar o movimento de Umbanda. (p. 200)

Segundo este autor, o marco inaugural, data fixada no calendário humano, foi precedido de um trabalho preparatório nas esferas espirituais. Ele afirma: “o conhecimento desse culto milenar foi levado à África por povos atlantes” (p. 20) e seu nome originalmente é “AUMBANDHA, que no idioma sagrado dos deuses, o devanagari [‘escrita dos deuses’, em sânscrito], quer dizer: A Luz Divina. Isso tudo se passa há mais de 70.000 anos” e, adiante, “no final do século XIX, a antiga Aumbandha renasce finalmente em solo brasileiro e por sucessivas corruptelas leva o nome de UMBANDA – a Luz Divina” (p. 21).

Ao citar essas narrativas, dou voz aos umbandistas a respeito da história de sua religião. Entretanto, há coisas neste tipo de relato que estão além do que pode ser considerado pelo método científico. A narrativa feita por um espírito sobre fatos que se situam em um possível mundo espiritual incorpóreo ou em tempos que antecedem qualquer registro histórico conhecido está fora do que as ferramentas científicas conseguem colher e analisar. Não obstante, a partir de vertente bastante diversa colhem-se informações que de certo modo lhe são consoantes.

Bastide, em artigo denominado *O encontro entre deuses africanos e espíritos indígenas* (conferência proferida em Barcelona, 1973) descreve a adaptação dos candomblés aos espíritos dos ameríndios, assim como também à sociedade dos brancos, mostrando a interpenetração de cultos africanos e indígenas, como o candomblé de caboclo (2006, p. 221). Diante da miscigenação entre deuses dos africanos e ameríndios, como também dos brancos, Bastide afirma:

o espiritismo de umbanda, cujo desenvolvimento é de fato espetacular (chega-se a falar em vários milhões de fieis), tenta criar uma religião nacional que sincretize os aportes culturais das três grandes raças constitutivas da população brasileira – ameríndia, europeia e africana –, o que coloca uma série de questões interessantes relativas,

exatamente, aos aportes respectivos dos ameríndios e africanos dentro desse sincretismo voluntário e, portanto, coerente. (p. 219)

Segundo o sociólogo, tudo começa com duas religiões que

coexistem sem se interpenetrar, com os nomes de candomblé e catimbó. A primeira principalmente nas regiões de forte densidade da população negra, a segunda principalmente nas regiões dos caboclos, mais ou menos mestiçados com índios. As duas são radicalmente distintas. (p. 219)

E, logo adiante, traz a seguinte informação:

O transe no candomblé é provocado pela música (com exceção de uma única vez, durante a iniciação, quando a candidata toma um banho de “folhas”); no catimbó, ao contrário, o transe é provocado quer, às vezes, pelo fumo, mais engolido do que fumado (sobretudo entre os índios menos aculturados), quer, principalmente, por um alucinógeno tirado das raízes de uma mimosoídea do sertão: a jurema²⁶; ... Finalmente, a dança, que constitui a base de todo culto africano, está ausente do catimbó, em que o fundamental é o “discurso” mantido pelos espíritos através do Mestre que virou seu receptáculo. A intercomunicação é, portanto, de um lado gestual e musical, e de outro oral. (p. 220)

Embora Bastide diga que a música desencadeia o transe candomblecista, em sua obra dedicada ao tema, *O Candomblé da Bahia*, quase não se refere à música. Menciona a participação da música durante as cerimônias somente em um trecho: “os instrumentos apresentam algo de divino... somente por meio das músicas fazem baixar os deuses na carne dos fieis” (2001, p. 35). Nas demais descrições, sequer relata haver música. Muito menos descreve o tipo de música utilizada e seu papel no rito. Nesse trecho, menciona os três tambores usados no rito, as baquetas por vezes utilizadas, os *aguidavis*, e ainda o *agogô* e o *adjá*. Este é tocado “junto ao ouvido das filhas-de-santo que dançam... [até que] importunada por esse ruído agudo e lancinante, a divindade se decida a montar seu cavalo” (p. 35). Dizer que o papel do *adjá* é ‘importunar divindades’ é gracejo sugestivo, mas está longe de descrever seu uso. Não obstante suas poucas alusões à música, Bastide reclama que “os etnógrafos não têm prestado muita atenção a esse diálogo preliminar dos tambores e das divindades” (p. 35).

Mas voltemos à descrição do encontro entre catimbó e candomblé. Em certo momento, não definido por Bastide, a distância e as diferenças entre os cultos começam a se encurtar. Embora os candomblés tradicionais não aceitem a presença dos caboclos em seus ritos, outros de linhagem Banto, “menos fechados que os Iorubá ou que os Fon às influências externas” (2006, p. 221), trazem já uma miscigenação entre os cultos, o candomblé de caboclo.

²⁶ Jurema é palavra recorrente nos cantos umbandistas dedicados aos Caboclos, referindo-se ora a essa planta, ora à mata como um todo, ora à Cabocla Jurema, Cabocla arquetípica, chefe de legiões de Caboclos e Caboclas da mata brasileira.

Trata-se aqui da coexistência, dentro de uma mesma religião, de dois cultos, cada qual permanecendo autônomo em relação ao outro. Certos dias do ano festejam-se os Deuses africanos segundo as mesmas sequências rituais que os candomblés clássicos e outros dias, principalmente 2 de outubro, festejam-se os caboclos. (p. 221)

Aos poucos começam a ocorrer efeitos de aculturação entre os ritos.

Primeiro no catimbó, há uma mudança dos instrumentos musicais, o tambor substitui o maracá dos índios... Finalmente, o candomblé de caboclo é um candomblé dançado, igual ao candomblé africano, embora as danças sejam diferentes... [e] no candomblé iorubá todo filho ou filha-de-santo tem agora na cabeça duas divindades... uma divindade africana e um espírito indígena. (p. 221)

Ainda segundo Bastide, os dois cultos, já mesclados, se entrecruzam com a macumba carioca. Nesta, “Deuses africanos e Espíritos da mitologia indígena são chamados a se incorporar em seus fieis no decorrer *de uma mesma cerimônia*, e não, como no candomblé dos caboclos, em cerimônias distintas” (p. 222). Aumenta a aproximação entre identidade africana e ameríndia. Mesmo assim, até este ponto “os dois cultos se sucedem mais do que se interpenetram” (p. 224). E é neste ponto de sua narrativa da aproximação de cultos de diversas etnias em que surge a umbanda.

Finalmente, o último tipo a considerar é o da integração que define, no meu entender, o espiritismo de umbanda. Trata-se de um culto recente, datando aproximadamente dos anos 1930, que acompanhou a introdução no Brasil do espiritismo dos brancos, ou seja, do kardecismo, no qual os espíritos africanos baixavam às vezes, é claro, mas eram imediatamente enxotados, pois perturbavam o culto com suas brincadeiras de mau gosto. Não nos cabe aqui descrever esse espiritismo, mas apenas estudar a ligação, dentro dele, das duas religiões populares, africana e indígena, que o precederam. (p. 224)

Ele chama a umbanda de “espiritismo de umbanda”, primeiramente identificando-a com o espiritismo. O que não está em contradição com a narrativa dos próprios umbandistas. Ele data o início da umbanda nos anos 1930. Esta é a data em que estaria suficientemente divulgada para chegar aos ouvidos de pesquisadores.

Para Bastide, “o espiritismo de umbanda dá continuidade à macumba, que é de certa maneira uma adaptação da macumba à nova sociedade urbana, industrial e racionalista do Brasil” (p. 224-25). Mais do que confluência de catimbó e candomblé, ele define umbanda como confluência entre espiritismo e macumba. No entanto, a definição desta última não é nada simples. Em parte tem traços do candomblé, em parte é culto particular sem seguir linha definida, na qual cada terreiro ou pai-de-santo tem seus métodos e ademanes. Incorpora alguma entidade, faz seus feitiços e ebós, dá atendimento a pessoas. Já não é candomblé, muito menos catimbó. Ainda não é umbanda. É encontradiça em lugares do Rio de Janeiro, principalmente. Não obstante, as macumbas “se autoconsideram religiões africanas” (p. 225). No entanto, ele afirma:

observemos que o espiritismo de umbanda, como o seu nome indica, é um “espiritismo” e que o espiritismo não é uma incorporação dos deuses, e sim uma incorporação das Almas dos Mortos desencarnados consequentemente, os orixás dos candomblés não irão mais possuir os seus fieis...: como decerto continuam desempenhando um papel, e um papel importante, embora de natureza bem diversa. As crises de possessão dos médiuns ainda constituem o centro do culto, mas quem retorna agora são as almas dos antigos escravos mortos (os pretos velhos), Pai João, Pai Joaquim, Tia Maria etc., e retornam para “fazer caridade” para os vivos, trazer-lhes a salvação do corpo (cura das doenças) ou da alma (purificação das paixões). (p. 225)

Estas últimas observações continuam válidas para boa parte dos terreiros ou casas de umbanda que frequentei. Com uma diferença: há linhas de umbanda, e aquela da qual participo assim é, nas quais os adeptos incorporam os orixás tais quais nomeados e apresentados pelo candomblé (com diferenças na roupagem e no culto em torno da vinda do orixá). Outro acréscimo à descrição de Bastide é que junto com os pretos velhos, os adeptos da umbanda incorporam caboclos e outras linhas de entidades. Segundo a doutrina umbandista, todas elas incorporam para ‘fazer caridade’.

Na síntese final do artigo, Bastide diz:

O espiritismo de umbanda se considera uma – tenho quase vontade de dizer: a – religião nacional brasileira. Na verdade, a grande maioria dos chefes de tendas (assim são chamados esses locais de culto) são mulatos ou brancos de classe média, detentores, portanto, de certa cultura e de uma mentalidade a bem dizer mais luso-brasileira do que afro-brasileira. Eles leram muito, dos livros esotéricos de Annie Besant, dos espíritas de Allan Kardec, até os livros dos antropólogos e dos africanistas. O que lhes permite passar de um sincretismo espontâneo a um sincretismo refletido, e tentar uma síntese coerente das diversas religiões que se enfrentam no Brasil, a dos brancos católicos ou espíritas, as dos primeiros habitantes do Novo Mundo, os índios, e finalmente as dos antigos escravos africanos, a fim de reconciliá-las, torná-las harmônicas entre si e então opor essa religião construída no Brasil às religiões europeias de exportação, assim como ao colonialismo cultural ocidental. (p. 225-26)

A descrição de Bastide para as origens e a constituição da umbanda, que trouxe em resumo, tem um ponto semelhante à apresentada pelos umbandistas, isto é, por quem representa o que, embora fragmentada, é a doutrina umbandista. A diversidade de cultos, ritos, entidades e as diferenças geográficas se conciliam de maneiras diversas e não previamente combinadas – quer dizer, não há uma proposta de união a priori – até chegar a uma espécie de identidade (embora não unitária) denominada umbanda.

O Caboclo das Sete Encruzilhadas que é também o padre jesuíta Gabriel Malagrida, a casa espírita de tradição europeia que recebe, incomodada, o caboclo e o preto velho, o caboclo que por ‘longos quinze anos’ se manifestou em candomblés e batuques de terreiros, e quão mais outras diferentes manifestações houve, conforme narrativa da doutrina umbandista, indica o mesmo tipo de miscigenação relatada por Bastide, do ponto de vista sociológico.

A interpretação de Bastide para essa mistura que busca unidade aponta três fatores fundamentais. O primeiro, a valorização do índio versus a desvalorização do negro: “o romantismo idealizou o índio em oposição ao negro” (p. 228), numa

ideologia [que] está decerto distante, bem distante da realidade, pois esquece que o negro também foi rebelde e que o índio foi, por seu lado escravizado..., mas pouco importa, o que conta é essa imagem do índio que os brancos criaram no final do século XVIII, início do XIX. Pois os negros por sua vez, a aceitaram. ... É lícito supor, portanto, que os negros, no domínio religioso, estavam bastante dispostos a admitir a penetração, em seus cultos africanos, de elementos ameríndios que, por via de contágio, só poderiam valorizar, aos olhos do público branco que assistia às cerimônias públicas, a parte africana de suas religiões (p. 228-29).

Não pretendo defender a ideia de Bastide, de que os negros aceitaram os índios em seu culto para, por sua vez, serem aceitos pelos brancos. Jogos de poder social são jogados por diferentes grupos. Contudo, há distância entre esses jogos serem jogados e serem os fatores principais a definir uma dada realidade.

O segundo fator é “a forma assumida pelo nacionalismo numa sociedade multirracial e de intensa miscigenação”, pois que “o Brasil é constituído pela mistura de três raças, ele não é essencialmente um país branco, e sim um país mestiço. Mas a mestiçagem não foi apenas física; ela é também cultural” (p. 229). Nesse contexto, “o desenvolvimento da umbanda se deve ao fato de ela oferecer a uma população miscigenada a ‘sua’ religião da mistura, fazendo do sincretismo afro-católico-índio-espírita o fundamento místico... da mestiçagem física ou cultural” (p. 230).

O terceiro fator está, entre outras coisas, em questões de ordem econômica e social: “o casamento dos deuses africanos com os espíritos ameríndios é o reflexo ou a expressão, no nível da consciência religiosa das massas, das metamorfoses trazidas nas estruturas sociais pela urbanização intensa e pela industrialização triunfante” (p. 233). E adentrando o campo da psicologia social, Bastide afirma que interessa aos psicólogos o “caráter catártico, de compensação de extravasamento, ou quando as comparam a psico ou sociodramas” ou ainda a “etnodramas, já que os mecanismos de defesa que elas envolvem são fornecidos por culturas étnicas” (p. 234). Para este papel catártico, as danças livres de estereotípias das umbandas se prestariam mais do que os ritos e danças rígidos dos candomblés. Contudo, para Bastide, mais do que separação entre os cultos, há “um *continuum* candomblé-umbanda” (p. 234).

A respeito da umbanda enquanto palco catártico, Cocone afirma que “como num vastíssimo teatro, na umbanda são numerosos, numerosíssimos mesmo, os personagens possíveis que transitam por sua mitologia e cerimonial” (2004, p. 281). E, adiante: “a

construção de tipos sociais, como ocorre na umbanda, remete-nos à construção do personagem no teatro” (p. 283). Contudo, diferentemente do ator que dirige seu desempenho para comunicar algo à plateia, o adepto umbandista não incorpora para que outros o assistam. Embora ele incorpore para comungar a espiritualidade com as pessoas ao redor, a incorporação tem sua validade na experiência do próprio adepto com a entidade. A umbanda é um rito que pode ser espetacular, mas não é um espetáculo.

O musicoterapeuta Joseph Moreno também fala do candomblé em termos de assunção de papéis em meio à música, afirmando que no “candomblé ou umbanda, os médiuns... assumem o papel de um determinado deus” (2004, p. 154) e como

na interpretação psicodramática, como nas cerimônias de possessão, os protagonistas são também livres para atuar sem ter em conta os comportamentos convencionais, sem sentirem-se culpados ou responsáveis, já que a responsabilidade é dos donos do caráter que adotaram [isto é, dos deuses incorporados] (p. 155)

Essa exposição da gênese sociológica da umbanda tem semelhanças com as descrições espirituais dos próprios umbandistas: a umbanda é um campo de acolhimento das muitas identidades dos brasis. Necessidades sociológicas ou necessidades espirituais apontam para a umbanda o mesmo papel. Segundo Prandi, a “umbanda não é só religião; ela é um palco do Brasil” (1991, p. 88). Palco que acolhe e reúne as identidades variegadas, diversas e contrastantes que habitam este território; quiçá um território em busca de identidade que possa chamar de própria, na qual se reconheça.

Corroborando Bastide e umbandistas, Prandi afirma que no começo do século XX, no Rio de Janeiro, “funda-se o primeiro centro de umbanda, que teria nascido como dissidência de um kardecismo que rejeitava a presença de guias negros e caboclos, considerados pelos kardecistas mais ortodoxos como espíritos inferiores” (p. 46). Porém, para este sociólogo, mais do que o acréscimo do espiritismo ao candomblé, ou vice-versa, a umbanda se diferencia de ambos, pois “já no seu primeiro momento, a umbanda não é simplificação do candomblé, mera ‘limpeza’. Nem apenas a ritualização do kardecismo com elementos dos candomblés. É uma enorme transformação” (p. 50). Mais do que a acomodação entre duas identidades diferentes, é o surgimento de nova identidade. Prandi coloca a questão desta maneira:

o caboclo é a entidade espiritual presente em todas as religiões afro-brasileiras... organizadas em torno de orixás... constitui o cerne de um culto praticamente autônomo, o candomblé de caboclo, e define estruturalmente a forma mais recente e mais propagada de religião afro-brasileira, a umbanda. (2004, p. 120)

Ele coloca a figura do caboclo presente em todas as religiões afro-brasileiras e situa a própria umbanda como religião afro-brasileira. Adiante, valendo-se de citação da mãe-de-santo Sabina, Prandi completa seu pensamento:

os antigos índios da mata mandam os espíritos deles nos guiar, e alguns são espíritos de índio mortos há centenas de anos. Louvamos primeiro os deuses iorubás nas nossas festas porque não podemos deixá-los de lado; mas depois salvamos os caboclos porque foram os primeiros donos da terra em que vivemos. Foram os donos e portanto são agora nossos guias, vagando no ar e na terra. Eles nos protegem. (p. 122)

O índio caboclo como o ‘primeiro dono da terra’ ganha o direito de participar dos cultos e ser incorporado, ganha um culto só seu, o candomblé de caboclo, mas vem a ser também a pedra fundamental da formação da umbanda, para, em seguida, da umbanda retornar ao candomblé, na expressão “umbandomblé” (p. 144), a qual é recorrente nos terreiros que participei, embora com sentido diferente daquele exposto por Prandi. Para este, é usado “para referir-se a terreiros de candomblé com entidades e ritos da umbanda” (p. 144). Conheço este termo usado para se referir aos terreiros de umbanda que adotaram especificamente o culto aos orixás e sua incorporação. Seja uma transição do candomblé para a umbanda, ou desta para aquele, o que se tem, mais uma vez, é a presença miscigenada e em constante transformação destas várias linhas religiosas – talvez em busca de unidade e definição, ou talvez a coisa toda seja exatamente como é: múltipla, intrincada e interconectada.

Por essa outra via, também sociológica com base em relato do ponto de vista espiritualista, mostra-se o quanto orixás e caboclos compõem duas linhagens de entes, ou de identidades, que se mesclaram, mesmo afora a presença dos brancos em terra brasileira. Por motivos sociais ou espirituais, os ‘donos da terra’ se fizeram presentes na religião afro-brasileira.

A também socióloga, e discípula de Bastide, a prima Maria Isaura afirma, na mesma linha de Bastide, que na gênese da umbanda está a “grande heterogeneidade de traços culturais ligados à variedade dos grupos étnicos que coexistiam no espaço nacional” e que tais “traços não configuravam de modo algum um conjunto harmonioso que uniria os habitantes, comungando nas mesmas visões do mundo e da sociedade, nem nas mesmas formas de orientar seus comportamentos” (Queiroz, 1989, p. 30). Ela traz questões colocadas por pioneiros estudiosos da miscigenação brasileira, como Sylvio Romero e Euclydes da Cunha, que segundo ela se perguntavam: “como podiam elementos culturais de origem tão distinta coexistir sem reciprocamente se destruírem? Poderiam um dia chegar a constituir um conjunto harmonioso, e qual o processo para

alcançar tal resultado?” (p. 31). Segundo a socióloga, o racismo e a negação de partes da identidade nacional – consideradas atrasadas, miseráveis e indesejadas como auto-imagem do país – estão presentes nestes questionamentos, que se apoiavam em modelo eurocêntrico de ‘identidade’. Segundo ela, “estas maneiras de ver se refletiram nas especulações sobre a falta de uma identidade cultural nacional que viesse costurar entre si pedaços tão díspares e que ao mesmo tempo lhes apagasse as arestas” (p. 33).

Enquanto resposta a essas colocações a respeito da identidade brasileira, a primeira coloca lado a lado autores da Semana de Arte Moderna de 22, em especial, Mário e Oswald de Andrade que “forjaram outra maneira de conceber o problema da identidade nacional” (p. 33), por um lado, e, por outro lado, “nessa mesma década de 20 e na mesma região de Sudeste, novo culto afro-brasileiro fez sua aparição no cenário das religiões nacionais – a umbanda” (p. 35). A Semana de 22 e a umbanda seriam, assim, respostas dadas ao mesmo tempo, mas não propositalmente articuladas por duas camadas da população, à questão da identidade cultural brasileira.

Ambas as respostas apontam para a variedade contrastante como a marca da brasilidade, a aceitação das diferenças étnicas e culturais como sinal de uma identidade e não como negação desta, a multiplicidade de identidades como o caráter da identidade brasileira.

O herói de seu romance *Macunaíma*, criação de Mário de Andrade, “reúne ao mesmo tempo as qualidades africanas, aborígenes, europeias, todas semelhantes em valor” (p. 34), pois que “a mistura profunda de elementos heterogêneos, em lugar de nociva e perigosa, por ele é vista como um fator importante para que o patrimônio cultural atinja elevado grau de excelência” (p. 34). Assim como a “teoria da *antropofagia*” de Oswald de Andrade afirma que “o Brasil, culturalmente, devora as civilizações que a ele vêm ter, compondo uma nova totalidade diferente das anteriores” (p. 34).

Mesmo um filósofo e sociólogo contemporâneo, como Gianetti, afirma que “*O Brasil é mestiço*: genética e culturalmente fusionado – eis o traço que melhor nos define” (2016, p. 170). A fusão de raças e culturas está presente na sociedade brasileira e está presente no panteão umbandista, refletindo-se mutuamente. As muitas identidades brasileiras, embora em parte fusionadas, são ainda assim reconhecíveis em si mesmas, tal qual apresenta a umbanda em seu palco.

A umbanda evoca entidades, a serem incorporadas por seus adeptos que, de outra maneira, igualmente apontam para essa mistura heterogênea e que, se poderia ser

tida como ‘nociva e perigosa’, dentro do contexto umbandista são todas bem vindas e trazem seu *axé*, sua energia, sua presença para compor a identidade não apenas do rito em si, mas da pessoa de cada umbandista.

Segundo a doutrina umbandista, cada pessoa encarnada traz consigo um conjunto de entidades incorpóreas que lhe acompanham pela vida toda e que, dentro do rito umbandista, são incorporadas, cada uma no seu devido momento. A umbanda é um cadinho de identidades: se não me identifico com boiadeiros, marinheiros, baianos, índios, negros, crianças, sereias, guardiões que beiram o banditismo ou moças de sexualidade explícita e irreverente, não por isso terei o direito de rejeitá-los durante a participação no rito. A todas elas *darei passagem*, como se diz, a todas elas irei emprestar meu corpo para que se manifestem, com suas danças, seus modos, sua fala, seus gestos e expressões característicos. Por instantes, ‘sou’ eles. Não se trata de aceitação meramente intelectual, mas no corpo físico do adepto. Na umbanda, a minha própria identidade é obrigatoriamente mesclada a todas estas identidades – consideremo-las espíritos ou faces do inconsciente do próprio indivíduo, neste ponto não há diferença: aquilo que considero minha identidade pessoal e particular se alarga de modo a manifestar diversos aspectos – de mim mesmo, da brasilidade, de alguma arquetipia atávica, de presenças espirituais que vêm em auxílio dos encarnados, ou que outra classificação se queira dar a essas faces humanas.

Que outro treinamento mais apropriado para a aceitação de uma identidade heterogênea, como a da cultura brasileira, poderia ser feito do que este? Que outro papel integrador poderia ter uma religião – a qual pode ser considerada ‘a’ religião brasileira – que não este de unir na consciência de cada um de seus indivíduos seus diversos povos? E não seria este o papel primeiro de qualquer religião: alguma forma de união que precede a união com o Divino?

Em termos sociológicos, a umbanda surge não apenas no momento em que a união em torno da brasilidade começa a nascer de diversas maneiras no seio da sociedade brasileira mas comunga com elas o mesmo tipo de concessão de legitimidade a cada uma das identidades que a compõem, dando coerência e integridade em meio ao contraste e à diferença entre elas.

Comentando sobre as intersecções entre umbanda e o modernismo, Maria Isaura resume:

Apesar destas diferenças, ambas as teorias tendiam para a mesma finalidade última: promover a continuidade e a persistência de gente em duas condições de vida muito

diversas. Os intelectuais, com suas teorias, defendiam as camadas elevadas contra a ascensão invasora dos imigrantes. Os umbandistas voltavam a nova religião para a defesa de sua cultura e, nas condições precárias de vida das camadas inferiores, disseminavam esperanças de melhora futura, numa outra reencarnação. ... Esta análise está indicando que, no Brasil, indivíduos de estratos díspares partilham, nas profundezas da mente, das mesmas ideias e dos mesmos valores fundamentais, embora os expressem de maneira diferente. Noutras palavras, verifica-se que indivíduos de proveniência muito diversa, educados de maneira diferente, comungavam num patrimônio cultural que os ligava uns aos outros. A constatação de que estes valores básicos se haviam tornado o fulcro de duas doutrinas muito diversas, originárias de grupos sociais em posições opostas, somente dá mais ênfase à noção de existência de um certo sentimento de identidade cultural nacional naquele momento. Também torna explícita a existência de um núcleo cultural brasileiro, comum, que pode emergir sob formas diversas. (Queiroz, 1989, p. 40)

A existência de um núcleo do sujeito brasileiro que ‘emerge de diversas formas’ daria base às identidades criadas pela inter-relação do sujeito com seu meio e seria algo a ser compreendido como existindo no caráter brasileiro, em geral. E, de maneira mais específica, seria com o que trabalha a umbanda: as muitas identidades que compõem o sujeito brasileiro, sejam elas parcelas da psique do próprio sujeito ou entidades que, incorpóreas tal qual psique, não necessitam de corpo para existir, valendo-se provisória e combinadamente do corpo de um ou outro sujeito encarnado para se manifestar. Aliás, como definir a fronteira entre uma entidade que é parte da psique do sujeito e outra entidade que não lhe é parte embora possa nele incorporar, se manifestar?

O que quero destacar das colocações sociológicas é a ligação da umbanda com a questão da identidade do sujeito, assim como da identidade do povo brasileiro – e talvez a questão da identidade de um sujeito nunca esteja mesmo separada daquela do povo do qual faz parte. Embora, aparentemente, esta religião não tenha nascido visando cuidar da identidade de ninguém – pois, afinal, o fito de toda religião é, por definição, a religação com o divino – o que ela faz é justamente afirmar uma forma de religiosidade *por meio da expressão variada de princípios identitários* em cada sujeito que participe de seus ritos.

Ainda sobre a relação entre umbanda e identidade, sob outro ponto de vista sociológico, Negrão nota que os nomes dos terreiros de umbanda assumem uma identidade (no mínimo) dupla, quando assumem um lado espírita (se autodenominando ‘centro’ ou ‘casa’, designações tipicamente espíritas, ou mesmo se designando ‘centro espírita de umbanda’), um lado candomblecista (como, por exemplo, se autodenominando Casa Estrela de Oxalá) e um lado umbandista explicitado no nome da entidade umbandista que a rege (Casa Pai Benedito, Casa Caboclo Pena Branca, Casa Aldeia de Caboclo).

A identidade da Umbanda não se afirma, pois de forma unívoca, mas duplamente dividida: de um lado, entre as necessidades de sua afirmação enquanto culto específico e as pressões homogeneizadoras das demandas por legitimação... Não se trata de identidade definida, mas em processo de construção, em que elementos culturais de diversas origens sincretizam-se... Não obstante algumas tendências mais claramente perceptíveis e recorrentes, a identidade umbandista faz-se e refaz-se em função das demandas de diferenciação e legitimação, apresentando-se de forma eminentemente dinâmica e compósita. (1996, p. 170)

Por vários ângulos pelos quais olhemos para a umbanda, ressurge a mesma questão. Em Negrão, temperada pela ideia de identidade em processo e em transformação – conceito que ressoa o pensamento de Ciampa a respeito da identidade do indivíduo. Adiante, veremos como o processo de construção da identidade na umbanda pode acontecer, para o que tomarei como base os seis passos propostos por Zangari (2003, p. 173).

Os muitos personagens, entidades ou identidades evocados propositalmente no rito umbandista é salientado por Concone quando ela fala de umbanda.

Dê onde vêm esses grandes tipos? São evidentemente retirados da realidade nacional. Do nosso ponto de vista, é exatamente aqui que está o grande interesse da religião umbandista: o fato de mergulhar tão profundamente na realidade brasileira, de buscar aí sua fonte de inspiração, transformando em símbolos figuras do cotidiano popular e buscando a seu modo o seu significado mais profundo. (2004, p. 282)

E este é o interesse deste capítulo da dissertação: mostrar como a questão da identidade – com seus processos de criação, manutenção e transformação – existe no cerne da religião de umbanda.

Concone continua, citando Fry e comenta que talvez não se possa colocar a umbanda como resposta contra a opressão.

Peter Fry, num esforço de relacionar a umbanda com características do “homem brasileiro”, vai encontrar aí outros elementos do imaginário popular e vê a umbanda não como resistência à cultura dominante, mas como sacralização de um aspecto fundamental de toda a cultura brasileira: “Ela me mostrou a legitimidade do malandro, da sacanagem e do favor” (p. 285)

Seja por que viés olhemos para a umbanda, ela parece ser elemento conciliador de várias vertentes em nossa cultura, inclusive e talvez principalmente, como destaca Fry, de aspectos não admissíveis em outros parâmetros (brancos, eurocêtricos) para a formação de uma identidade saudável.

Por outra perspectiva, tem-se que a história e a identidade da umbanda e da brasilidade se confundem, em sua formação, também com a história da música brasileira. Se o movimento modernista participou com seus dois principais pensadores desse momento, participou também com seu compositor mais representativo. Heitor

Villa-Lobos marca a existência de música erudita com conteúdo e forma vivamente apoiados em elementos da cultura brasileira distante de seu lado europeu. Obras pianísticas como *Danças características africanas* (1914), *Lenda do Caboclo* (1920), *Saudades das selvas brasileiras* (1927) trazem para a música essa brasilidade miscigenada, presente nas demais manifestações modernistas.

Não obstante, nesse tempo a reconfiguração da visão da identidade sonora brasileira não se limita a ações na música erudita. Ao lado delas e no mesmo período, no âmbito da música popular, tem-se aquele que é considerado o primeiro registro fonográfico de samba, *Pelo Telefone* (1916), de autoria de Donga e Mário de Almeida.

Para Moura, “de acordo com grande parte dos cronistas musicais e pesquisadores... o tema em voga [*Pelo telefone*] teria sido desenvolvido, como tantos outros, na casa de Tia Ciata, numa das frequentes rodas de samba”. (1995, p. 169). Tia Ciata, mãe-de-santo nascida na Bahia, reuniu em torno dela e outros baianos, o que foi denominado a Pequena Bahia no Rio de Janeiro, círculo de candomblecistas, musicistas, trabalhadores e festeiros que cultivavam os costumes e a cultura baiana, a começar do candomblé e sua música. Segundo Moura, é “legítimo imaginar ser Ciata e sua gente baiana no Rio ligada ao tronco mais tradicional do candomblé nagô de Salvador” (p. 140). Ainda segundo ele,

Pelo telefone não seria o primeiro samba a ser gravado, antecedido por outros como o partido-alto de Alfredo Carlos Brício, Em casa de baiana, gravado em 1913, ou por A viola está magoada, cantado por Baiano em disco de 1914 e talvez por mais uns poucos. Que disputem os especialistas. Seria, isso sim, o primeiro a fazer grande sucesso. (p. 171)

Seja o primeiro samba gravado ou não, é no ambiente do candomblé que surge o samba. De raiz negra, candomblecista e baiana, o samba com seu ritmo característico é parte significativa da identidade sonora brasileira. Temos mais uma vez o universo de candomblé, macumba e umbanda imbricados na formação da identidade brasileira, agora em seu aspecto musical. Mais uma vez, duas camadas socioculturais surgem em paralelo na formação dessa identidade, pois que juntamente com a consolidação do samba (como também do choro), tem-se o surgimento daquele que é considerado o mais representativamente brasileiro dos musicistas eruditos, Villa-Lobos – inclusive interessado participante das rodas de choro e de samba no Rio de Janeiro.

Como outras manifestações do mesmo período, a umbanda surge quando, de diversas maneiras, as identidades brasileiras estão em processo de aproximação e amálgama. Desse modo, a umbanda é palco fecundo para o estudo das relações entre música e identidade humana, em especial uma possível identidade brasileira.

Entretanto, é curioso notar que boa parte, se não a maioria dos umbandistas é de etnia branca. Zélio, seu fundador, era branco e a umbanda primeira se estabeleceu entre pessoas de etnia branca, predominantemente. Não conheço pessoas encarnadas de etnia ameríndia que participem da umbanda em São Paulo (minha mulher é exceção casual). Nos terreiros que percorri, mulatos e pretos formam pequena minoria. Temos caboclos e pretos sendo incorporados por gente de etnia branca. A miscigenação das raças, tão amiúde apontada por sociólogos, se dá em um plano ideal ou espiritual, muito mais do que no plano físico na raça dos umbandistas encarnados. E se brancos e pretos em certa proporção se fazem presentes nas gentes de terreiro, há total ausência da etnia indígena entre os umbandistas vivos. Os Caboclos são as entidades consideradas mais importantes da umbanda; a ausência de ameríndios encarnados no culto é absoluta. A umbanda, palco fecundo, mostra algumas das contradições identitárias presentes na sociedade. Não é ‘construção harmoniosa’, mas participação heterogênea e em desigualdade das diversas faces dos brasis.

A apresentação da história da umbanda deu a oportunidade de relacioná-la à questão da definição de identidade, no nível individual e coletivo. Os dados trazidos pela literatura umbandista e sociológica convergiram para mostrar que a multiplicidade e a diferença, espiritual e social, são trabalhadas pela umbanda. O entrelaçamento de identidades está na base do surgimento da umbanda. Seu nascimento talvez se deva ao papel transformador da identidade brasileira nesses dois níveis, o espiritual e o social – ao que acrescentaria também o nível psicológico, que estudaremos no cerne da investigação.

6.2. Descrição do rito e doutrina

Vou relatar o rito que encontrei em meu contato com a umbanda, assim como a doutrina transmitida nos terreiros dos quais fiz e faço parte. Portanto, será capítulo baseado em minha própria trajetória na umbanda. Apresento as ideias e as práticas da umbanda na qual experimentei o processo de incorporação. Não será um apanhado de diversos autores nem tentará chegar a algum tipo de consenso a respeito do que é a umbanda, de como é seu rito ou doutrina – pois há muitas formas do rito acontecer, que tomam por base doutrinas diferentes.

Poderia dizer sobre a umbanda o mesmo que Cossard afirma em seu livro sobre o candomblé: “Não pretendo nesta obra mostrar uma verdade única e absoluta, pois o mundo do Candomblé é multifacetado” (2011, p. 13). A umbanda é multifacetada. Em um centro é mais espírita, em outro candomblecista, em outro tem matizes teosóficas. Ou, mesmo dentro de uma mesma orientação, terá muitas variações. Não vou tomar um ponto médio entre várias umbandas, mas me ater à umbanda em que vivi.

No capítulo anterior descrevi a história da umbanda, especialmente seu início e as forças sociais e espirituais que confluíram em sua formação, dando panorama geral e mostrando como a questão ‘identidade’ está presente nela de diversos modos. Mas não me ative ao que constitui especificamente o rito e doutrina, e muito menos à minha experiência pessoal direta. Agora, descrevo as condições em que experimentei a alteração de identidade durante a execução de música no rito. Para isso, mostro diversos aspectos do contexto ritual que vivi, no qual se dá a alteração em meio à música.

Participei de três terreiros²⁷ até hoje. Todos pertencem à mesma linhagem. Os pais-de-santo dos três terreiros se desenvolveram na umbanda num mesmo terreiro, a *Casa Mãe Guacyara*, fundada e comandada pela mãe-de-santo Dagmar Garroux, psicopedagoga, também conhecida como Tia Dag, em função de sua obra social voltada a crianças carentes, a *Casa do Zezinho*. O terreiro e a casa de assistência se situam lado a lado, no bairro do Capão Redondo, Zona Sul de São Paulo.

A formação umbandista de Dagmar ocorreu no terreiro do pai-de-santo Carlos Buby, no *Templo Guaracy*, por ele fundado. Dagmar participou do terreiro de Buby até

²⁷ Terreiro é o espaço físico onde acontecem os ritos de umbanda e candomblé.

fazer seu primeiro orixá, Ossãe, quando então começou atividade independente em sua própria residência, com consultas e atendimentos pessoais.

Eduardo e Marionilda Alves eram vizinhos de Dagmar. Marionilda manifestava perturbações que poderiam ser sinais de mediunidade e, sabendo que sua vizinha era conhecedora do assunto, pediu sua ajuda. A ajuda veio e o casal se tornou amigo de Dagmar. Eles foram dos primeiros médiuns a trabalhar com ela, naquele que seria o esboço de seu futuro terreiro, atendendo primeiro na casa da própria Dag, depois ajudando a montar seu terreiro. Eduardo e Marionilda foram seus braços direitos para construir, conduzir e organizar o terreiro *Mãe Guacyara* e a *Casa do Zezinho*.

Obtive as informações que aqui utilizo a respeito do começo da *Casa Mãe Guacyara* e da participação deles na umbanda por meio de entrevista feita com Marionilda Alves, filha de Yemanjá, especificamente para esta dissertação, além das diversas conversas com ela e Eduardo, filho de Ogum, ao longo dos anos de convívio com eles. Eduardo e Marionilda fazem parte dessa linhagem da umbanda desde seu início. Junto com Dagmar, são testemunhas e atores de sua história, assim como são também os pais de sangue de meu atual pai-de-santo, Flávio de Ossãe.

O primeiro terreiro do qual participei, aquele no qual fui em agosto de 2008, é dirigido por Luís de Omolu. Luís começou na umbanda também no terreiro de Dagmar, e dela foi *samba* – ajudante cuidador pessoal incumbido de todas as providências necessárias dentro do terreiro, e, por vezes, fora dele. Conviveu de perto com ela, principalmente nas lides e práticas umbandistas. Participei do terreiro de Luís, *Aldeia de Caboclo*, de 2008 ao final de 2011. Permaneci na assistência por seis meses, fui chamado a integrar o terreiro, onde comecei a girar e aprender os passos da incorporação. Nele fiz as duas primeiras graduações desta linha de umbanda: *coroação* e *bori*. Poucos meses após ter feito *bori*, o terreiro restringiu suas atividades, por falta de local adequado. Saí dele um ano depois do meu *bori*.

Passei a fazer parte do terreiro *Estrela de Oxalá*, dos pais-de-santo Roger de Oxalá e Conceição de Oxum. Roger participou do terreiro de Dagmar também quase desde seu início e lá teve sua formação umbandista. Permaneci por um ano nesse terreiro, no qual fiz meu primeiro orixá, Oxaguiã. A cerimônia de ‘fazer o orixá’, ou ‘fazer o santo’ é denominada *feitura*. Nesse terreiro conheci Eduardo, Marionilda e o

filho deles, Flávio. Trabalhei com Eduardo de Ogum, durante um ano, no passe de cura²⁸, no qual é um reconhecido especialista.

A seguir, depois de visitar alguns terreiros em busca de nova casa, permaneci um ano frequentando o candomblé *Ilê Axé Iya Oloxum*, em sítio nos arredores da cidade de Ribeirão Pires, comandado pela mãe-de-santo Iya Monadeosi ou Bete de Oxum, doutora em linguística pela Universidade de São Paulo, cuja tese versa sobre línguas africanas no Brasil. Frequentei esse candomblé esporadicamente, juntamente com minha mulher. Ficamos fascinados pelos encantos do ritual candomblecista, mas reconhecemos que aquele não era o caminho pretendido.

Quando Flavio de Ossãe, filho de Eduardo de Ogum e Marionilda de Yemanjá, abriu seu terreiro, em setembro de 2013, começamos a frequentá-la, eu e minha mulher. Depois de alguns meses, nos tornamos participantes da *Casa Pai Benedito das Sete Cruzes*, ou abreviadamente como a chamamos em nossa intimidade, *Casa Pai Benedito*.

O breve relato mostra que os terreiros que frequentei foram de filhos-de-santo de Dagmar. Nunca a conheci pessoalmente. Entretanto, participei e participo de terreiros comandados por alguns de seus vários filhos-de-santo: Luís, Roger e Conceição, e atualmente Flávio de Ossãe. Pertencço a esta linhagem umbandista, é dentro dela que tive minhas experiências. Até onde sei, os participantes desta linhagem não publicaram livros ou textos escritos.

A Casa Pai Benedito tem, atualmente, 49 pessoas que dele participam como médiuns. Seu pai-de-santo e fundador é Flávio de Ossãe; a mãe-de-santo é sua mulher, Cláudia de Iansã. É um terreiro de cunho familiar. Fazem parte dele os pais de sangue de Flávio, os já mencionados pais-de-santo Eduardo e Marionilda, assim como sua irmã com seu marido, também pais-de-santo, e seu sobrinho, também pai-de-santo. Estas são as pessoas com grau de pai e mãe-de-santo da Casa, todos da mesma família. Do total de 49 participantes, 20 são homens e 29 mulheres. As idades variam entre 16 e 72 anos, embora a maioria se situe entre 20 e 40 anos. A quase totalidade dos participantes é de etnia branca (47), sendo dois participantes mulatos (ou pardos, como se prefere atualmente). As profissões e atividades dos participantes são as mais variadas. Em uma lista que não é completa, temos 3 psicólogos, 2 advogados, 1 enfermeira, 3 arquitetos, 2 engenheiros, 1 economista, 1 estilista, 2 contadores, 1 empregado doméstico, 5

²⁸ Passe de cura é atividade que propicia a cura para males físicos, pela imposição de mãos. As entidades espirituais, sem incorporar, atuam através do médium, por meio de mediunidade denominada *irradiação*: “nesta modalidade há apenas uma vibração na parte física, sem provocar a anulação da zona motora. É a afinidade perfeita entre o mental do médium e da entidade” (Feraudy, 2006, p. 54).

pequenos empreendedores, 5 estudantes, 2 professores, 4 auxiliares administrativos, 3 comerciantes, 9 do lar e 1 aposentado. Aproximadamente um terço tem formação universitária. Este é um breve perfil dos participantes da Casa.

Há inúmeras semelhanças nas práticas, conceitos e forma dos ritos praticados na Casa Pai Benedito e nos dois terreiros que frequentei antes: o modo de preparação dos iniciantes para começar a incorporar as entidades espirituais, os ritos de atendimento àqueles que buscam ajuda do terreiro, o tipo de hierarquia, as graduações e os papéis internos ao terreiro desempenhados pelos adeptos, em grande parte definidos pela graduação que ocupam. Mas, principalmente, são as mesmas músicas cantadas em todos eles, e são praticadas as mesmas danças preparatórias. O repertório musical é o mesmo nos três terreiros. Muitos cânticos foram compostas por Carlos Buby, alguns foram compostas por outros médiuns, alguns fazem parte da tradição imemorial das canções de terreiros e outros ainda foram trazidas desde o repertório da música popular brasileira. Embora tenha ouvido dizer que alguns cânticos foram trazidos diretamente pelas entidades espirituais, isto é, cantados primeiramente por elas, não conheço nenhum cântico que tenha essa origem.

Dentro desta linhagem de umbanda, as cerimônias de graduação ou iniciação são três: *coroação*, *bori* e *feitura*. As duas primeiras são relativas à incorporação das entidades (Caboclos etc.) e a terceira se refere a se *fazer o orixá*, isto é, a preparar o adepto para incorporar seu orixá.

Coroação é a primeira graduação para o umbandista. Ocorre quando ele aprende a incorporar seu²⁹ Caboclo com maior firmeza, o qual, em geral, é a primeira entidade a ser incorporada e firmada. Dentro da doutrina, toda graduação é considerada um ato mágico. Esta é o ato de ‘abrir a coroa’, daí o termo *coroação*. ‘Coroa’ é a região do topo da cabeça, também denominada *ori*. Na doutrina, entende-se que a conexão com entidades incorpóreas, para que ocorra a incorporação, se dá a partir do topo da cabeça e de órgãos visíveis ali proximamente localizados, como glândula pineal e hipotálamo, e outros órgãos invisíveis. Segundo Augras, “a cabeça é, com efeito, o receptáculo do deus ao qual o noviço é consagrado e que irá manifestar-se por meio da possessão” (1994, p. 78). Segundo a doutrina, depois da *coroação* o umbandista se torna preparado para se conectar com as entidades que o acompanham, que irá incorporar mais seguida e

²⁹ Embora uma entidade espiritual não *pertença* à pessoa, na fala corrente nos terreiros utiliza-se o pronome que denota posse – ‘meu’ – para se referir à entidade que se incorpora. Assim, me refiro ao Caboclo que incorporo como ‘meu Caboclo’, e assim por diante.

firmemente a partir de então. A firmeza diz respeito ao tempo em que elas permanecem incorporadas e à definição dos gestos, ações e falas. Isso irá permitir ao adepto e à entidade incorporada atender aos consulentes.

Esta e as demais graduações são feitas em grupo. É um conjunto de pessoas que recebe a ordem de graduação. Este conjunto é denominado *barco*. Barco de coroação, barco de *bori*, barco de feitura de orixá – assim os adeptos se referem ao conjunto de pessoas que segue para a graduação. Meu barco de coroação teve sete pessoas, o de *bori* dezessete pessoas e o de feitura seis pessoas. As pessoas em processo de graduação, enquanto em camarinha, são chamados *iaôs*³⁰. Os componentes de um barco trabalham juntos na preparação do que é necessário para ocorrer a camarinha: objetos e materiais ritualísticos, flores, ervas, águas, terras, presentes e alimento para todos os envolvidos.

Bori é a segunda graduação para o umbandista. É mais especificamente denominado *bori de Caboclo*, pois é dedicado ao Caboclo do adepto, e não ao orixá, como refere o termo original. Esta graduação foi adaptada à umbanda por Carlos Bubby, que se inspirou no *bori* do candomblé. O termo é originário do candomblé e significa “dar de comer à cabeça” (Bastide, 2001, p. 42-43; Cossard, 2011, p. 174), dar de comer ao *ori* da pessoa. *Ori* é a região considerada espiritual, localizada no alto da cabeça, local de conexão do indivíduo com o mundo espiritual (Bastide, 2001, p. 67; Cossard, 2011, p. 18). Muitos dos termos usados na umbanda provêm do candomblé, mas é preciso considerar seu significado no contexto utilizado, pois sob o mesmo termo há diferentes definições. *Dar de comer*, dentro da graduação umbandista, é uma mistura de frutas diversas com as quais o topo da cabeça do adepto é banhado, no auge da cerimônia. São frutas relativas ao *axé* das várias entidades, especialmente os Caboclos. *Axé* é o “poder ou força pura” (Verger, 2002, p. 18-19); “condensador de força mágica simbolizada por elementos físicos” (Omoluba, 2002, p. 51); segundo o que entendo, é a energia universal primordial, da qual procedem todas as demais energias e formas existentes. Depois de um ou dois dias de cerimônias preparatórias, o auge é o momento em que o suco amalgamado das várias frutas é jogado no alto da cabeça. Em minha experiência pessoal, a incorporação passa a acontecer a partir de então com maior desenvoltura e plenitude. Segundo a doutrina, o adepto está pronto para ser *médium de*

³⁰ Na umbanda, *iaô* é quem está no processo de graduação. Já no candomblé, o mesmo termo, com outra grafia, *yawô*, significa as pessoas “que já foram iniciadas e que vão renovar suas oferendas após um ano, três e sete anos” (Cossard, 2011, p. 68).

passé, dando atendimentos durante as giras, passes de cura e todo tipo de atividade em que a presença, incorporada ou não, das entidades se faça necessária nas atividades.

Durante a preparação para o *bori* (pois há longa preparação tanto para ele quanto para a coroação, e ainda mais para a feitura), o adepto incorpora reiteradamente as linhas de entidades com que trabalha. As entidades dizem quais são seus instrumentos e métodos de trabalho, suas roupas e adereços, seus nomes e linhas de trabalho, seus atributos enquanto seres espirituais e suas histórias do tempo em que foram pessoas encarnadas. O primeiro terreiro do qual participei, e também os dois seguintes, incorporam as seguintes linhas de guias ou entidades: Caboclos, Pretos Velhos, Crianças, Baianos, Marinheiros, Boiadeiros, Exus e Pombogiras. Estas são as linhas de entidades incorporadas na preparação e na consecução do *bori*. Na singela e certa definição de Zangari, os guias ou entidades são consideradas “pessoas falecidas, experientes na vida, espiritualmente desenvolvidas, com interesse em transmitir ensinamentos aos que a elas recorrem” (2003, p. 82), diferentemente dos orixás considerados entidades divinas.

É preciso não confundir os exus incorporados na umbanda com o orixá Exu do candomblé. Embora recebam o mesmo nome são classes de entidades totalmente diferentes. O Exu do candomblé é um orixá, isto é, uma divindade, tal qual demais orixás. É sua função ser o intermediador entre os homens e os demais orixás. A entidade exu, que se incorpora na umbanda, é o espírito de alguém que foi encarnado e morreu, não é uma divindade. Seu papel é de protetor e guardião, mas é também um intermediador. Já o termo *pombogira* é também grafado *pomba-gira*, embora nada tenha a ver com a ave pomba. O termo do qual se origina é *bombojirá*, *inquice* (ente semelhante, mas não idêntico ao orixá), na linha de Exu, da tradição do candomblé congo-angola (Cossard, 2011, p. 64).

Há ainda uma linhagem de entidades incorporadas, desde a coroação até se firmarem no *bori*, que são as assim chamadas *santas*. São entidades que derivam das *Yabás*, orixás femininos do candomblé, as quais regem as águas: Yemanjá, o mar; Oxum, o rio e as cachoeiras; Iansã, os ventos e a tempestade; e Nanã, a água do poço e o pântano. O Caboclo ou a Cabocla incorporado pelo adepto irá trabalhar com uma dessas águas em suas ações mágicas; pode inclusive trabalhar com mais de uma delas. E, assim, terá uma ou mais das *santas*, dentre seus atributos. A incorporação das *santas* não é idêntica à incorporação dos orixás de mesmo nome, embora traga semelhanças. Nos terreiros que frequentei diz-se que as *santas* são como que uma *redução* da força do

orixá. Ao moverem o corpo do adepto transmitem sua força para o ambiente. Alguns umbandistas se referem às santas não como o orixá (a divindade) ‘em pessoa’ ligada a essas águas, mas como seus *elementais*, isto é, seres incorpóreos não humanos, protetores dos vários tipos de águas na natureza e seus movimentos.

A *feitura* é a terceira graduação. Não se refere mais a entidades da umbanda. Seu nome advém de se *fazer a cabeça do filho do orixá*, isto é, preparar a cabeça (o *ori*) do adepto para dar passagem e incorporar seu orixá. Essa graduação existe somente nas umbandas ligadas ao candomblé. É chamado também ‘fazer o santo’. Para o candomblé,

Orixá é uma força pura, àse [axé] imaterial que só se torna perceptível aos seres humanos incorporando-se em um deles. Esse ser escolhido pelo orixá, um de seus descendentes, é chamado seu elégùn, aquele que tem o privilégio de ser “montado”, gùn, por ele. Torna-se o veículo que permite ao orixá voltar à terra para saudar e receber as provas de respeito de seus descendentes que o evocaram. (Verger, 2002, p. 19)

Segundo Prandi,

Os orixás são deuses que receberam de Olodumare ou Olorum, também chamado Olofin em Cuba, o Ser Supremo, a incumbência de criar e governar o mundo, ficando cada um deles responsável por alguns aspectos da natureza e certas dimensões da vida em sociedade e da condição humana. (2001, p. 20)

Segundo definição umbandista, “a palavra orishá quer dizer ‘*Luz do Senhor*’ ou ‘*Mensageiro do Senhor*’. É também uma corruptela da sua forma original Purushá” (Feraudy, 2006, p. 78). *Purusha* é palavra sânscrita que significa chispa divina, ou aquilo que há de essencial no ser humano (Michaël, 1974, p. 295). Omoluba define orixá “como uma força divina, supercósmica, que atua incessantemente em todos os planos do universo... [e] constituem... as condições ideais para a escalada de todos os seres vivos ao estado supremo do Supremo Ser: OLORUM” (2002, p. 18).

A *feitura* de meu primeiro orixá, ou orixá de cabeça, foi realizada no terreiro *Estrela de Oxalá*. Três dias de recolhimento – de *camarinha*, como se diz, pois se passa a maior parte do tempo recolhido em uma câmara, um quarto, junto com as demais pessoas do *barco* – dedicado aos banhos e ritos para incorporar orixá. A percussão sobre os atabaques, os cantos específicos para os orixás, as muitas horas de sono entre um ritual e outro – pois, segundo a doutrina, o sono é parte fundamental de uma *camarinha*, momento em que nossa consciência participa de outra dimensão – e os momentos de incorporação de orixás e *erês* preenchem a *camarinha*.

Os *Erês* não devem ser confundidos com as Crianças, uma linha de entidades da umbanda, nem com os Ibejis, os Gêmeos, que é um orixá. Embora todos se manifestem como crianças, são experiências psicológicas distintas, são entidades distintas e têm

funções diferentes nos ritos. Crianças são entidades que pertencem especificamente à umbanda, enquanto os *erês* são entidades associadas aos orixás e ao candomblé. Minha primeira feitura foi cerimônia umbandista, mas com aspectos reforçados do candomblé, pois que um dos pais-de-santo da casa havia sido feito no candomblé.

Erê é entidade criança, intermediária do orixá. Cada orixá possui seus *erês*, que têm características infantis relativas ao orixá. Assim, na minha feitura do orixá Oxaguiã, o *erê* foi chamado pelos pais-de-santo de *Pilãozinho*, pois o pilão é o objeto sagrado de Oxaguiã. Segundo o mito, este trouxe a técnica de pilar o inhame aos seres humanos e é grande apreciador de comer inhame pilado (Prandi, 2001, p. 488). Entretanto, o *erê* pronunciava seu nome como sendo *Pirãozinho*, por brincadeira com as letras ‘l’ e ‘r’, com o pirão de inhame ou ambos. Conheci um *erê* de Ogum chamado *Espadinha de Luz*, pois que a espada é símbolo de Ogum. Conheci um *erê* do orixá Exu dizer que seu nome era *Eu*, forma contraída da própria palavra Exu, como também significando que, como este orixá, ele é simplesmente o *humano*, atributo de Exu.

A partir de conversas com Gisèle Cossard e Pierre Verger, Rouget, ao final de seu livro, traz correção a respeito do que definira antes como estado de *erê*, dissipando confusão feita por ele a respeito dos estados da incorporação do orixá e do *erê*.

Ambos são estados alterados de consciência característicos do estágio de iniciação do culto dos *orixás*... Embora ambos estejam intimamente ligados com a iniciação, eles devem ser distinguidos um do outro. Para resumir, o estado de *erê* é atribuído a um espírito infantil e manifesta a si mesmo, de maneiras mais ou menos provocadoras, mas é um comportamento decididamente pueril não tendo nada a ver com o embotamento dos sentidos. (1985, p. 397)

Incorporar *erê* é diferente de incorporar orixá. É diferente também de incorporar Criança ou qualquer entidade umbandista. Cossard afirma ser condição intermediária entre a consciência habitual e aquela em que a pessoa se encontra ao incorporar orixá.

O *erê* – *axiweré*, o maluco – coloca a *yawô* num estado infantil, com um transe menos intenso, o que vai ajudá-la a suportar melhor a reclusão... O *erê* é masculino, se o Orixá que o acompanha é masculino, ou feminino, se o Orixá é feminino. O *erê* reconhece todas as preocupações da noviça em seu estado normal, mas age como se fosse uma pessoa estranha, e quando se refere a ela, chama-a de “minha filha”. Ignora as noções de julgamento moral e educação da real personalidade da noviça em estado normal... a ruptura da noção de afetividade, em relação à vida normal, cria um estado eufórico, isento de qualquer preocupação. A noção de tempo é ignorada, e a espera das provações rituais, cuja natureza é totalmente desconhecida, se faz sem angústias ou apreensões. (2011, p. 168-69)

Minha experiência é bastante bem ilustrada pela descrição de Cossard sobre como a pessoa se sente quando incorporada pelo *erê* do orixá. Acrescento que são três modalidades de incorporação bastante distintas: *erê*, orixá e entidades de umbanda. Não

apenas o *tipo* de entidade é diferente, mas o *tipo* de assunção e controle que exercem sobre nosso corpo e subjetividade é diferente. Diferença de intensidade (quando incorporado por orixá, o arrebatamento do controle por parte da força incorporada é completo, embora a percepção consciente continue presente, ao menos para mim; com as entidades de umbanda há partilha do controle entre essa força e o sujeito) e de movimentação (orixás expressam sua incorporação na movimentação ou dança; entidades dançam como meio para incorporar e, depois, desempenham atividades outras). Nesta investigação, vou me ater à (música na) incorporação dos guias ou entidades de umbanda.

As graduações são momentos à parte da rotina do rito, são momentos especiais e específicos. São também grandes celebrações. Por outro lado, a rotina do ritual umbandista se dá nas assim chamadas *giras de desenvolvimento*, nas quais os adeptos aprendem a incorporar, e nas *giras de atendimento*, nas quais se incorpora as entidades com a finalidade de prestar auxílio a quem procura a umbanda. Produzi breve explicação das duas giras em artigo sobre música e umbanda, publicado na *Voices*, revista norueguesa de musicoterapia, do qual extraio o seguinte trecho:

A música é parte integrante, igualmente em tempo integral, do trabalho de preparação dos neófitos para que venham a incorporar, denominada *gira de desenvolvimento*, a qual costuma acontecer antes da *gira de atendimento*, aberta ao público. *Gira de desenvolvimento* é o momento, dentro do culto da umbanda, dedicado aos novos adeptos para que aprendam seus fundamentos, conheçam sobre a identidade de cada guia e entidade, e desenvolvam a capacidade de, sob a presença da música ritual, incorporá-las. O termo *gira*, para designar a sessão de umbanda, se deve principalmente ao fato de os médiuns moverem seu corpo em movimentos circulares em torno de seu eixo, *girando*. *Girar* é o movimento por excelência que precede, prepara e prenuncia a incorporação. Esse giro se dá em meio a passos de dança, um passo razoavelmente simples, que os mais novos aprendem por imitar os participantes mais velhos. (Queiroz, 2015)

Irei investigar em detalhe no capítulo seguinte o movimento de giro que precede a incorporação, quando trato do corpo no trabalho de incorporação. Por ora, descrevo as duas giras.

Tanto no desenvolvimento quanto no atendimento, os adeptos formam primeiramente um círculo, no qual estão todos os participantes, a menos dos *ogãs*, os tocadores de atabaque, e o pai-de-santo que comanda o rito e fica, em geral, no centro ou fora do círculo. Os atabaques soam desde o começo da atividade acompanhando os cânticos específicos de cada uma das fases. Há uma abertura, na qual se canta para Oxalá, para o *peji* (altar) e as entidades principais que se irão trabalhar no rito. Costuma haver um canto para a defumação, quando se defuma ambiente e adeptos com a queima

de ervas, e outro para a limpeza, quando se esparge perfume de alfazema nos participantes. Há cânticos evocando entidades protetoras e as entidades dos pais-de-santo do terreiro. Há um cântico para a abertura da gira, isto é, para dar os trabalhos por efetivamente iniciados, afirmando que aquele espaço está aberto para a manifestação das entidades espirituais evocadas, quando então as entidades poderão ser incorporadas. Se os Caboclos serão incorporados, cantam-se os cânticos para Caboclos, se os Baianos cantam-se os cânticos dedicados a estes, e assim por diante. Então, e só então, alguns adeptos são chamados pelo pai-de-santo para o centro do círculo para incorporar as entidades de umbanda. Somente estes adeptos irão incorporar; os demais que permanecem no círculo em torno deles não incorporam. Os cânticos de incorporação e desincorporação utilizados na linha de umbanda de que participo constam do Apêndice 1. A incorporação é atividade escolhida pelo pai-de-santo para o adepto, não devendo ocorrer por desejo espontâneo ou descontrole. Ao final da gira de desenvolvimento ou atendimento, há o cântico para as entidades desincorporarem dos adeptos. O pai-de-santo encerra os trabalhos, ‘fecha a gira’ com cantos específicos para essa finalidade, agradecendo as entidades que vieram trabalhar, pedindo proteção e afirmando que está fechado aquele espaço à manifestação das entidades espirituais no plano físico.

Em todas as fases do rito há música: os atabaques são percutidos e os adeptos cantam cantigas específicas para cada fase do ritual. Para quem assiste a uma sessão de umbanda, a música é onipresente. Estudarei apenas os cantos e ritmos para incorporação, pois este é o foco do trabalho. Não estudarei a demais música utilizada nas giras. No capítulo dedicado à música, investigo em detalhe os cânticos e toques de atabaque utilizados no momento da incorporação e da desincorporação.

Os adeptos que são novos na umbanda aprendem a incorporar na *gira de desenvolvimento*. Depois da abertura dos trabalhos, eles vão para o centro do círculo e, ao som dos atabaques e dos cantos (específicos) de incorporação começam a experimentar o processo de incorporação. A linhagem de entidade a ser recebida em seu corpo é definida pelo pai-de-santo: “agora vamos trazer os Caboclos”, “agora vamos trazer os Pretos Velhos” etc.. Quando as pessoas são chamadas a incorporar, sabem qual a linha se pretende trazer. E são tocados os cantos relativos à incorporação da linhagem. Não se concebe que num canto para Baianos ‘venha’ um Preto Velho, Boiadeiro, outra linha de entidade e muito mesmo alguma entidade fora daquelas definidas pela umbanda – especialmente para os adeptos que estão aprendendo. Este rigor faz parte do controle que o adepto aprende a estabelecer em sua entrega à incorporação.

Cada participante trará um Caboclo específico, um determinado Preto ou Preta Velha, e assim também com as demais linhagens. Existem várias individualidades de Caboclos, Caboclas, Pretos e Pretas Velhas e assim por diante, cada um com suas características e modos particulares de dançar e trabalhar. As entidades têm algumas características que são de sua linhagem (em geral, a postura física em seu conjunto) e outras particulares de cada uma (o nome, os materiais de trabalho, as históricas que dizem ter vivido, aspectos peculiares de sua dança etc.)

Os cânticos de incorporação e os toques dos atabaques utilizados nesse momento serão descritos nos capítulos dedicados à música na umbanda. Se os adeptos muito experientes podem facilmente incorporar sem música, para o noviço é incomum que aconteça. Mesmo que em alguma circunstância ele tenha tido manifestação mediúnica ou incorporado ocasionalmente alguma entidade fora do rito, na umbanda aprende a incorporar no momento definido para isso e sob a presença da música e da dança especialmente indicadas. Há uma disciplina bem definida para a incorporação.

A primeira manifestação de uma entidade espiritual na umbanda é dançar. A movimentação do corpo é o primeiro sinal de que algo está acontecendo, quanto se trata de incorporação na umbanda (Barbosa & Bairrão, 2008, p. 226). A dança caracteriza a incorporação, primeiramente. Inclusive são detalhes da dança que revelarão quem é a entidade que se manifesta. O ‘pé de dança’ da entidade, isto é, sua maneira de dançar, especialmente a movimentação dos pés, mostra ao pai-de-santo, a quem é necessário ter o devido conhecimento do assunto, quem ela é. O papel do corpo na incorporação é decisivo e a ele dedico o próximo subcapítulo.

Depois que a entidade se manifesta por meio da dança, ela é convidada a escrever com o giz consagrado, a *pemba*, seu *ponto riscado*, desenho feito de formas simples, riscando com a *pemba* no chão, mostrando os elementos mágicos com os quais trabalha. O *ponto riscado* é considerado, pela doutrina umbandista, como mandala com poder mágico, a qual manifesta as forças, o *axé*, trazido pela entidade. É um ponto de força que atua magisticamente sobre o ambiente e as pessoas.

Depois de riscado o ponto, a entidade passa a se comunicar falando por meio do sistema de fonação do corpo do adepto. As entidades falam em português, em geral com alguma entonação ou sotaque característico. Há palavras usadas pelas entidades que resultam de expressões iorubás, ameríndias, às vezes literais, outras modificadas ou aportuguesadas, criando um dialeto próprio de poucas palavras. Se necessário, o

*cambono*³¹ (ajudante do adepto incorporado) traduz essas palavras ao consulente. Prepara os banhos de ervas, pede sua forma preferida de tabaco e de bebida, e seus apetrechos de trabalho. Assim, dispõe de vários meios para manifestar o que veio fazer: prestar ajuda e orientação aos encarnados, primeiramente à própria pessoa que lhe incorpora, a quem chama de ‘filho’, e lhe orienta de modo a prepará-la melhor – por meio de condutas, rezas e banhos, principalmente – para o processo de incorporação e aprofundar sua dedicação à umbanda. Quando esta fase se firma, o adepto é chamado para a graduação de Coroação, começando efetivamente seu trabalho na umbanda.

A *gira de atendimento*, por outro lado, é aquela em que há a presença de pessoas de fora do terreiro, que vêm buscar auxílio e socorro no apoio espiritual da umbanda. Em geral tomam conhecimento do terreiro por meio de alguém que faz parte dele, por quem o frequenta ou por morar perto, às vezes por ouvir os atabaques desde a rua. Há um horário estipulado para a gira começar. As *pessoas da assistência*, pois assim são chamadas, escolhem por qual médium vão ser atendidas e costumam passar com o mesmo médium, sendo atendidas por suas várias entidades. Cada gira de atendimento é dedicada a uma linhagem de entidades. Todos os médiuns trazem a sua entidade daquela linha; por exemplo, se for gira de Marinheiro, todos os médiuns trarão seus Marinheiros, e assim por diante. Sempre trazemos as mesmas entidades de cada linhagem. Isto é, o Caboclo que incorporo é sempre o mesmo; no meu caso é da linhagem de Ogum Beira-Mar; o Marinheiro que incorporo é sempre o mesmo, automeado Graciliano. Quando é gira de Marinheiro é sempre ele a quem incorporo, e assim com as demais entidades, que a aprendemos a reconhecer e a nos familiarizar com seu jeito, seu comportamento, gostos e peculiaridades.

Na *Casa Pai Benedito* revezam-se as giras de Preto Velho, Caboclo e Baiano. Ocasionalmente, há giras de Marinheiro e Boiadeiro. Há uma gira de Criança por ano, no final de setembro, quando se celebra a festa destas entidades, quando há doces, brinquedos, guaraná e a alegria bagunceira própria das crianças. Cada linha de entidades trabalha de maneira própria e, embora todas atendam a todos os assuntos trazidos pelos consulentes, cada linha trabalha preponderantemente com assuntos específicos.

A *gira de atendimento* segue os passos já descritos, com a abertura, a preparação e a seguir o momento de incorporação. Depois de incorporados, os médiuns de passe, junto com seus ajudantes, os *cambonos*, trabalham com o material que servirá ao

³¹ Esta palavra é grafada também *cambone*.

atendimento dos consulentes. A entidade incorporada risca seu ponto no chão, com a *pemba*, atraindo as forças e vibrações que julga necessárias para o momento. Prepara o *amaci*, banho de ervas, com o auxílio do *cambono*. Este oferece à entidade o tipo de bebida e fumo que ela utiliza. Em geral, bebe água, suco de frutas, água de coco ou café, e fuma charuto, cigarro comum, cigarro de palha ou cachimbo. Depois desses passos, em geral, estão prontos para atender os consulentes. Estes são chamados para dentro da área de trabalho, denominada *congá*, a qual adentram para serem atendidos. Na *Casa Pai Benedito*, a cada gira o atendimento é feito por 6 a 10 médiuns de passe, variando o número conforme a disponibilidade dos médiuns da Casa.

O atendimento ao consulente é uma das finalidades da umbanda, se não sua finalidade principal. Meu primeiro pai-de-santo, quando incorporado por seu Baiano, de nome Justino, disse em algumas ocasiões que nós de dentro da umbanda só existíamos ali (e apontava para nós dentro do *congá*) em função das pessoas que estavam na assistência para serem atendidas (e apontava para elas), querendo dizer o que ouvi também de outros umbandistas: a permissão para incorporar entidades é dada ao umbandista em função de cuidar de outras pessoas, sob a forma de caridade, isto é, sem cobrança alguma em dinheiro ou favores. A caridade é um dos princípios – se não o princípio – espirituais da umbanda. É expresso também pelos cuidados que o terreiro dedica ao ‘povo de rua’, moradores de rua, a quem faz entregas regulares de alimentos, água, roupas e cobertores, assim como entregas regulares para orfanatos e asilos.

A gira de atendimento segue até todos os consulentes serem atendidos. Dura de uma hora e meia a duas horas. Por vezes, é preciso algum rito especial para afastar entidades ou energias negativas que estão a perturbar um consulente, são os ‘bate-folha’ ou alguma outra ação de desobsessão. Em geral, aos consulentes são recomendados rezas e banhos a serem feitos em suas casas. Reza para alguma entidade ou orixá, ou, ainda, para o anjo de guarda da pessoa. A doutrina considera que as entidades incorporadas possuem a capacidade de emanar positividade, lucidez e elevação emocional por sua própria presença manifesta. Por vezes, os consulentes são orientados a alguma mudança em seu comportamento, recomendando-se a eles paciência ou atitude mais dinâmica, confiança e fé, ou ainda reconsiderar um passo que tenha dado, ou buscar uma reforma íntima quanto a certos sentimentos ou formas de se comportar.

Depois de terminados os atendimentos, o ritual e os cânticos são dedicados ao fechamento da gira, a fechar o espaço para a manifestação espiritual que fora aberto no início. Estão encerrados os trabalhos do dia.

Na Casa Pai Benedito, a gira de desenvolvimento ocorre no sábado, no início da tarde, e a gira de atendimento no sábado ao final da tarde. Há também uma gira de atendimento na quinta-feira à noite. No sábado, os trabalhos de preparação da Casa para as giras começam pela manhã, com a limpeza e a arrumação do terreiro, reuniões com os assuntos necessários à manutenção, e as rezas feitas para os orixás e os protetores do terreiro, evocando as forças espirituais para atuarem na proteção da Casa, seus participantes e visitantes, pedindo que intercedam em sua misericórdia para minorar as dores e favorecer o bem na vida de todos.

Há ainda, para além dessas, outra gira, de finalidade específica, voltada exclusivamente para os integrantes do terreiro, que é a gira de *esquerda*. Ocorre, em média, a cada dois meses. Nela são incorporados os exus e as pombogiras, entidades que, segundo a doutrina, descarregam as assim chamadas energias negativas acumuladas pelo adepto em sua vida e nos atendimentos no terreiro. Estas entidades viriam também para limpar as ‘energias’ do terreiro, dele retirando as formas de negatividade que ali tenham se impregnado. Exus e pombogiras bebem bebidas alcoólicas, comem carnes apimentadas e comidas fortes. São as únicas entidades a consumir álcool. Meu exu, quando perguntado por que se bebia álcool nessa gira, respondeu: “Aquilo que a água não limpa, vocês usam álcool, não é assim?” O adepto consome álcool somente depois de incorporado e enquanto incorporado por essas entidades. Não se consome qualquer tipo de substância alucinógena. Exus e pombogiras têm comportamento ousado e atrevido, dizem palavrões e fazem brincadeiras picantes com as pessoas. Seu comportamento chega a ser grosseiro perante o que se considera aceitável nos padrões sociais vigentes, inclusive no trato com a sexualidade, por meio das falas obscenas dos exus e das danças sensuais das pombogiras. A doutrina afirma que por meio desse comportamento desregrado e desrepressor (em especial das repressões emocionais e sexuais de homens e mulheres) ocorre boa parte do ‘descarrego’ pretendido. A ênfase na sexualidade dada por essas entidades talvez possa ser interpretada como a liberação ou o expurgo de desejos inconscientes e reprimidos.

A gira de esquerda tem esquema semelhante às demais giras, chamadas de gira de *direita* (exus e pombogira são entidades de *esquerda*, todas as demais entidades são de *direita*). Os adeptos iniciam os trabalhos formando um círculo, dançando no mesmo lugar, cantando e batendo palmas. Há os cânticos de proteção, saudação ao *peji* da esquerda e abertura dos trabalhos. Em sequência determinada pelo pai-de-santo, ora um grupo ora outro grupo de adeptos é chamado ao centro do círculo para incorporar.

Terminadas as incorporações e as entidades tendo cumprido seus afazeres, os trabalhos se encerram. A letra dos cânticos é específica, dedicada aos exus e pombogiras, cantando seus feitos e seus modos de atuar. Entretanto, em termos melódicos e rítmicos não se diferenciam dos cânticos dedicados às entidades de direita. Musicalmente, o que acontece na gira de esquerda não difere da de direita, à menos do teor das letras.

A divisão entre entidades de direita e esquerda, feita pela doutrina umbandista, pode ser análoga ao que a cosmogonia hinduísta afirma a respeito das duas torrentes de energia principais que formam o universo e formam tudo o que é vivo, *prana* e *apana*, “as duas correntes de sopro vital” (Michael, 1974, p. 19), relacionadas a aspectos construtivos e destrutivos (de eliminação), respectivamente, tanto do organismo físico quanto da psique. *Apana* é o “sopro [vital] indo para baixo, assentado no ânus, governa as funções da excreção e do parto” (p. 72), e também as funções sexuais, isto é, as funções de eliminação do organismo. Forças semelhantes se encontram na cosmogonia chinesa, a qual afirma haver a energia do Céu e a da Terra, as quais se encontram no centro do ser humano a lhe vivificar: “os princípios fundamentais do mundo são o céu e a terra, espírito e a matéria” (Wilhelm, 1983, p. 204). A cosmogonia bíblica descreve o homem sendo feito do barro e do sopro divino, matéria perene e espírito eterno, aquilo que morre e o que permanece. A ênfase nas práticas de eliminação, do *apana*, da sombra, do ‘para baixo’ faz parte do papel das entidades de esquerda, isto é, da terra e do barro – do ‘descarrego’. Esse me parece ser o sentido cosmogônico dessas entidades na umbanda: cuidar do suporte físico do ser humano.

O pensamento ocidental não tem, desde ao menos há muitos séculos, algo como a dimensão ‘energética’, como têm outras cosmogonias. Restou a exus e pombogiras receber a classificação de serem seres *negativos* (da esquerda, do sinistro) não apenas no sentido da polaridade energética (como o *apana*, fluxo de eliminação), mas também com conotação moral. Eles lidam com o feio, o desagradável, o condenável nas pessoas, com o que está escondido e, de algum modo, precisa ser integrado ou eliminado. Para a doutrina umbandista, os entes da esquerda são protetores e guardiões, ao eliminarem o que bloqueia a pessoa, e cujo despejo se dá sempre por meio de atos incômodos (como os demais processos de eliminação física ou catarse psíquica).

Como a música utilizada nas giras de esquerda são equivalentes, *em termos musicais*, às utilizadas na direita, não vejo necessidade de olhar em detalhe as músicas de ambas as atividades. Escolhi as da gira de direita, pois nesta há músicas específicas para a incorporação – cantos entoados somente quando os adeptos vão incorporar –,

enquanto na esquerda os cantos são intercambiáveis entre as saudações iniciais, o momento de incorporação e a permanência das entidades em terra. Assim, se vamos encontrar algo de especial e específico na música, será naquelas utilizadas nas incorporações das diversas linhas de entidades da direita.

Mas, antes de falarmos da música, há que se falar do corpo do adepto no rito, pois *junto* com a música há a dança, o movimento do corpo. E não apenas a movimentação de cada linhagem de entidades em seus próprios movimentos, que depois se apossa do corpo do adepto, mas há também a movimentação feita pelo adepto na preparação para a incorporação, desde quando adentra a gira, seja ela de direita ou esquerda. É desse aspecto da movimentação do corpo e da dança que trato no próximo subcapítulo.

6.3. O corpo no rito: incorporação

O corpo é o centro do ritual. O que acontece durante o rito da umbanda acontece no corpo e por meio do corpo. Utilizar o termo incorporação ao invés de possessão salienta a importância do corpo. Um pesquisador da umbanda afirma: “A religião umbandista fundamenta-se no culto dos espíritos... pela manifestação destes no corpo do adepto” (Ortiz, 1978, p. 69). Um umbandista afirma: “a dança é uma das principais características do ritual umbandista e torna-se agradável às entidades do Terreiro, dando ensejo a figurações pelos gestos e movimentos corpóreos” (Omolubá, 2002, p. 29-30). Rouget afirma: “transe é amplamente uma questão de técnica corporal, na qual cantar e dançar, em combinação, são dois elementos principais.” (1985, p. 320), mas acrescenta que estas “técnicas operam somente porque elas estão a serviço de uma crença, e porque o transe constitui um modelo cultural integrado a certa representação geral do mundo” (p. 321).

Este subcapítulo investiga o corpo no rito. Para isso, trago minha experiência pessoal como base para descrições e considerações, e as comparo com as observações de outros autores.

A pessoa que ingressa na umbanda, o faz por meio da participação de seu corpo em atividades, desde a arrumação e limpeza do terreiro, a contribuição material e financeira até a imitação dos mais velhos quanto ao que é para ser feito: onde ficar, quando colocar a roupa ritualística (em geral, apenas roupa branca) e as guias, como se colocar no rito, a postura corporal adequada a cada fase do rito. Em geral, não há aulas preparatórias nem explicações; muitas vezes ela receberá pouca ou nenhuma instrução verbal. Olhar os outros fazendo e imitar o comportamento deles é o modo principal de transmissão de ensinamento na umbanda, como a conheci. A imitação é uma forma de aprendizagem eminentemente corporal. Este é um dos aspectos da importância do corpo na umbanda. Veremos adiante como o trabalho de imitação é central na reorganização das identidades aprendida no ambiente umbandista.

Mesmo no campo da imitação, a música cumpre papel significativo. Ao comentar o papel da música nos primórdios humanos, Winkelman argumenta que “a música era a base da coordenação da capacidade mimética, a aprendizagem vocal de

tradições musicais sempre forneceu base para transmitir a cultura de grupo, especialmente através do ritual” (2010, p. 264).

Contudo, mesmo as percepções obtidas por meio dos sentidos corporais sendo decisivas para o noviço adentrar o rito, há um aspecto corporal que julgo ainda mais importante que esses.

Central no rito, junto com o corpo, é o movimento do corpo. Aquilo que do adepto adentra o rito é mais propriamente o corpo em movimento do que somente o corpo. Se ingressar no terreiro exige intensa presença corporal e sensorial, movimentar o corpo é o ‘bilhete de entrada’ para ingressar no *rito* propriamente. Mover seu corpo no rito é o que faculta ao adepto ‘ser’ do rito.

Podemos perguntar, como Yeats, “como apartar da dança a dançarina”, “how can we know the dancer from the dance?” (1992, p. 116-117), isto é, como separar o movimento do corpo do próprio corpo? O corpo em movimento, da dançarina ou do umbandista, é tanto o próprio movimento quanto o próprio corpo, inseparáveis como formulado pelo poeta irlandês. Essa fusão dicotômica se assemelha à encontrada na linguagem, como vimos na formação da identidade, em que se antepõem substantivo e verbo, o primeiro indicando produtos acabados da identidade (elementos fixos nomeados por substantivos, o ‘corpo’) e o segundo indicando processos formadores da identidade (dinâmicas nomeadas por verbos, ‘movimentar-se’), os quais talvez não possam, em seu limite, ser separados nem na linguagem nem na identidade. O corpo e o movimento seriam duas manifestações – inseparáveis – como são substantivo e verbo (na apreensão da realidade pelo discurso). Sabemos quando um corpo está em movimento e quando não. Mas quando o corpo está a se mover não há como separar o corpo de seu movimento.

O adepto que entra na gira de desenvolvimento ou de atendimento coloca seu corpo em movimento. Este é o pedido primeiro do pai-de-santo a quem entra na gira. A proposta da doutrina é que cada adepto mantenha seu corpo em movimento constante dentro da *corrente*, isto é, da formação circular em que nos postamos demarcando *com nossos corpos* os limites dentro dos quais a gira irá acontecer. A corrente são *os corpos lado a lado em movimento* formando um círculo. É um círculo em movimento pulsante dentro do qual ocorre a gira e todo o processo de incorporação. O movimento pulsante do círculo resulta do movimento contínuo do corpo de cada participante.

O movimento do corpo do adepto na corrente é bastante simples e sempre o mesmo: um passo lateral com o pé direito para a direita, acompanhado por idêntico

movimento do pé esquerdo para o lado direito, em seguida um passo lateral com o pé esquerdo para a esquerda, igualmente acompanhado por idêntico movimento do pé direito. Retoma-se o movimento lateral com o pé direito, e assim por diante, continuamente desde o início até o final da gira, durante aproximadamente uma hora e meia.

Contudo, o passo não é perfeitamente lateral. Ele é dado para o lado *e* para frente a cada vez, descrevendo um giro de quarto de círculo, girando junto o quadril e todo o corpo; depois, voltando para a esquerda. Assim, a cada conjunto de passos direita-esquerda o corpo do adepto descreve um semicírculo, um giro semicircular direita-esquerda. Este movimento em balanço, lá e cá, direita e esquerda, não desloca o umbandista do lugar, ele permanece no mesmo lugar, girando em torno de seu próprio eixo vertical. Não é um passo que vai a algum lugar, é um balanço que movimenta e balança no mesmo lugar cada pessoa, e faz pulsar a roda toda.

Fazer o passo é mais simples do que entendê-lo pela descrição.

Há algumas variações deste passo, usado em momentos específicos: quando se canta para entidades ligadas ao orixá Ogum, os passos são dados retos para frente e para trás; quando para entidades de Nanã, Obaluaê e Omulu, o passo é totalmente lateral sem giro algum, com o tronco curvado à frente; para Iemanjá acentua-se o giro semicircular do corpo inteiro; para Iansã, os passos descrevem um círculo completo com os pés. O passo é o mesmo, a variação ocorre na amplitude e direção do movimento. Cada pessoa permanece em seu lugar em todos esses passos.

O conjunto das pessoas em círculo balançando ora para cá ora para lá cria uma forma viva, pulsando ritmicamente junto com a percussão dos atabaques. Como todos devem balançar juntos para o mesmo lado, o efeito do pulso motor do conjunto é ainda mais impressionante – embora nem todos atentem para efetivamente balançar para o mesmo lado com o conjunto. Além da atenção corporal colocada no ritmo próprio, há a atenção para estar em fase com o movimento do conjunto, a atenção corporal necessária para acompanhar com palmas o ritmo dos atabaques – e as palmas são feitas com subdivisão rítmica diferente dos passos e dos atabaques. E ainda há a atenção para cantar as diversas canções que acompanham as fases da gira. O conjunto destas atenções corporais traz o foco do adepto para o imediato da atividade.

Omolubá afirma que “a magia do ritmo é uma das condições elementares do rito umbandista” (2009, p. 188), referindo-se ao conjunto do ritual. No entanto, podemos ver na descrição do parágrafo acima, outra interpretação para a importância do ritmo no

ritual. O ritmo é a *condição* no qual se encontram os adeptos: uma condição ritual que bom poderia ser chamada de *estado rítmico*.

Os dois passos formam um compasso binário subdivido: um – e – dois – e – um – e – dois... Poderia ser confundido com um compasso quaternário, tal qual o samba e os ritmos binários dos atabaques na umbanda podem ser confundidos com o quaternário. Esses ritmos podem ser escritos em compasso binário ou quaternário. A fórmula binária é mais apropriada por subagrupar os movimentos sem enrijecê-los em demasia no tempo, dando-lhes liberdade para mudanças e variações dentro do pulso básico. Isso aparece nas variações rítmicas percutidas nos atabaques. O movimento completo de oscilação direita-esquerda ocupa dois compassos binários da percussão, não importando qual dos ritmos se toque aos atabaques.

O movimento oscilante do corpo provocado pela dança com a pisada dos pés é a condição em se encontram os que irão incorporar. O corpo do adepto se encontra em ‘condição de movimento permanente’, a partir da qual não se pode rigorosamente diferenciar a presença do corpo no rito e o movimento do corpo no rito.

É uma dança bastante simples. Ela mantém o movimento no corpo, mantendo o corpo em condição de preparação, evocando nele a mobilidade. É o movimento de base do rito umbandista, dentro de muitas linhas, inclusive a de que participo.

Por qual motivo este passo foi escolhido para ser o movimento de base, quem o escolheu ou em que momento ele começou a ser utilizado nas giras, não há registros conhecidos por mim. Os umbandistas parecem não se perguntar isso nem questionam sua razão e validade. A única explicação dada, dentro da doutrina, é que as pessoas na corrente devem se movimentar para não *pegar carga*, isto é, mover-se é uma maneira das energias não pesarem sobre uma pessoa ou outra; com o movimento, tais energias seriam colocadas em circulação e assim distribuídas e despachadas para fora do círculo.

Somente a condição provocada pelo corpo em balanço semicircular constante requereria investigação particular e aprofundada, para a qual não há o devido espaço nesta dissertação. O que o movimento continuado do corpo em semicírculo faz sobre um sujeito? Muito provavelmente coloca-o longe da tendência estacionária, do corpo e da psique. Evoca a mobilidade. Este parece um ponto de partida adequado para a alteração da consciência, seja da psique ou do corpo.

Estudos neurológicos demonstram que a movimentação física favorece a acuidade cognitiva, assim como o exercício cognitivo favorece o desenvolvimento da motricidade. A atividade corporal do umbandista pode contribuir para alguma forma de

estimulação ou renovação de sua atividade perceptiva e cognitiva. Segundo pesquisas atuais em neurologia, não há apenas relação de equivalência, mas também de favorecimento mútuo entre atividade física e atividade mental e cognitiva (Brockett, LaMarca & Gould, 2015; Yokoyama, Okazaki, Imai, Yamashina, Takeda, Naghavi, Ota, Hirasawa & Miyagawa, 2015; Malouin. & Richards, 2010).

Mas se é preciso controle sobre o corpo nesta fase preparatória, o controle não é inteiramente colocado pelo sujeito, é mais propriamente o *controle de se entregar* à dança sincronizada com a música: os passos acompanham o tempo forte do compasso dos atabaques, o corpo gira em semicírculo balançando junto com os sons percutidos que são ouvidos durante a gira. O calcanhar do pé que se desloca, puxando o movimento ora para um lado ora para o outro, bate o chão no tempo forte do compasso binário. O que controla o corpo não é tanto o sujeito quanto o ritmo da música. É, na verdade, algo que se situa a meio caminho entre o controle e a entrega, entre o domínio sobre o movimento que o corpo faz e soltá-lo ao embalo da música.

Assim, nos momentos de preparação dentro da gira para a incorporação, a pessoa começa a ingressar em condição alterada de percepção. Não que ela tenha visões e se torne íntima de outros mundos, mas não está na mesma relação cotidiana que mantém nem com seu corpo nem consigo mesma ou com a existência. É uma condição perceptiva sutilmente diferente. Diria que praticamente passa despercebida ao umbandista essa mudança perceptiva; mas ele está já fora do comum e habitual. Mensurações precisam ser feitas para se atestar essa condição.

Raramente no dia-a-dia procuramos ou nos mantemos em uma atitude que é ao mesmo tempo controle e entrega. O controle de colocar o corpo no ritmo da música, de acertar o passo com todos os demais da corrente (e acrescente ainda as palmas e o canto executados junto com o giro balançado do corpo) e ao mesmo tempo deixando o ritmo do corpo ser comandado pelo da música, no conjunto, promove uma condição particular, que denominaria de *entrega controlada*, não fosse contradição em termos³².

Este trabalho corporal que antecede a incorporação é ao mesmo tempo individual e grupal. Em algum momento na umbanda todos o praticam. Entendo que ele faz parte do que Zangari denomina de *treino*: “um processo gradual de aprendizagem psiconeurológica, portanto pode-se falar de treino de alteração de consciência, ou

³² A descrição verbal por meio de paradoxo semelhante está presente na expressão cunhada por Walter Garcia para descrever a riqueza rítmica extraída do samba e, portanto, de mesma raiz dos ritmos utilizados na umbanda, contida no violão de João Gilberto: “contradição sem conflitos” (1999, p. 107).

dissociação disciplinada” (2003, p. 175). Treino, para Zangari, de modo algum se reduz a essa dança preparatória, a qual ele não menciona em seu trabalho. Entretanto, entendo que este é aspecto principal do treino para a incorporação. Ele afirma ainda que

uma vez vencida a resistência inicial, a estranheza de ter seu corpo ocupado por um outro ser, a médium exercitará seu sistema nervoso de modo a que funcione de acordo com as crenças do grupo, agora também crenças da médium, uma vez que ela também é parte do grupo (p. 176)

Talvez não necessariamente a ordem do processo seja vencer primeiro a estranheza de ver-se ocupado por outrem para depois exercitar o sistema nervoso. No meu caso, e de meus pares, a ordem dos eventos foi inversa: balancei o corpo e exercitei o sistema nervoso primeiro e somente depois experimentei a ‘estranheza’ de incorporar.

No meu entender, não obstante haver a partilha de crenças abstratas, os adeptos partilham principalmente este movimento corporal, fundamental para equalizar e predispor a mediunidade dos adeptos. Como diz Zangari, o treino é um modo de “exercitar seu sistema nervoso” para haver aquilo que ele denomina *entrega*.

Chamei esta disposição cognitiva de *entrega*. O processo de entrega supõe completa ausência de controle, esforço consciente para não agir sobre o próprio corpo de modo que uma entidade possa atuar sobre ele conforme sua própria vontade. Ora, ninguém se entrega a tal ponto sem que esteja inteiramente decidido a tal e sem que tenha completo conhecimento e aceitação das razões, das intenções e dos objetivos que motivam tal domínio de seu corpo por parte de um suposto outro. Assim, sem que haja assimilação das crenças do grupo, não haverá incorporação de espíritos, ou seja, sem que já exista um quadro de referência umbandista suficientemente formado. Esse processo mostra nitidamente a *interface* existente entre os processos grupais e individuais, uma vez que estão em jogo informações fornecidas pelo grupo e a disposição individual em colocar-se a serviço do grupo. (p. 175)

O que Zangari descreve como disposição cognitiva, sem negar o sentido que ele traz, acrescento ser disposição corporal sobretudo, uma disposição impregnada no corpo e treinada por meio do corpo do adepto tanto quanto partilhada enquanto crença cognitiva. O que ele coloca como a decisão de se entregar, coloco como entrega controlada. Na minha experiência pessoal e no que assisti e observei, entendo que o passo decisivo é menos a decisão de ingressar no terreiro ou incorporar, e mais o controle preparatório que o ato de incorporação requer. Quanto à interface entre processos grupais e individuais, minha experiência e observações pessoais corroboram integralmente Zangari: sem o contexto social partilhado pelos umbandistas, a incorporação não existiria como postulada pela umbanda.

Se o pesquisador adentra o campo de pesquisa e faz perguntas aos pesquisados, naturalmente irá obter respostas verbais, que são expressão do aspecto cognitivo de suas

experiências. Entretanto, não me dirigi à umbanda enquanto pesquisador, mas como aprendiz que nem sequer fez perguntas ao adentrá-la. Recebi o ritual como este me foi apresentado, em vez de colocar meu modo habitual de aprendizado em ação – a saber, o modo intelectual. Notei que havia muito poucas conversas ensinando o que era ser umbandista e que a exposição do corpo ao lugar, às pessoas e aos atos, principalmente ao movimento corporal, era o modo de construir a incorporação.

Interessante notar que, até onde sei, nenhum terreiro dos quais participei ou visitei atribui papel algum a esse movimento corporal *no processo de incorporação*. Não há crença compartilhada de que esta movimentação fará algo à incorporação. Se a dança preparatória promove algo, o faz não por meio de crédito dada a ela, mas pelo que ela promove diretamente aos corpos (e sistema neurológico) dos umbandistas.

Minha observação em giras de desenvolvimento me mostrou que a pessoa acostumada a centrar sua atitude cotidiana no intelecto terá mais dificuldade para se soltar do controle habitual (intelectual) com o qual se mantém na existência, para passar à entrega corporal controlada. Ao manter a abordagem intelectual à movimentação requerida, encontrará dificuldade para se entregar à dança. A entrega controlada do corpo pressupõe que o corpo esteja em ação imerso no movimento – o corpo e todos os seus sensores de retorno e regulação ao tempo da experiência. Talvez o tipo de controle intelectual seja demasiado analítico e estático, e não participativo, para um gesto físico que requer soltura e entrega participativa. Esse tipo de controle não serve para o que a umbanda pede em seu rito. Talvez não sirva para dança alguma.

No rito da umbanda, na linhagem de que participo, não se sai dançando ao bel prazer, *ad libitum*, em nenhum momento do rito. Os passos de dança são medidos e definidos. Quem irá dançar movendo à vontade o corpo do adepto é a entidade incorporada (a suposta entidade ou nova identidade) quando esta passar a comandar e mover o corpo. Ao adepto é pedido um controle medido, realmente uma obediência métrica, sobre a movimentação do corpo, a qual, não obstante, é também uma entrega ao balanço rítmico da música, é uma soltura ao movimento musical. Métrica e rítmica musicais estão presentes na movimentação do umbandista enquanto dança na corrente. Alguns umbandistas com mais jeito para a dança e com facilidade para entregar o corpo ao movimento rítmico, farão o giro em balanço de pés e quadril com maior desenvoltura e graça. Outros umbandistas, de corpo mais rígido e menos acostumados, ou menos habilidosos para com a maciez rítmica do movimento corporal, seguirão a métrica

estrita do movimento, movendo pés em 1 e 2 e..., até com *exatidão* métrica, mas sem *vivacidade* rítmica (Zuckerkandl, 1973, p. 158).

Não importa se o umbandista mostra em seu corpo movimentos rígidos ou vívidos, o controle de se entregar dentro da métrica e da rítmica é um primeiro fator a deslocá-lo de sua condição habitual de consciência e percepção de si e do mundo. Quer dizer, o que procuro investigar na música parece que começo a obter resposta na *relação do corpo com a música*. Como vimos ao final do capítulo dedicado à melodia, música e dança nos devolvem à percepção direta de um mundo em fluxo. Essa percepção passa mais vivamente pelo corpo do que pelo raciocínio intelectual, o que não retira dela nada de sua realidade, embora o intelecto teime em despachar a possibilidade de um mundo em fluxo para existir somente enquanto um ‘mundo mítico’.

Presenciei ao menos um caso evidente de umbandista cujos esforços pessoais para fazer o giro em torno de seu eixo eram tão pronunciados – ela marcava com tantas ênfases e maneirismos a sua dança, impondo-se sobre a dança mais do que se soltando a ela – que tinha enormes dificuldades para incorporar. Demorou mais que o dobro do tempo para começar a incorporar, do que os demais aprendizes da turma da qual fazia parte. Começava a incorporar, isto é, a entidade começava a tomar conta do corpo conferindo-lhe sua movimentação própria, especialmente os giros fortes da Cabocla, e a umbandista logo ia para o chão. Não que caísse por desequilíbrio, mas interrompia sua entrega, isto é, a entrega de seu corpo, fazendo-o ir ao chão, interrompendo a dança. Naturalmente, o gesto de não se entregar estava presente em outros aspectos de seu comportamento no terreiro, como na insistência em discordar da participação no grupo de aprendizagem do qual fazia parte e ao se manter afastada das atividades de organização e limpeza.

Essa situação que presenciei ilustra, inclusive para além do momento da dança, a atitude requerida e treinada de muitas maneiras nas atividades do terreiro, e, em especial, na dança de base do ritual: uma condição especial de vigília a meio caminho entre o controle e a entrega.

Poderia mencionar também umbandistas que terminam por perder o controle do corpo pelo excesso de entrega, sobrando para cima de outras pessoas ou caindo no chão por falta de controle mínimo, ou ainda por incorporar fora do contexto e do momento pretendido. Estes casos são mais comuns de se ver. Ocorrem por vezes na assistência, quando algum visitante mais sensível ao ambiente e aos sons dos atabaques tem seu corpo arrebatado por intenções de movimento que não pertencem à sua consciência, e

que lhe causam estertores e gestos sôfregos. Segundo a doutrina umbandistas, esse tipo de acontecimento exige interromper seja lá o que estiver acontecendo com a pessoa, para que ela recupere o controle habitual sobre o corpo. Quando a incorporação ocorreu fora da situação estipulada, presenciei situações em que os pais-de-santo tomaram providências, por vezes enérgicas, para devolver a pessoa ao controle de seu corpo.

Em síntese, pode-se dizer que o umbandista treina a condição especial de vigília a meio caminho entre controle e entrega, e por muito tempo, enquanto faz o movimento descrito de giro em torno do próprio eixo ao som da música.

Costuma-se dar importância à dança trazida pela entidade, aos gestos expressivos desta, mas à preparação corporal feita pelo umbandista, até onde sei, não há investigação ou comentário algum. Não conheço outra descrição deste momento do rito. Ele me parece essencial para conhecer os caminhos pelos quais se chega à incorporação. Mesmo os livros sobre rituais do candomblé não descrevem nem dão importância a este momento de dança preparatória com pequenos movimentos de giro³³. Por isso mesmo me baseei especialmente aqui na minha experiência direta ao praticar o passo (por uma hora e meia a três horas a cada sábado, nos sábados dos últimos sete anos), no que observei em meus companheiros de gira e em minhas interpretações a respeito.

A condição em que se encontra o adepto depois de algum tempo praticando essa movimentação suave e constante merece investigação específica. Mas creio se pode pressupor sem erro que ela não é ausente de sentido físico-perceptivo para a incorporação. Alguns poderão dizer que, como na música, o caráter monótono e mesmo hipnótico da repetição do movimento lhe confere o poder de alterar a percepção do sujeito. Sou de opinião que não é a repetição a chave deste movimento, mas o giro corporal, o balanço direita e esquerda, o vai e vem, a ondulação resultante no indivíduo e em todo o grupo em círculo o que provoca uma predisposição ao deslocamento constante, um deslocamento que nunca acontece propriamente enquanto se dança essa dança, pois não se sai do lugar, mas que deixa a pessoa *predisposta a se deslocar*, sem que ela escolha fazer qualquer deslocamento. O movimento a deixa fora das tendências estacionárias e homeostáticas tão atuantes (e necessárias) à manutenção do organismo físico e psíquico, e fora também de qualquer ação dirigida por suas intenções pessoais.

³³ No candomblé, quando se dança para os orixás, há os que formam a roda como na umbanda, mas os que vão incorporar praticam uma variação desse mesmo passo se movendo em um círculo. Assim, de todo modo, é o passo dançado padronizado que precede a incorporação nos dois rituais.

A *repetição continuada* do movimento *intensifica* a predisposição ao deslocamento, mas não cria uma sonolência que se aproxime de suposta perda de consciência. Não há qualquer sonolência nem monotonia durante a preparação nem durante a incorporação – ao menos não para quem está dentro do processo. Se há para os observadores externos, esta é questão a ser estudada a respeito do observador e suas observações, mais propriamente do que da incorporação.

Aliás, alteração de consciência não quer dizer perdê-la, necessariamente, mas sim ter outro tipo de consciência. Confundir alteração de consciência com algum tipo de amortecimento da inteligência racional e, por conseguinte, com alguma forma de sonolência e entorpecimento é uma velha confusão que a própria elaboração intelectual se vê premida a conceber diante da incapacidade de prever ou considerar qualquer forma de percepção que não a sua própria forma, isto é, a inteligência racional lúcida. Há outras formas de lucidez e reconhecer a existência delas é um dos caminhos a ser percorrido, a meu ver, pelas pesquisas na área da consciência.

Em seu estudo sobre sincronicidade, a qual, segundo Jung, exige alteração da consciência ordinária para ser percebida, ele afirma que

Todo estado emocional opera uma mudança na consciência, mudança que P. Janet chamou de *abaissement du niveau mental* (baixa do nível mental), isto é, há um certo estreitamento da consciência, acompanhado de um fortalecimento simultâneo do inconsciente. O tônus do inconsciente como que se eleva, criando facilmente um declive em que o inconsciente pode fluir para a consciência. (2011b, p. 40).

Este é um exemplo, dentro da literatura psicológica, da tendência para considerar alteração de consciência como podendo ser somente o rebaixamento da consciência habitual. Adiante Jung traz como exemplo desse rebaixamento, a visão de Swedenborg de um incêndio em Estocolmo, enquanto

um fogo verdadeiro irrompia furiosamente naquela cidade, sem que houvesse qualquer conexão demonstrável ou imaginável entre os dois. ... Devemos admitir que havia baixa do limiar de sua consciência que lhe dava acesso ao “conhecimento absoluto” (p. 72).

Tomada como único caminho possível, essa “admissão” é o tipo de consideração que estreita a perspectiva pela qual se interpreta a experiência da incorporação umbandista: a consciência deve ser borrada, apagada, desmanchada para que outro nível do ser tome seu lugar.

Em outra chave, Bairrão toma caminho semelhante, ao designar o processo de incorporação como sendo a “sobreposição do ‘eu’ na possessão” (2007, p. 178). Sobreposição de um ‘eu’ original por um ‘novo eu’, tal qual a sobreposição de duas imagens em uma chapa fotográfica quando, na velha película de nitrato de prata, as

imagens sobrepostas se fundem e confundem, tornando-se emaranhado de retalhos de imagens, em que partes de cada imagem original podem ser reconhecidas e partes não.

O que experimentei nas incorporações nunca foi sobreposição, mas *justaposição*: dois ‘eus’ lado a lado em mim. Se vou me valer de metáforas, como a da sobreposição na chapa fotográfica, posso dizer que estar incorporado é como estar no banco do passageiro num automóvel, ao lado do motorista que é a entidade incorporada, a qual naquele momento toma o comando do movimento do auto. Esta é a descrição que mais se aproxima da sensação experimentada por mim. Nunca foi uma sensação borrada de meu ‘eu’ habitual misturado e sobreposto a outro ‘eu’ inabitual, incorporado. Cada um destes ‘eus’ está nitidamente presente ocupando um lugar que lhe é próprio, embora ambos se localizem no meu corpo: um ‘eu’ é percebedor do que se passa, o meu ‘eu’ habitual; outro ‘eu’, que me é estrangeiro, comando gestos e movimentação do corpo.

Um observador externo verá dois ‘eus’ sobrepostos, pois ambos são ocupantes integrais de todo o corpo (a incorporação não se dá somente numa parte deste, como se só pernas ou só braços ou só tronco recebessem a incorporação), para o observador externo *obviamente* só pode ser um caso de sobreposição: os ‘eus’ são vistos como que sobrepostos no anteparo corporal. Entendo que para o observador externo não reste outra saída lógica. Contudo, a experiência do sujeito incorporante, como é meu caso, é bastante outra. Embora fora da lógica intuitiva, a sensação é de absoluta separação e nitidez para cada ‘eu’ ocupante do mesmo corpo, não obstante ambos ocupem o corpo inteiro, não obstante seja impensável uma experiência deste tipo para quem não a viveu em primeira mão. Mesmo tendo-a experimentado anos a fio, ela não me acontece fora do contexto da gira umbandista. Ela não é um evento autônomo, ocorrendo por descontrolo. Ocorre somente por meio da evocação desenhada pelo contexto do rito.

O leitor poderá se perguntar por que discuto sobreposição ou justaposição dos ‘eus’ no capítulo sobre o corpo. Poderia tê-lo feito antes quando falei sobre alteração de consciência ou adiante quando falarei sobre a alteração de identidade no rito. Mas está aqui, primeiro, por ser uma experiência eminentemente *corporal*; segundo, por não conhecer base teórica para descrever essa experiência, para além da sensação imediata por mim experimentada, e, assim, limito-me à descrição do que vivi *corporalmente*; terceiro, por que perante as conclusões do que é promovido pela música, este tipo de experiência vivida por mim é irrelevante; não diz respeito à música. No entanto, entendo ser importante seu registro enquanto contraponto a colocações de autores que,

sem experiência direta, fizeram pressuposições quanto ao rebaixamento da consciência ou à sobreposição dos ‘eus’ como condição à incorporação.

Talvez nem todos os umbandistas vivam e descrevam a experiência de incorporação nos mesmos moldes em que o fiz. Para alguns, a sensação de sobreposição entre seu ‘eu’ habitual e a entidade incorporada poderá ser predominante. Há ainda – atualmente poucos e não conheci nenhum – os assim chamados médiuns inconscientes, para os quais haveria o cancelamento do ‘eu’ habitual para a suposta entidade assumir o controle do corpo. As diferenças existentes talvez resultem do grau ou tipo de estrutura e organização identitária do adepto. Algo como a capacidade de manter certo tipo de lucidez consciente acima do surgimento de novos influxos do inconsciente que tomam a dianteira, como postulado por Jung, ou acima da presença de uma entidade externa que venha habitar o corpo. ‘Rebaixamento da consciência’, ‘sobreposição’, ‘lucidez consciente *acima*’ são tentativas de retratar, tomando a ordem espacial como referência, uma experiência que em absoluto não é espacial, não obstante seja plenamente corpórea.

Jung se refere a algo assim, embora atribuindo esse poder ao inconsciente, quando afirma que

Para a psique inconsciente, o espaço e o tempo parecem relativos, isto é, o conhecimento se acha em uma espécie de contínuo espaço-tempo no qual o espaço já não é espaço e o tempo já não é mais tempo. Se, portanto, o inconsciente desenvolve e mantém certo potencial em direção à consciência, há a possibilidade de se perceber e “conhecer” acontecimentos paralelos. (2011b, p. 73)

‘Paralelos’... mais um termo espacial para se referir a uma experiência na qual não há lugar, não há espaço como reconhecemos habitualmente, embora seja o espaço descrito por Zuckerkandl como aquele eminentemente musical (1973, p. 296).

Depois desse primeiro momento do corpo dentro do rito, ainda não de incorporação, mas, por assim dizer, de aquecimento para ela – não o aquecimento muscular ou da percepção corpórea, mas a preparação de atitude específica diante da música que soa –, começa propriamente a colocação do corpo na situação de incorporação.

O primeiro passo em direção à incorporação não se dá na busca de contato com entidades ou identidades individualizadas, mas firmando a relação do indivíduo com o grupo. A música unindo todo o grupo, por meio do movimento conjunto, precede a incorporação. Cada adepto já não é mais apenas si mesmo, é também e primordialmente o grupo ao qual dá expressão, muito mais do que expressa gestos e manifestações próprios seus. A música dançada igualmente por todos faz cada adepto estar a meio

caminho entre o grupo e si mesmo. Assim, além da dança preparatória que retira o sujeito do imobilismo habitual, ocorre também uma espécie de ‘incorporação coletiva prévia’ (embora o termo incorporação aqui possa ser excessivo), no qual o corpo de cada adepto não é mais apenas meio de expressão do sujeito, mas principalmente é expressão do grupo e para o grupo: o grupo ‘incorpora’ em cada um dos adeptos, bastante literalmente, na movimentação de seus corpos.

A incorporação é um processo social não somente devido à partilha de crenças. Principalmente é a partilha dos corpos, a qual ocorre em todas as instâncias do rito, desde que se entra no espaço físico do terreiro, e culmina na dança pulsante do círculo de adeptos. Não é a partilha dos corpos entre os sujeitos, submissa a desejos pessoais ou interesses particulares, mas a partilha do corpo em razão de e em direção a uma força incorpórea, por assim dizer, superior, a qual significa e corporifica a *proposta* do rito acima de todos os seus participantes: a música que soa.

A música é o fator máximo de sociabilização do grupo. Não porque os cânticos falem de crenças e valores do grupo (o que também acontece, mas considero reforço secundário), mas porque os adeptos abrem mão da subjetividade pessoal em nome de se tornarem plena expressão do rito umbandista, ao colocarem seus corpos (e assim sua subjetividade, pois se ocupam internamente da multitarefa rítmico-vocal-corporal) em movimento de acordo com o que é estipulado pelo ritmo musical. Cada sujeito se torna a própria umbanda, torna-se o próprio grupo umbandista, colocando valores, interesses e práticas do grupo acima dos seus particulares. Nesse momento, o indivíduo é o grupo, cada indivíduo é a própria umbanda, o grupo é a umbanda, o indivíduo é a música, o grupo é a música, a umbanda é a música. A música é o corpo da umbanda, corpo com o qual todos reverberam seus corpos.

Nesse momento *é a música que me dança*, mais do que eu danço a música. O grupo social e a umbanda se expressam através de minha dança à música. Embora minha consciência esteja desperta como em qualquer outro momento de vigília, há uma diferença: não aquilo que eu *faço*, mas aquilo do que *participo* não é mais mobilizado por mim mesmo. Eu me integro a um todo maior muito palpável: o círculo de corpos sendo dançados pela mesma música que dança meu corpo. Somos todos um. Minha consciência é levada a experimentar um sentido de abrangência e alteridade preparatório para deslizarmos para outras entidades.

(A contraparte desse sentido de abrangência e alteridade, experiência que considero positiva e agradável, está no fato de que quem é adepto de um terreiro perde o

direito ao seu corpo, enquanto está no terreiro – primariamente não por conta de entidades espirituais a serem incorporadas, e sim pelo dever de dar expressão corpórea, por assim dizer, ao *espírito* da umbanda em si mesmo expresso pela música, ou, para colocar de outra forma, pelo dever de deixar seu corpo ser dançado pela música.)

Os ogãs que tocam os atabaques são os únicos a não dançar durante o rito. Eles produzem a música que os outros dançam. Não obstante, participam igualmente da doação dos corpos a incorporar a música e o grupo. Seus corpos se movem com o sentido de produzir a música, percutindo os atabaques. Quem assistiu a movimentação dançada dos ogãs experientes sabe que não apenas eles tocam atabaques, mas seus corpos expressam-dançam a música que fazem. Por outro lado, a música que fazem não é expressão particular deles, é expressão do *espírito* da umbanda, que se dá por meio da música e *através* dos corpos deles. Os ritmos percutidos são escolhidos pelos momentos do rito, pela necessidade de rito, para a consecução do rito. Há uma convenção rígida entre ogãs e pais-de-santo quanto ao que deve ser tocado a cada instante, como expressão das necessidades da própria umbanda. Os corpos dos ogãs expressam a música tais quais os corpos dos demais adeptos dançando, unindo-se assim aos demais.

A umbanda é uma religião musical, no sentido de que nela a música *trabalha* para a consecução de suas finalidades.

É nessa situação que a pessoa ou as pessoas chamadas pelo pai-de-santo a incorporar saem da corrente e vão para o centro do círculo. No centro da roda continuam a fazer o mesmo passo, identicamente. Aquele passo simples de dança em balanço para um lado e outro é também o movimento inicial para o processo de incorporação, enquanto aguardam pelos toques, sons e cânticos para incorporar. Não importa qual linha de entidade se pretende trazer, o passo inicial de base é o mesmo, é aquele que os demais umbandistas continuam a fazer no círculo ao redor de quem vai incorporar, permanecendo todos na condição intermediária entre controle e entrega. Permanecem todos também em um pulso único ao ritmo da música, enquanto os que estão propostos a incorporar se imbuem de que deverão passar do controle suave sobre o corpo para uma entrega mais profunda deste à música.

Quem é chamado a incorporar está no centro da roda. Os demais giram em balanço ao seu redor, batendo palmas e cantando. Os atabaques soam agora com um ritmo mais intenso – não apenas aumenta a intensidade sonora: intensifica-se a nitidez das batidas e do desenho rítmico – e algumas vezes também o ritmo se acelera.

É neste momento do rito em que pode ocorrer a incorporação.

Nem antes, nem depois.

Este é o hiato no qual o rito propõe acontecer algo mágico: aquelas pessoas que estão ali no centro da roda poderão se deslocar de suas identidades habituais de modo a dar passagem ou incorporar entes que, segundo a doutrina, vivem em uma dimensão extrafísica e se manifestam por meio do corpo dos que ali estão. Esta é a capacidade também denominada mediunidade: a pessoa ser o meio (médium) pelo qual entidades suprafísicas se manifestam à percepção limitada ao visível e tangível. Por meio do corpo do médium o que antes era invisível e intangível torna-se presente dentro da realidade do que nossos órgãos dos sentidos estão aptos a captar. Para a doutrina, o corpo do médium é a interface entre dois mundos.

A umbanda é religião corporal acima de tudo, não porque seus adeptos dançam com espalhafato ou fazem música percutida alta e vibrante, ou mesmo porque costumam ter uma vida sensorial e sensual intensa. A umbanda é religião corporal, pois é o corpo do adepto o substrato em que ele experimenta a religião. É no corpo que se apresentam seus ensinamentos. O ensinamento religioso da umbanda não se dá por meio de livro sagrado fundamental, como a Bíblia, o Corão ou o Bhavagad Gita. Embora muitos umbandistas escrevam livros, acima destes pairam as entidades que tomam seus corpos e trazem o ensinamento oral, considerado pela doutrina mais legítimo enquanto expressão religiosa, do que o que possa estar acumulado em livros sobre o tema. O ensinamento religioso da umbanda se dá pelo corpo de cada adepto que manifesta a música, o grupo umbandista e as entidades. O corpo do adepto é seu templo mais sagrado, a ser tratado com banhos rituais, cuidados alimentares, disciplinares e de conduta. O livro sagrado do umbandista passa por seu corpo a cada incorporação.

É o que também afirma Bairrão, “constatou-se que larga parte do enunciado não apenas se fazia inconscientemente, como recorria a meios não verbais de enunciação” (2007, p. 166), ao se referir à necessidade de estudar a expressão do corpo do adepto quando incorporado. Não apenas o que o corpo incorporado venha a enunciar verbalmente, mas todo o gestual corpóreo é fonte de expressão religiosa.

Então, em um dado instante está o adepto umbandista fazendo o passo de base, girando suave para lá e para cá, no meio da roda, e no instante seguinte, depois de alguma intensificação na música (cânticos e atabaques), seu corpo não se movimenta mais conforme o gestual padronizado de entrega controlada, mas é tomado por movimentação diferenciada: um bambolear oscilante, uma mudança no passo da dança, uma série de giros rápidos rapidíssimos em torno do próprio eixo, como um pião, uma

dança gingada em torno de si mesmo, uma pisada mais forte, a movimentação expressiva dos braços juntamente com os passos de dança. Cada linha de entidade terá seu gestual típico, mais ou menos parecido para todas as entidades daquela linhagem, mas também cada entidade terá sua movimentação própria, contendo significados expressivos de sua história e seu modo de atuar (p. 179).

O que acontece entre um momento e outro, entre o instante em que o adepto é ele mesmo movendo seu corpo e o instante em que se percebe (por quem olha de fora ou por quem está dentro do corpo) que a movimentação não é mais a do adepto? Acontece a intensificação da música, cantam-se cantos específicos de incorporação, toca-se o *adjá*: a música conduz o corpo à nova movimentação. E esta é a importância central da música no rito, segundo a doutrina umbandista; esta poderia ser também ser a observação feita por um observador exterior ao rito.

O que acontece nesse ínterim é a música, mas não é somente a música. É o corpo do adepto entregando-se à música, e em consequência entregando-se ao grupo e ‘incorporando’ o grupo. Isto é, se antes havia certo grau de controle do adepto sobre o movimento de seu corpo no ritmo da música, e esta se tornava um ‘outro’ a comandar o corpo *junto* com o adepto, para depois o grupo se tornar o ‘outro’ expresso por seu corpo – com o adepto, o grupo e a música fazendo parceria a três sobre o *movimento* do corpo –, no momento da incorporação primeiro a música assume mais completamente o controle do corpo, para em seguida a suposta entidade ou a nova identidade assumir o controle. Assim, a entidade ou identidade toma o lugar que por momentos foi do grupo.

O meu corpo deixa de ser meu, entrego-o à música, o grupo social ao meu redor me impregna e me entrego a ele por meio da música, para, então, novamente por meio da música, meu corpo ser palco para aflorar um ser que antes não estava ali.

Entre o controle com entrega do adepto sobre seu corpo e a assunção do controle pela entidade há um instante intermediário no qual a música e o grupo social assumem o controle. Se a entidade virá a ser um ‘outro ser’ que assume o controle do corpo, a música é quem controla o corpo antes da entidade assumi-lo. A música é o primeiro ‘outro’ para o qual o adepto se abre e entrega seu controle, ela é o primeiro ‘outro’ a se apossar de seu corpo. O grupo social é o segundo ‘outro’ para o qual o adepto se abre e entrega seu controle, ele é o segundo ‘outro’ a se apossar de seu corpo. A entidade é o terceiro ‘outro’. Estas três instâncias são necessárias quando a incorporação é intencional, organizada e contextual.

O ingresso da entidade ao controle se dá somente depois de música e grupo abrirem-lhe as fronteiras para tal. Este é um dos papéis da música no rito umbandista: abrir ou dissolver as fronteiras entre eu e o outro (Zuckermandl, 1976, p. 51), seja este *outro* a presença do grupo social ao redor, uma entidade suprafísica, outra de minhas identidades ou mesmo a própria música.

A música não faz isso como mágica misteriosa. O envolvimento do sujeito com a música por colocar sua movimentação física em consonância com ela faz com que ele se *mov*a para além das fronteiras formais de si mesmo. Quero dizer, todo processo se dá por meio do corpo. Não há uma saída da subjetividade para outras paragens, não são outros sentimentos, intenções ou pensamentos que acometem o sujeito. É seu corpo que cede de suas fronteiras, por meio do movimento, para se tornar a música – mais propriamente o movimento da música –, depois o grupo social e daí ser incorporado por ente ou identidade. O corpo deixa de expressar a subjetividade do sujeito que habita esse corpo e vem a expressar a subjetividade do ‘outro’. Esta é descrição da alteração, ou, mais propriamente, da alteridade de consciência que ocorre no processo.

Zuckermandl afirma que “o ato de perceber seu movimento [da música] deve ser em si mesmo um movimento” (1976, p. 157), quanto mais quando o sujeito não apenas percebe audivelmente o movimento da música, mas o acompanha com seu corpo, tornando o movimento da música seu próprio movimento. Esse sujeito se torna capaz de ser a música e, a partir da música, ser um outro. Nesse sentido, pode-se dizer que a música amplia a capacidade de mediação do sujeito, isto é, a música aumenta a mediunidade³⁴. A própria música parece ser em si um elemento de mediação, um elemento mediúnico.

Caso a música aumente a capacidade de mediação, isto não dirá respeito somente à incorporação e outros processos considerados anômalos, tais como hipnose e alterações de consciência. Estará presente no baile de debutantes, no jingle comercial, na trilha sonora de um filme, nos hinos cívicos e religiosos, num show de rock ou roda de samba, na música de fundo que utilizo para escrever estas palavras.

No caso da umbanda, os preceitos do rito induzem – ou evocam, dirão os umbandistas – a identidade da entidade a tomar conta daquele corpo que se abriu por meio da música. Há um canto evocatório e uma determinação prévia de qual será o

³⁴ A afirmação ‘a música aumenta a mediunidade’ se retirada do sentido específico que esta investigação gerou, poderá ser vítima de excessos interpretativos e ser contestada por ou utilizada como comprovação para aquilo que ela não quer dizer.

outro a ser incorporado. Esse fator, do ponto de vista de Rouget, indica que tudo está previamente combinado dentro do rito e a música funciona como o sinal que avisa ser hora da pantomima começar para, depois, ajudar a socializar essa teatralização. Não obstante, para os umbandistas, a música é condutora do sujeito para o outro.

Nos primeiros capítulos, quando tratei da música, espero ter demonstrado que a colocação dos umbandistas faz sentido em relação à natureza da música. Na apresentação dos processos de dissociação e alteração de consciência, espero ter mostrado que os processos psicossociais permitem a reorganização identitária e o deslizamento para além dos limites habituais, abrangendo o mundo ao redor e, juntamente com a música, dissolver os limites entre eu e o outro.

Na umbanda, música é respeitada como condutora da terra para o céu. Não como coro angélico celestial que vem agraciar a terra com beatitudes, mas como estrada que abre caminho para que seres humanos e entidades espirituais se encontrem em um lugar que existe na música. Talvez esse lugar seja, como descreve Zuckerkandl, um espaço que é fluxo mais propriamente do que lugar, interpenetração mais do que justaposição (1973, p. 299). É nesse espaço em que se dá o deslizamento entre identidades experimentado pelos umbandistas, aquele no qual três notas musicais formam uma tríade (forças que se interpenetram em ação) e não um triângulo (lugares separados pelo espaço) (p. 296). É uma dimensão espacial que a música abre à percepção humana, conforme esmiuçado nos primeiros capítulos.

Se alguém quiser escolher um terceiro caminho, que não o de Rouget ou dos umbandistas, e afirmar que a música conduz a extratos da psique do próprio sujeito que não seriam atinados e atingidos por outros meios, o assombro não diminui: a música é mais do que mero entretenimento na vida humana, e a umbanda ajuda a compreender porque isso é assim e como isso se dá. Desde perspectiva semelhante a esta, provavelmente, são proferidas as palavras de Jung à musicoterapeuta Margaret Tilly:

não só o que disse, mas o que eu realmente senti ouvindo-a... acho que doravante e música deve ser uma parte essencial de toda a análise. Isso alcança material arquetípico profundo que nós só podemos atingir, por vezes, em nosso trabalho analítico. É extraordinário. (McGuire & Hull, 1982, p. 248)

Que o *espaço* da psique – e aqui o termo espaço é usado como metáfora – tenha mais semelhança com o espaço interpenetrante revelado pela audição do que o espaço justaposto revelado pela visão parece ser a transformação perceptiva pela qual a música permite atingir “material arquetípico profundo”, como diz Jung. Interessante notar que, no caso da umbanda, o espaço da psique é atingido em sua profundidade plena pelo

corpo (junto com a música) mais diretamente do que pela subjetividade do sujeito. Aliás, o material arquetípico que surge na umbanda sob as identidades dos excluídos pela sociedade branca eurocêntrica como caboclos, crianças, pretos velhos, boiadeiros, marinheiros, baianos, prostitutas, demônios, é em si um assombro de redenção psicossocial.

Se essas identidades – escolhidas de modo especial do ponto de vista psicológico e sociológico – são ainda a expressão de entidades espirituais que através de tais construções identitárias se materializam para prestar auxílio aos encarnados, este é um segundo nível de assombro. Nesta investigação não está em questão se apenas o primeiro ou também o segundo nível do assombro são verdade. Contudo, se perguntado a qual dos dois níveis de assombro me inclino, direi: os dois.

Por que fora do rito da umbanda, ou outros semelhantes, tal acontecimento extraordinário parece não ocorrer? Primeiro, ele talvez ocorra numa diferença de grau que o torne pouco perceptível ou pouco expressivo. Certo enlevo, relaxamento ou distanciamento da habitualidade, descritos por pessoas que se entregam livremente à dança, podem resultar do acontecimento excepcional causado pela música dançada. Contudo, sem uma orientação definida para o deslocamento de identidade, as mudanças seriam menos definidas e duradouras. Segundo, talvez efetivamente não ocorra a abertura a dar passagem a outras entidades ou o deslizamento e deslocamento para outros aspectos identitários de si mesmo, por não haver a preparação da entrega controlada na dança preparatória e o contexto social no qual se dança na umbanda.

No entanto, o Carnaval parece dar testemunho da música e da dança como possíveis indutores do deslizamento das identidades habituais para a assunção de novas formas de ser. Ou, na descrição sugestiva de Maria Isaura, a respeito da presença do samba nos hábitos culturais brasileiros:

Quando, num baile, ou mesmo numa festinha familiar, as velhas músicas do Carnaval de outrora ressoam ao ritmo dos surdos, os mais velhos se entusiasмам, são arrebatados pela alegria da dança – “o santo baixa”... (o que Roger Bastide havia observado relativamente ao transe nas religiões afro-brasileiras se aproxima muito das emoções carnavalescas nacionais) Na verdade, quem experimentou as delícias de abandonar o corpo à cadência sincopada dos instrumentos de percussão não sabe resistir quando soa de novo seu ritmo endiabrado; vê-se arrastado por um impulso que não sabe ao certo de onde vem, se de fora, ou do mais íntimo do seu ser. Percebe – com um pouco de medo a primeira vez, mas facilmente se habitua – que o impulso é irresistível e lhe revela uma face ignorada do seu “eu”... (Queiroz, 1992, p. 20).

A facilidade em nossa cultura para o transe, para ‘baixar o santo’, isto é, para haver um deslizamento entre identidades, talvez não esteja presente somente em terreiros e carnavais,

embora aí esteja mais evidentemente visível. Essa é possibilidade a ser considerada por estudos de psicólogos e musicoterapeutas junto a seus compatriotas.

Na primeira vez em que fui chamado a incorporar, lembro a sensação de estar fazendo os passos da dança de base num momento e – sem perder a consciência de que isso acontecia dessa maneira –, então, desperto e atento, perceber que eles se moviam com uma coordenação e um feitio que me eram estranhos, que não considerei como ‘meus’. Lembro-me de pensar, surpreso: estes pés são os meus, mas os movimentos que eles fazem não são meus. Tal dicotomia, muito mais do que uma divisão perceptiva, considero a constatação de uma divisão existente entre corpo e movimento do corpo. Eu não me percebia como um ser diferente, eu percebia meus pés (e logo adiante meu corpo inteiro) se movendo de modo diferente. Perceptivamente, houve uma linha de continuidade entre eu me perceber em minha movimentação habitual, eu perceber meu corpo a fazer o movimento que não reconhecia como nascendo em mim (não o desejava, não o comandava, não sabia o que viria a seguir, acompanhava-o como quem acompanha o movimento de outra pessoa, mas em meus próprios pés) e, a seguir, passados os instantes breves desta primeira experiência de incorporação, me perceber retomando o controle habitual de meu corpo.

Essa breve descrição vale para as experiências subsequentes de incorporação que vivi. Com o passar do tempo incorporando, cada vez mais as entidades espirituais – ou, se preferirem, aspectos inconscientes de meu conjunto identitário – se apossavam dos movimentos de meu corpo e também da fala, passando então, e só então, a manifestar pensamentos e sentimentos que pareciam, também eles, serem oriundos de algo em mim que eu não reconhecia como sendo ‘eu’.

Desde atividade bastante distinta, embora igualmente corpórea e de mesma raiz que a incorporação no candomblé, encontramos a descrição de experiência semelhante. Na prática do jogo de capoeira, os capoeiristas parecem ingressar em uma condição na qual se rompem barreiras entre eu e o outro: “apesar de não haver a manifestação mediúnica, o som do tambor, o ritmo dado pela roda, coloca o ‘brincante’ em ‘estado de jogo’, que seria propiciado pela estrutura do evento” (Costa Júnior e Moraes, 2014, p. 77), chegando a mencionar haver uma espécie de transe. No caso da capoeira, rompe-se a barreira entre os jogadores, instala-se em ambos (pois a luta é jogada aos pares) uma sinergia, na qual os dois reagem aos movimentos um do outro como uma unidade única, como se os dois corpos fossem um, unidos pela consciência instalada entre os capoeiristas, a partir da música e da estrutura do evento.

Mestre Decanio vai além e afirma haver verdadeiramente um transe capoeirano.

Sob a influência do campo energético desenvolvido pelo ritmo-melodia ijexá, cânticos e ritual da capoeira... o seu praticante alcança um estado modificado de consciência em que o SER se comporta como parte integrante do conjunto harmonioso em que se encontra inserido naquele momento.

O capoeirista deixa de perceber a si mesmo como individualidade consciente, fusionando-se ao ambiente em que se desenvolve o jogo de capoeira. Passa a agir como parte integrante do quadro ambiental e procede como se conhecesse ou apercebesse simultaneamente passado, presente e futuro... ajustando-se natural, sensível e instantaneamente ao processo atual.

Um processo semelhante ao transe dos orixás no candomblé, diferenciando-se pelo grau de inconsciência menor, desde que em nosso caso (transe capoeirano) conserva-se o estado de alerta e esquiva permanente contra situações de perigo atual e potencial e se aceleram os procedimentos de autopreservação e contra-ataque. (2002, p. 5)

Ou como sinteticamente Mestre Decanio afirma no filme de Muricy, *Pastinha! Uma vida pela capoeira* (1998), aos 32'45'': “existe um transe de capoeira como existe o transe de candomblé, o capoeirista não sabe o que ele está fazendo, os dois sabem, os dois são um só”. No caso, diferentemente da umbanda, os dois possuem seus corpos, não há incorporação de um pelo outro. Há o entrelaçamento dos corpos no qual a movimentação de ambos resulta em uma unidade de identidade, assim como, de outra maneira, na incorporação umbandista o adepto encarnado e a entidade incorpórea formam uma unidade na movimentação do corpo do adepto. Nos dois casos, há um transe a dois.

Se na capoeira reconhece-se cada um dos parceiros que se fundem no transe capoeirano, no transe da umbanda somente o adepto é um ser visível e tangível, enquanto a segunda entidade que vem participar do ‘estado de jogo’ é invisível e intangível. Não se sabe de onde vem.

Essa possível entidade invisível e intangível depois que incorpora no adepto de umbanda, leva a uma movimentação do corpo que é um capítulo à parte. Não estamos mais no domínio da música interagindo com o ser humano em sua condição habitual, mas no campo da mística, do sobrenatural, da alteração da identidade, dos processos de dissociação, da ação do inconsciente ou, dirão alguns, da mistificação. Já não é o campo desta investigação.

No terreiro do qual participo, a música continua a soar depois que as supostas entidades são incorporadas. Atabaques e cânticos soam praticamente todo o tempo em que as entidades, como se diz, ‘estão em terra’. No entanto, nota-se que os adeptos incorporados não estão mais focados na relação de seu corpo com a música. Cada entidade vai cuidar de seus afazeres ‘em terra’: riscam o chão com *pemba* (giz

consagrado), preparam os *amacis* (banhos de ervas), fumam seu tabaco de preferência (charuto, cachimbo ou cigarro), conversam com os *cambonos* trazendo orientações para eles ou para o próprio ‘filho’ incorporado. Por vezes dançam ao som dos atabaques e cânticos, mas não necessariamente esta é a atividade principal.

O corpo do adepto depois da incorporação está ocupado com tarefas, típicas para cada entidade, mas que, em geral, não estão diretamente conectadas à música. Esta passa a ser uma envoltória musical para os acontecimentos. Para a doutrina umbandista, a música é necessária durante todo o rito por suas vibrações – sonoras e, por meio destas, espirituais – que mantêm o padrão vibratório da gira em uma sintonia elevada.

No entanto, o corpo do adepto incorporado continua a ser fonte importante de significados. Bairrão descreve e comenta extensamente, em capítulo de livro intitulado *Linguagem e corpo na umbanda* (2007), a presença física das entidades e os significados decorrentes desta presença, quando o espírito torna-se corpo: “a possessão parece ser o caso em que o Outro, sagrado, se instala como ‘eu’ no corpo, na palavra e nos gestos” (p. 172). Ele afirma que

Sinais de incômodo corporal anunciam a iminência do momento em que há um salto da linguagem figurativa, esquemática, mental, para a encarnação, para a incorporação de um “espírito”, que é a encarnação de uma totalidade imaginal que, para ditar a sua identidade, se encarna alterando a imagem corporal; atingindo o esquema corporal (na forma de tremedeiras, sacudimentos, às vezes – especialmente no início do desenvolvimento – bastante convulsivos). É necessário desmontar um padrão corporal para entrar outro. (p. 176-77)

Apresentei opção diferente para o início da incorporação. Em vez de incômodos e tremedeiras, o passo preparatório do corpo e da atitude do adepto dentro da movimentação na corrente: uma entrega organizada e não desordem que força a entrega. Não que tremores e convulsões não ocorram, mas a questão da incorporação umbandista, do ponto de vista de sua doutrina e de quem participa do ritual, conforme minha experiência, não nasce de estertores; nasce de uma preparação.

Se para o observador externo o que atrai a atenção leiga é o corpo em convulsão (quando ela ocorre) nos instantes que precede a incorporação, para aquele que a experimenta é a entrega controlada que dá início ao momento da incorporação. Aliás, se convulsões ocasionais desencadeassem ritualisticamente o processo de incorporação na umbanda, não faria sentido estudar o papel da música no rito, que não como elemento musicogênico para alguma forma de epilepsia ou reação convulsiva, como já comentei. E também não haveria um treinamento duplo para a incorporação: seja a dança, seja o

convívio com os demais umbandistas e o aprendizado socialmente compartilhado dos sentidos e funções da incorporação (Zangari, 2003, p. 168).

Se bastasse a predisposição do sujeito a estertorar, estaríamos no campo que Maraldi denominou dissociação tendencial. Acontece que, dentro da linha de trabalho umbandista a que pertença, e dentro do que experimentei na umbanda, a dissociação tem, segundo a nomenclatura de Maraldi, caráter contextual acima de tudo: é o contexto que a promove e não uma tendência inata. Meu caso pessoal corrobora a afirmação de Maraldi de que “com base nos dados avaliados até aqui... a dissociação *não parece constituir um elemento comum do dia-a-dia de certos religiosos*” (2014, p. 613).

Neste ponto da investigação, que considera o papel do corpo na incorporação, creio valer a pena trazer o texto de Maraldi a respeito da diferenciação entre dissociação tendencial e contextual.

Propomos, assim, uma diferenciação entre o que seria a *dissociação contextual* e a *dissociação tendencial*. A primeira forma de dissociação independe de alguma predisposição do indivíduo; ela é estimulada dentro de um contexto específico, visando fins bastante específicos (no caso dos grupos visitados, fins religiosos ou espirituais, fins de legitimação e fins autocurativos). Essa forma de dissociação se sustenta, simplesmente, no fato de que qualquer pessoa está potencialmente apta a vivenciar fenômenos dissociativos, desde que estimulada adequadamente para tanto. Já a dissociação tendencial não se acha restrita a um contexto, e pode ser devida tanto a características adquiridas ao longo do desenvolvimento, as quais se tornaram relativamente estáveis (ex: tendência à fantasia, ver capítulo cinco), quanto oriunda de uma base genética ou de experiências traumáticas que tornaram o indivíduo predisposto à dissociação patológica. ... apesar de a dissociação tendencial também sofrer a estimulação de fatores contextuais, ela não depende inteiramente deles para sua irrupção, e já se caracteriza, antes mesmo de maiores reforços exógenos, como uma *tendência* ou disposição particular.... a dissociação *contextual* ... se circunscreve, em geral, às vivências relatadas durante o serviço religioso. Não é necessário que o indivíduo tenha alguma tendência marcada à dissociação e ao transe; são as próprias condições contextuais e o treinamento realizado em grupo que promovem a ocorrência desses fenômenos...

É talvez por essa razão que certas comunidades, percebendo a diferença que havia na capacidade individual para a dissociação, dedicaram-se então ao uso do álcool e das substâncias psicoativas, ou recorreram ao emprego de certos recursos extremos, como o isolamento sensorial, a autoflagelação e assim por diante, de modo a sanar uma lacuna que sabiam existir entre seus membros quanto à maior ou menor predisposição aos estados dissociativos durante rituais. (p. 611-12)

O treinamento da dissociação, descrito por Maraldi como necessário à dissociação contextual, pode se dar por meio de uma atividade prosaica, como um passo lateral dançado, executado com controle métrico e entrega rítmica. Em vez de ‘recursos extremos’, os quais inexistiram em minha experiência e em tudo o que assisti, a umbanda utiliza dança e música de maneira singela e altamente eficaz.

Neste ponto, devo admitir fazer falta que mais pesquisadores experimentem em si mesmos a incorporação, para trocar impressões e interpretações a respeito do que acontece desde o ponto de vista interno da experiência. E é possível ao pesquisador mergulhar no processo de incorporação sem perder a capacidade racional analítica. Ele terá que permanecer sem *controlar* a experiência, embora possa observá-la racional e lucidamente tão bem quanto a qualquer outra situação.

Por fim, as entidades incorporadas apresentam ainda características corporais, levantadas por Bairrão, a ser mencionadas. A saber, a coerência absoluta da movimentação corporal com o que elas dizem ser, a acuidade da memória para com o que dizem e fazem (outra coerência corporal) e a coerência de atitude quanto a dar atenção ao ‘outro’, somente ao ‘outro’, sem espaço para nenhum pendor mais. Minha experiência as corrobora, enquanto incorporado e ao assistir a incorporações de meus pares, enquanto consulente, cambono e participante de gira. Nas palavras de Bairrão:

As propriedades em comum que permitem inferir a presença do processo interpretado como possessão são três:

1. Os espíritos nunca esquecem. O que permitiu notar esse fato foi... o cansaço provocado pelo exaustivo trabalho de campo, que às vezes levou a esquecer respostas e repetir perguntas formuladas semanas ou até meses antes às mesmas “entidades espirituais”. Estas sempre lembravam o que de fato já haviam dito, e o assinalavam...

2. Os espíritos sempre se mostram como atenção aos outros, sem a mínima margem de manobra para cumprirem outros papéis. São intrinsecamente alteridade e cuidado para com o humano que, por quaisquer razões, os tome como interlocutores... É nas suas performances rituais que se revelam e mostram como são, a saber, pura e simplesmente uma relação de cuidado do Outro...

3. Os espíritos são sempre essencialmente idênticos às qualidades que os assinalam. Falam e agem com uma impecabilidade lógica. Não padecem de contradições. Sempre são fiéis à lógica do seu tipo, idênticos a si mesmos. (2007, p. 179-80)

Em conclusão final às três propriedades dos espíritos, Bairrão afirma:

Estritamente memória consciente, irreduzível alteridade em primeira pessoa e coerência lógica impecável, o estado psicológico de possessão por espíritos, muito claramente, não obstante à primeira vista possa assemelhar-se, nitidamente se revela inumano, quer dizer, distinto da condição psicológica humana habitual. (p. 180)

A nova identidade que habita o corpo, seja ela o que for, tem coerência especial em relação ao que se propõe ser. Além da coerência, tem uma capacidade inumana de se manifestar somente em consideração ao outro, àquela pessoa que se coloca à sua frente. Este evento registrado por Bairrão, e confirmado em minha experiência, se dá principalmente no corpo do adepto, quero dizer, não é um evento no qual se possa localizar a psique da qual surge tal coerência (a doutrina diz ser uma entidade

incorpórea), mas com toda a certeza se localiza no corpo do adepto e se expressa por meio deste. Na incorporação, o corpo humano do adepto expressa algo ‘inumano’.

Se dissociação é perda, apagamento ou tentativa de anulação de algo, a dissociação vivida na incorporação umbandista parece ser outra coisa. Embora nosso corpo seja ocupado por um ‘outro’, esse ‘outro’ dá ao corpo qualidades que antes não possuía: o corpo torna-se efetivamente o corpo de um ‘outro’. Se este outro é ‘outro’ de nós mesmos, uma identidade antes não manifestada com tamanha presença ocupante, ou se é um ‘outro’ vindo do exterior a nós, uma possível entidade espiritual que vem em auxílio dos encarnados, é encruzilhada que permanece em aberto.

Para obter resposta para tal encruzilhada é necessário comprovar ou refutar em definitivo a possibilidade tanto de existir uma entidade incorpórea que habita outra dimensão (e, por conseguinte, existir outra dimensão) quanto de um ente ou algo exterior a um sujeito se manifestar por meio de seu corpo e subjetividade, o que romperia a divisão cartesiana entre substâncias do mundo exterior (*res extensae* ou ‘coisas extensas’) e a subjetividade insubstanciada do mundo interior (*res cogitantes* ou ‘coisas pensantes’) (Smith, 2011, p. 35).

Em geral, cremos no pressuposto de que tudo o que há de incorpóreo pertence, inexoravelmente, ao mundo interior da subjetividade. Portanto, entidades incorpóreas ‘só podem ser’ seres de ‘dentro’ do sujeito. Não podem existir no mundo exterior. Esta suposição adotada como verdade é um costume apenas, não é verdade. Costume enraizado no pensamento que fez surgir as ciências naturais. Enquanto esse pressuposto permanecer inquestionado, ‘só por isso’ as entidades da umbanda, ou quaisquer entidades espirituais, serão interpretadas como podendo ser somente forças do inconsciente ou identidades da subjetividade do próprio sujeito. Postular a existência de entes espirituais exige questionar a dicotomia básica entre *res extensae* e *res cogitantes*.

Corpo e música parecem, respectivamente, pontos de convergência e dissolução desses mundos apartados, pontos hábeis para investigar a realidade ou não da separação cartesiana arbitrada há mais de trezentos anos. O papel da música na vida humana talvez abranja descortinar a realidade em moldes diferentes dos da linguagem, de Descartes e do logos, como descortinou a Sócrates na hora derradeira.

7. Música na umbanda

A música presente na umbanda é feita pela percussão de ritmos específicos nos atabaques e por canções cantadas sobre esses ritmos, os assim chamados *pontos cantados*. Junto com estes cantos, batem-se palmas; há dois desenhos rítmicos para as palmas. Esta é a música que se ouve na umbanda.

Mais precisamente, essa descrição se refere à música que se ouve na linhagem de umbanda à qual pertenço e estudo neste trabalho. Ela tem por base minha experiência pessoal e observações na Casa Pai Benedito e demais terreiros dos quais participei. Os atabaques percutidos nesta linhagem se valem de desenhos rítmicos idênticos a alguns utilizados no candomblé.

Outras linhagens, no entanto, não utilizam percussão sobre atabaques. Elas usam somente pontos cantados, acompanhados pelo bater de palmas ou mesmo sem som percussivo algum. Outras vezes ainda, há apenas música gravada ou nem sequer há música durante os trabalhos, como testemunhei visitando outros terreiros. Muito do que relato e investigo no uso da música não poderá se aplicar às práticas desses terreiros.

Na maior parte dos casos que experimentei, a música percutida e cantada comanda a sessão de incorporação. O processo de incorporação vivido por mim tem música cantada e percutida. É esse processo de incorporação que investigo.

A umbanda, como a experimentei, utiliza três dos diversos desenhos rítmicos do candomblé. São os ritmos denominados *ijexá*, *barravento* e *alujá*, além de utilizar o rufar dos atabaques. Estes três ritmos estão transcritos em partitura no Apêndice I.

É importante esclarecer que sob os mesmos nomes encontramos outros desenhos rítmicos nos candomblés. A nomenclatura não deve ser tomada como referência definitiva para o tipo de toque, ainda mais considerando que existem diferenças quando se transpõe o trabalho percussivo do candomblé para a umbanda, e também quando transpostos para partitura. O que apresento no Apêndice e investigo nesta dissertação são os ritmos e seus nomes como utilizados na linhagem de que participo.

Para esses toques são utilizados três atabaques – grave, médio e agudo – que têm o mesmo nome dado no candomblé: *rum*, *rumpi* e *lê*, respectivamente. A mãe-de-santo Gisèle Omindarewá Cossard comenta sobre seu uso no candomblé:

Os atabaques têm o formato de uma ânfora com a ponta cortada na extremidade inferior, e sua altura varia geralmente entre sessenta centímetros e um metro e vinte centímetros, podendo atingir até um metro e meio. O atabaque maior é chamado de *rum*, o médio de *contra-rum* e o menor de *rumpi*. Segundo Pierre Verger, a origem africana desses termos está nas palavras da língua fon *hum* e *humpevi*. O *alabê* [cargo religioso ligado ao toque dos atabaques] toca o *rum*. Com as variações do ritmo, ele impõe as variações na coreografia das iniciadas... Os atabaques são feitos por artesãos que os fornecem para os candomblés e centros de umbanda, escolas de samba e orquestras populares. Esses artesãos não têm nenhum papel no plano religioso, são apenas fabricantes de tambores. (2011, p. 116)

Esta descrição se aplica aos atabaques usados na umbanda.

Os ritmos podem ser apresentados em partitura com diferentes fórmulas de compasso. Em artigo sobre música no candomblé, Lühning traz quatro dos ritmos percutidos em forma de “*timeline*, uma fórmula de organização rítmica” (1990, p. 120), na qual transcreve os ritmos sobre doze pulsações iguais. O songbook *Ritmos do Candomblé* apresenta o *ijexá* em fórmula de compasso quaternário (Oliveira, 2008, p. 62), o *barravento* e o *alujá* em compasso doze por oito (p. 52 e 54). Todos eles com os desenhos rítmicos dos três atabaques em cada toque. Oliveira adverte que “os ritmos do candomblé podem ser conceituados musicalmente como ritmos isométricos obstinados. Nos ritos do candomblé podemos observar grandes variações nas pequenas células rítmicas que se repetem ad infinitum” (p. 39).

No presente trabalho, apresento o desenho rítmico do atabaque fundamental, sem as variações tocadas nos outros dois atabaques. E utilizo a divisão binária do compasso. Estes recursos me parecem adequados para mostrar os ritmos usados na Casa Pai Benedito, pois embora existam variações rítmicas no toque (apresentadas nas partituras), dando o sabor isométrico mencionado por Oliveira, o compasso binário traduz de maneira simples a estrutura do ritmo utilizado.

Sobre o uso dos atabaques na umbanda há dois manuais, um de Mattos (2011) e outro de Sena (2010). Ensinam os principais toques e pontos cantados, e contêm recomendações sobre o comportamento do *ogã*, o percussionista do ritual. O trabalho de Sena apresenta desenhos esquemáticos detalhados mostrando os toques sobre o couro do instrumento. Ele se vale de forma própria de apresentar o uso das duas mãos por parte do percussionista, assim como a região do couro a ser percutida, ora no centro, ora na beira do instrumento (p. 35-65). Diante do possível estranhamento da música da umbanda ter seus instrumentos, ritmos e nomes originários do candomblé, Sena adverte que este fato mostra uma das vertentes que compõe a umbanda (p. 15) e que “a música é universal, e não de uma religião ou culto” (p. 20).

Por sua vez, as canções ou cânticos, isto é, os *pontos cantados* nos ritos da umbanda são estruturas puramente melódicas. Não são acompanhadas por instrumentos harmônicos ou qualquer estrutura harmônica, a princípio. São linhas melódicas cantadas sobre o fundo percussivo de atabaques e palmas. Naturalmente há exceções, nas quais os pontos cantados recebem acompanhamento harmônico; em geral, são harmonizações usadas fora do contexto ritual, visando gravações e apresentações de entretenimento. No ritual, as melodias são entoadas pela voz dos participantes do rito, junto à percussão. Essas linhas melódicas se assemelham ao que se encontra na música popular brasileira.

As melodias entoadas sobre percussão é a música presente na umbanda e fazem parte de diversos momentos do rito. Diferentes toques e diferentes canções perfazem a música em cada momento do rito. Há relativa autonomia entre percussão e canto. Sobre o mesmo toque rítmico são cantados muitos pontos; assim como, um mesmo ponto pode ser cantado apoiado por diferentes toques rítmicos. Há pontos mais adaptados a um dos três ritmos principais, mas todos se encaixam nos diferentes desenhos rítmicos. A cerimônia pode transcorrer toda ela tocando-se alternadamente *ijexá* e *barravento* nos atabaques, enquanto são cantados os muitos pontos de cada parte do rito. Enquanto os atabaques são percutidos durante toda a cerimônia, os pontos cantados são escolhidos de acordo com finalidades específicas, combinando os diversos pontos com os três ritmos básicos. As finalidades específicas dos pontos são definidas principalmente pela letra.

Há pouca pesquisa e literatura sobre música na umbanda. Sobre a música do candomblé a situação não difere muito. Oliveira afirma que “não existem registros de escrita musical sistematizada com esses ritmos ou com essas cantigas. Alguns importantes estudos de etnomusicologia têm se desenvolvido no Brasil, porém não abarcam, ainda, a diversidade, nem a complexidade dos ritmos atuais” (2008, p. 19).

Encontrei as informações sobre a música da umbanda no dia a dia dos terreiros, pela observação direta e ao conversar com os conhecedores do assunto, os *ogãs*, pais e mães-de-santo, e os adeptos. É um corpo de conhecimento feito de pessoas e não de livros, como é comum nas tradições sem grafia, com as vantagens e desvantagens deste tipo de fonte. Oliveira corrobora esta colocação, ao afirmar, sobre o aprendizado dos ritmos do candomblé, que “esse conhecimento é adquirido durante toda a vida e é transmitido oralmente até hoje” (p. 19). Embora as pessoas que participam dos terreiros sejam letradas, parte delas com formação universitária, é a própria umbanda que, especificamente em seu aspecto musical, permanece ágrafa, sem descrições disponíveis, com poucos registros escritos, quase sem partituras sobre sua música. Se a umbanda já

foi investigada por muitos pesquisadores, a música da umbanda apresenta carência de estudos. É nesse corpo de conhecimento não escrito, de natureza oral e sem organização formal, que colhi informações e descrições.

Esta dissertação poderia ser precedida por recolhimento formal de informações e descrições do que acontece musicalmente nos ritos da umbanda. A reunião desse material, e mesmo a análise puramente musical, renderia estudo com importância própria. No entanto, preferi que as informações recolhidas servissem para municiar esta investigação, a qual ultrapassa a apresentação do que é a música na umbanda para chegar a seu propósito. Sua descrição e as informações que trago a respeito de sua utilização constituem base para o estudo do papel da música na umbanda.

A partir das observações pessoais e conversas que tive ao longo dos anos, afirmo que na umbanda a música *trabalha* para a finalidade religiosa do rito, isto é, a reaproximação (ou religação) do homem com o divino, principalmente pela incorporação dos guias e orixás. Sua música não é apenas acréscimo ou embelezamento, nem mero entretenimento. Para os umbandistas, a música é parte fundamental da umbanda. Para o adepto desta religião, a música funciona como um meio para o rito acontecer. Ela é um de seus fundamentos.

Nesse sentido, a umbanda é uma religião musical em essência. A religiosidade na umbanda acontece no próprio fazer musical. Rezar é cantar e tocar. Aproximar-se do divino é cantar e tocar. Atrair a presença dos guias e orixás é cantar e tocar. Purificar-se é cantar e tocar. Elevar-se é cantar e tocar. Arrepende-se é cantar e tocar. Louvar é cantar e tocar. Procurar respostas às questões da vida é cantar e tocar. Expressar a fé é cantar e tocar. Não que cantar e tocar seja seu único rito, mas é parte essencial. (G. J. P. Queiroz, 2015)

Segundo a doutrina umbandista, à música é atribuído o poder de movimentar energias, de trazê-la de um plano intangível da existência para o plano palpável (“do etéreo para o físico”, como na citação a seguir) e desta maneira a música passa a ter “poder de realização”. É o que afirma Sena sobre o papel da música.

Um guia, ao cantar... um ponto, está movimentando uma quantidade de energia colossal, não temos a noção do poder energético movimentado naquele momento, e ele, ao nos transmitir esse ponto cantado, precisa que modifiquemos para o plano Terra toda aquela energia, sem perder o poder de realização do ponto; aí entra o conhecimento de música, melodia e toque do Ogã da pessoa que recebeu aquele ponto, a fim de fazer a transformação do etéreo para o físico, mantendo todo o poder de realização. (2010, p. 21)

Este tipo de afirmação está presente na doutrina umbandista de diversas formas. Atribui-se aos ritmos tocados nos atabaques o poder de atrair a energia espiritual que faz acontecer a sessão de trabalho. Diz-se que são os atabaques que trazem as entidades que

irão incorporar e que são os atabaques – mais propriamente os ritmos percutidos neles – os causadores da movimentação de um tipo de energia não física e não mensurável responsável pela possibilidade de realizar os ritos umbandistas. Pessoalmente, ouvi este tipo de afirmação nos diversos terreiros dos quais participei, feitas por pais e mães de santo, por ogãs e participantes do rito. Oliveira aponta para o mesmo papel para a música no candomblé, quando afirma que “o poder da música de provocar a presença dos deuses africanos na Terra, o poder de criação e recriação do tempo e do espaço, o poder de tornar sagrado o que era profano, o real sem forma” (2008, p. 19).

Um tipo de energia que é definida como não sendo física e que não pode ser mensurada é algo que a ciência não pode investigar. Se existe, pertence ao reino do transcendente, tal como as entidades evocadas. Estão fora da alçada da ciência, a qual nada pode dizer a respeito: nem aquiescer sobre sua existência, nem negá-la. Contudo, pareceu importante citar o ponto de vista umbandista sobre o assunto, dando voz à sua doutrina e ao tipo de consideração que têm para com a música no rito.

Os umbandistas se referem à música especificamente no contexto umbandista. Contudo, as primeiras pesquisas científicas dessa música consideraram-na fora de seu contexto, como alerta Lühnig, ao afirmar que elas foram “limitadas às gravações e às análises da música em si... reflexo de uma etapa no desenvolvimento da etnomusicologia” (1990, p. 115), a qual se ocupou da música destacada da situação na qual era criada e executada, e que “um interesse mais acentuado pelo contexto desenvolveu-se apenas recentemente”, salientando que só então se observou “sua ligação com a dança e com certos mitos” e que “há carência deste tipo de estudo na música no seu contexto” (p. 116). Desde a publicação de Lühnig até os dias de hoje a música passou a ser abordada mais amiúde dentro do contexto na qual nasce e vive.

O presente trabalho iniciou investigando a música para além de qualquer contexto, aquilo que chamei de ‘a natureza da música’, afora reivindicações particulares que se deitassem sobre ela. Seguiu aproximando-a dos ritos de transe para, então, observá-la no contexto específico da umbanda, em particular no momento que precede a incorporação, no qual o corpo do adepto se movimenta com a música. Esta investigação considera o contexto sociocultural e o corpo em movimento juntamente com a música como os três fatores que se constituem na tríade capaz de mover e reorganizar as identidades da pessoa humana. No subcapítulo sobre o papel do corpo no rito, procurei mostrar como a música trabalha para dissolver as fronteiras entre o indivíduo e o outro,

entre o indivíduo e o grupo, ao colocar o corpo em movimento conjunto entre todos os participantes e em conjunção com os propósitos da própria umbanda.

7.1. A música utilizada na umbanda

A música utilizada no terreiro de umbanda que frequento é apresentada nas partituras preparadas para esta dissertação, a partir de gravações registradas por mim, com os cantos e toques entoados por um dos pais-de-santo da Casa Pai Benedito. No Apêndice 1 estão as transcrições em partitura de pontos utilizados no momento de incorporar e desincorporar as principais linhas de entidades, assim como os toques de atabaque, a batida das palmas e a explicação do modo como foram transcritas.

Esses pontos cantados não foram criados na Casa Pai Benedito. Pertencem a uma tradição nascida em vários terreiros e momentos da umbanda, em especial criados na linhagem de terreiros de Carlos Bubby. Dentre os vários pontos cantados, escolhi transcrever e analisar os pontos usados no momento de incorporar e de desincorporar as entidades. Os umbandistas se referem a eles como *pontos de incorporação* e *pontos de desincorporação*, respectivamente. Outras casas os denominam *ponto de chamada* para os de incorporar e *ponto de subida* para os de desincorporar (Sena, 2010, p. 24).

Há ainda outros pontos cantados para outros momentos do rito: abertura de gira, manutenção ‘em terra’ das diversas linhas de entidades, cantados para ações específicas de defumação, limpeza, saudação ao congá, entidades guias e protetoras da Casa, e fechamento da gira. Esses muitos pontos têm características melódicas e rítmicas semelhantes às dos pontos de incorporar e desincorporar. Algumas melodias são quase idênticas; algumas são claramente decalcadas das outras, pois a sequência de tons é semelhante em altura e desenho rítmico.

Uma coleção dos mais diversos pontos de umbanda é encontrada na obra *Cantigas de umbanda e candomblé* (Gaspar, 2011). Contudo, não há uma só partitura no livro e, portanto, ficamos sabendo as letras dos pontos, mas não suas melodias. As obras de Sena (2010) e Mattos (2011) também apresentam as letras dos pontos, mas não as melodias. São todos livros ausentes de partituras. Já o livro *Umbanda Gira!* (Arruda, 2010) traz oito partituras, breve ilustração do que é cantado, insuficiente para ter noção de como é a *música* dos pontos. A ausência de partituras com suas melodias me levou a transcrever alguns pontos de incorporação e desincorporação para serem analisados.

As partituras apresentam as melodias com as letras dos pontos cantados em separado dos ritmos percutidos no atabaque porque, como dito antes, cada ponto cantado pode ser acompanhado por diferentes ritmos ao atabaque, dependendo do momento do rito e mesmo do gosto pessoal de ogãs e pais-de-santo. Devido à relativa autonomia entre ponto cantado e percussão, não vejo sentido em apresentar os pontos com acompanhamento rítmico específico, pois não retrataria o que acontece durante o rito. Apresento autonomamente os ritmos e as melodias cantadas. Em alguns casos, apresento ritmo e melodia com letra numa só partitura, ilustrando combinação possível entre melodia cantada e ritmo percutido.

O pressuposto de que esses pontos específicos são utilizados no momento de incorporação ou desincorporação devido a uma particularidade musical especial que os faz desencadear alteração na consciência se mostra sem fundamento. Suas linhas melódicas não são especialmente diferentes das linhas melódicas encontradas nos pontos utilizados em outros momentos do rito da umbanda, assim como não são em nada diferentes, em termos musicais, das linhas melódicas de canções populares brasileiras, ou mesmo de canções de outras culturas dentro do universo da música diatônica ocidental. São melodias típicas do sistema diatônico. Não apresentam características especiais que as diferenciam de outras melodias.

Os pontos cantados de incorporação têm letras que falam a respeito da vinda das entidades. São chamados ou evocações verbalizadas. Já os pontos de desincorporação falam da volta dessas entidades à sua origem. As letras dos pontos são específicas para o que sustentam no rito. As letras dos pontos usados no momento de defumação, por exemplo, falam da defumação e de seus efeitos, evocam as entidades e orixás responsáveis por limpeza e proteção, e assim por diante. Mas a melodia da música em si não é específica àquilo que sustenta no rito. As melodias para dois momentos distintos do rito podem ser semelhantes ou idênticas. O discurso é específico, a música não.

Isso pode parecer contraditório em relação ao afirmado nos capítulos anteriores quando, investigando a música e a identidade humana, afirmei que era a *natureza da música* – e não o aspecto discursivo da letra – o que promovia a distensão necessária ao conjunto de identidades para que estimulasse o processo de dissociação e incorporação. Agora, digo que as letras são específicas e a melodia não.

Mas é justamente isso o que se deveria esperar. Se a letra *ajuda* a especificar o papel da música, num instante do rito, apelando à cognição dos participantes, o *efeito* da música é obra de sua estrutura, como expus nos primeiros capítulos, manifestada nas

melodias comuns à melopeia brasileira ou, poderia também dizer, à identidade sonora brasileira. Essa melopeia pode ter sido escolhida simplesmente por ser facilmente assimilada pelos adeptos, dada ser conhecida e tomada como natural pelos ouvintes. Isso também a torna facilmente trabalhável pelos compositores dos pontos. Em outras palavras, a melopeia faz parte da cultura à qual pertence não somente o rito, mas pertence à cultura da música popular à qual pertencem as pessoas que frequentam o rito.

Tomemos para análise musical um ponto utilizado para a incorporação das Crianças, *Papai me mande um balão*.

Pa - pai me mande'um ba - lão com to-das cri - an-ças que tem lá no céu Pa -

5 pai me mande'um ba - lão com to-das cri - an-ças que tem lá no céu tem do-ce papai tem

10 do-ce papai tem do-ce lá no jar - ãm tem do-ce papai tem do-ce papai tem

15 do - ce lá no jar - ãm

Partitura 9. Ponto *Papai me mande um balão*

A melodia é feita sobre os cinco tons abrangidos pelo acorde de Mi menor, de Mi a Si. Nem um tom a mais ou a menos: Mi, Fá[#], Sol, Lá e Si. Utiliza esses tons em sua sequência ascendente e descendente natural, ora repetindo um tom de modo a ajustar a melodia à prosódia da letra e ao compasso. Quando há saltos entre os tons estes são no máximo de uma terça ascendente: Fá[#] – Lá no compasso nove, Mi – Sol – Si (tons do acorde perfeito de Mi menor) nos compassos dez e onze; e se repetem com Fá[#] – Lá no compasso treze, e Mi – Sol – Si nos compassos quatorze e quinze. Esses intervalos formam uma terça menor, à exceção do salto Sol – Si, que forma terça maior. Os saltos em terça menor ocorrem *toda vez* que a letra diz “(pa)pai tem” e o salto em

terça maior, Sol – Si, ocorre quando da segunda repetição e a palavra “doce” é iniciada no tom Si, com o doce no tom mais alto da melodia, quase como que fora do alcance.

A exceção desses saltos em terça é o início da peça, seu impulso inicial em intervalo de quarta ascendente, Si (grave) – Mi, dominante e tônica, respectivamente, da tonalidade. Esse Si grave é o único tom que não faz parte do pentacorde natural de Mi a Si (agudo), não obstante seja a quinta perfeita dentro da tonalidade. A peça começa na dominante em anacruse³⁵ em salto para a tônica no tempo forte do compasso. Esse salto é seu empuxo de força, de baixo para cima, como a se dirigir a algo que está no alto.

A partir do empuxo inicial Si – Mi, a melodia traça movimento ascendente até Sol (terça do acorde), movimento descendente até Mi, repete o movimento e na segunda subida vai de Mi a Si, chegando à dominante no final da primeira frase melódica. O mesmo desenho é repetido mais uma vez. Começa a segunda frase melódica em Si e desce até Fá#, salta para Lá, desce até Mi, salta para Sol e Si, desce até Sol e sobe até Si. A segunda frase melódica é repetida quase idêntica, mas os dois últimos compassos fazem movimento descendente completo de Si até Mi, da dominante à tônica.

No final da primeira frase melódica os tons seguem o caminho ascendente do acorde, de Mi até Si. No final da última frase melódica, e somente nela, os tons seguem o caminho descendente do acorde, de Si até Mi.

A duração dos tons é de semínima, colcheia e semicolcheia, algumas pontuadas. Na primeira linha melódica, as semicolcheias formam grupos de três em direção ao meio do compasso e grupos de dois em direção à cabeça do compasso seguinte, causando sensação de deslocamento que alterna pequenas corridas e desacelerações, como uma criança pequena se movendo. A sensação é de movimento buliçoso.

A construção melódica segue cânones básicos da construção melódica diatônica. Apoia-se na tônica e na dominante, colocando-as nos tempos fortes dos compassos, a melodia ora ascende ora descende valendo-se de tons conjuntos, usa a anacruse para lançar o início do impulso melódico. Cada frase melódica ocupa quatro compassos, nem mais nem menos. É melodia construída sobre elementos básicos da teoria musical ocidental. Não se pode advogar a favor de que seja melodia com caráter de exceção ou excepcionalidade. Pelo contrário, ela é quase uma melodia natural, não fossem as durações dos tons, que dão o caráter da movimentação de uma brincadeira infantil.

³⁵ Anacruse (do grego *anakrousis*) é o nome que se dá ao tom ou sequência de tons que precedem e preparam o tempo forte do compasso. Ou, ainda, “nota ou grupo de notas que precedem o primeiro tempo forte do ritmo ao qual pertencem; habitualmente no último tempo de um compasso” (Sadie, 1994, p. 28).

O conjunto tem algo de singelo, na naturalidade como os tons seguem uns aos outros, na rítmica buliçosa e na simplicidade de sua linha geral. É como se o compositor (desconhecido) deste ponto se valesse da matéria prima mais bruta, ou simples, do sistema tonal diatônico, acrescentando apenas uma rítmica vivaz e balançante.

Afora essa rítmica característica e a anacruse inicial, encontramos o mesmo tipo de construção melódica, feito de subidas e descidas da melodia por tons conjuntos, com pequenas paradas a cada cesura, na bem conhecida melodia do tema do último movimento da *Nona Sinfonia* de Beethoven.

Partitura 10. Tema do quarto movimento, *Nona Sinfonia*, Beethoven.

Ambas as melodias são quase a exposição direta do modo menor do sistema diatônico. A utilização, por assim dizer, *natural* do sistema tonal torna essas melodias fáceis de assimilar, de ser memorizadas, por sua naturalidade ao ouvido acostumado ao sistema diatônico, isto é, a todos nós da cultura ocidental. É como se a melodia do ponto não tivesse quase nada de particular, como se fosse melodia modelar do sistema de tons.

Na medida em que a estrutura dessa melodia é onipresente no sistema tonal e se faz presente em tantas e tantas melodias mundo afora, alguém poderia imaginar que a melodia do ponto *Papai me mande um balão* faria incorporar as entidades Crianças no corpo de adultos? Se algum poder desencadeador de transe e incorporação proviesse especificamente desta linha melódica, parafraseando Rouget, as pessoas estariam incorporadas por Crianças o tempo todo, elas seriam incorporadas a cada vez que ouvissem suas melodias preferidas, sejam elas provenientes de Beethoven, do rock, da MPB ou de qualquer outra modalidade de música que se utiliza de melodia diatônica. Sempre haverá uma melodia construída de maneira muitíssimo semelhante a esta.

Vamos a um segundo ponto, utilizado para incorporar os Caboclos e Caboclas.

Ca - bo-cloquan-do é de lei ar - re - ia em qual quer lu - gar pri-

5 mei-ro cum-pri-men - ta Zam bi ba-te a ca-be ça nes-se con-gá pri-

9 mei-ro cum-pri-men - ta Zam bi ba-te a ca-be ça nes-se con-gá

Partitura 11. Ponto *Caboclo quando é de lei*

A melodia está na tonalidade de Sol Maior e utiliza todos os tons dessa escala, a menos da sétima. Utiliza a dominante para seu salto inicial, na anacruse que, mais uma vez, impulsiona a melodia: a sexta ascendente Ré - Si. Na primeira parte, a linha melódica se caracteriza pela repetição obstinada do Si por toda metade do primeiro compasso, para descer de volta à dominante, no tempo fraco do compasso. A tônica Sol é mero tom de passagem. A melodia se caracteriza por movimento descendente que vem para baixo além da tônica: uma estabilidade repetida no alto e uma descida vigorosa. Na segunda parte da melodia o tom mais alto alcançado é Dó e o ponto mais baixo é a tônica Sol, formando um arco de sexta descendente. Esse arco melódico descendente ocorre várias vezes, a cada meio compasso. O movimento de descida é repetido ao longo de toda a melodia. É como o movimento da descida dos Caboclos de seu plano vibratório elevado para o mundo corpóreo humano.

Pode-se dizer que é o movimento da melodia *representando* a descida dos Caboclos. No entanto, prefiro seguir o caminho teórico que afirma ser a música capaz de *presentificar* uma dada realidade, isto é, a capacidade de *tornar algo presente*, no caso, *em forma de movimento*: o movimento dos Caboclos no corpo do adepto. O movimento da música é respondido e ressoado pelo movimento necessário e presente na incorporação.

A capacidade de presentificação está ligada à expressão e à ação (Shanon, 2013, p. 63), não à interpretação de representações simbólicas. Para o autor, há um contínuo entre ambas, representação e presentificação (p. 71). E, “na verdade, aspectos

representacionais e presentacionais são achados, embora em doses diferentes, em culturas diferentes e em diferentes expressões e produtos da mesma cultura” (p. 83).

Em outros termos, Langer faz afirmação semelhante, ao dizer que “a música é um análogo tonal da vida emotiva” (1980, p. 28). Música nada representa, mas torna presentes movimentos, em uma dada situação, que podem ser análogos a movimentos humanos. Eu retiraria o adjetivo ‘emotiva’ da afirmação de Langer e daria abrangência maior à afirmação, incluindo o corpo físico (sem negar a inclusão da mente): a música é um análogo tonal da vida. Onde há música, seu movimento interage com o movimento vivo. É o que Zuckerkandl atribui à música quando diz que

Todo conceito é um conceito “de” algo, um reflexo da realidade. Movimento é real em si mesmo. O pensamento conceitual é cognitivo, sua proposta é aumentar nosso estoque de conhecimento. O musical é produtivo. O pensamento musical é produtivo, sua proposta é aumentar nosso estoque de realidade. (1976, p. 337)

A música é uma *presença* que interage com a realidade em torno. Obviamente, ela é uma presença vibratória no sentido acústico. Mas é também as qualidades dinâmicas presentes nos tons musicais, que são condutores de forças, “*eventos do mundo exterior*” (Zuckerkandl, 1973, p. 31). Além de que “ouvir música significa ouvir a ação de forças” (p. 37), “o ato de perceber este movimento deve ser em si mesmo um movimento” (1976, p. 157). A presença da música, mais do que qualquer coisa que ela represente, é uma realidade movente que, para ser percebida, exige nos movermos. A literalidade disto numa gira de umbanda é esclarecedora tanto do que é a música quanto do que é o ritual de incorporação: movimento externo do corpo e movimento interno da subjetividade. Faz todo o sentido umbandistas chamarem seu rito de gira, enfatizando a essencialidade do movimento em sua religião.

Outro ponto de incorporação de Caboclos esclarece um segundo ponto importante a respeito da música utilizada na umbanda. É *Boca da mata*.

Partitura 12. Ponto *Boca da mata*

Também na tonalidade de Sol Maior, a melodia se vale, depois de breve movimentação nos tons do acorde de Sol Maior com sétima, da repetição da tônica Sol, da repetição da segunda Lá e, depois de outra breve movimentação, Sol – Si retoma a repetição da tônica Sol. A repetição dos tons Sol e Lá dão o caráter a esta melodia: a

reafirmação reiterada, a qual é reforçada pelas palavras com a repetição da vogal ‘a’ na repetição do Sol: (bo)-ca-da-ma-ta.

Verifica-se nas partituras do Apêndice 1 que a repetição seguida do mesmo tom está presente em diversos pontos. É a chamada *melodia rítmica*. Sua ênfase não está na diferença de altura, o que costuma caracterizar a melodia, mas num mesmo tom repetido com acento rítmico. No caso desta melodia, a duração de cada tom repetido é igual, com exceção do prolongamento do último tom das séries do Sol. A melodia rítmica é elemento musical que se destaca nos pontos de incorporação, em especial de Caboclos.

Mário de Andrade considera que a melodia rítmica é capaz de chamar o corpo ao movimento: “Os sons musicais criaram as melodias rítmicas que o corpo compreendia imediatamente... As melodias, os ritmos eram diretamente dinamogênicos, fisiológicos” (2015, Capítulo IX, p. 2). Oliver Sachs, por sua vez, relata sobre paciente acometida por parkinsonismo:

Muitas vezes, contou, ela se achava “hirta”, completamente imobilizada, destituída da força, do impulso, da *ideia* de qualquer movimento. Nesse estado, nessa ausência de estado, nessa irrealidade intemporal, ela permanecia imóvel e impotente *até aparecer a música*: “Canções, melodias que eu conhecia de anos atrás, melodias atraentes, melodias rítmicas, do tipo que eu adorava para dançar.... Com aquela repentina imaginação da música, aquele aparecimento espontâneo de música interior, o poder de movimento e ação retornava subitamente” (1997, p. 110).

Temos dois depoimentos vindos de campos distantes, a etnomusicologia e a neurologia, de que a melodia rítmica se associa ao movimento do corpo, de como a melodia rítmica mobiliza o corpo ao movimento. O caráter rítmico de algumas melodias de incorporação pode ser explicado por esse motivo. Quero dizer, não necessariamente a movimentação da entidade até o corpo do adepto, mas a retirada do corpo do adepto de uma condição estacionária para levá-lo a dispor-se ao movimento, e, por meio do corpo, dispô-lo a movimentar a organização de suas identidades.

Mais uma vez, o que a música parece fazer é tornar presente o movimento. Sugerir, inspirar ou mesmo mover o movimento no corpo do adepto que está envolvido com ela ao colocar seu corpo para girar suavemente ao seu balanço rítmico, como explicado no capítulo a respeito do corpo na incorporação.

Analizamos a música dos pontos e encontramos que esta não tem nada de particular, o que advoga contra a ideia de que há uma força musical especial nos pontos cantados da umbanda. Por outro lado, encontramos na investigação que a música enquanto tal tem características que mobilizam o adepto ao que ele pretende no rito umbandista.

Outro caminho que ajuda a demonstrar que o que importa ao rito de incorporação não são cânticos especiais é o fato de pontos ritualísticos e canções populares de entretenimento serem perfeitamente intercambiáveis. Podemos tomar uma melodia do cancioneiro brasileiro e utilizá-la no rito umbandista e obteríamos efeito musical semelhante. Aliás, é o que fazem realmente os umbandistas, aproveitando-se de canções populares em seus cantos sagrados. Outras vezes são os pontos ritualísticos que se tornam canções para o entretenimento.

Alguns exemplos do primeiro caso – canções populares cantadas como pontos de umbanda – são composições como *Minha jangada*, *É doce morrer no mar* e *Quem vem pra beira do mar*, de Dorival Caymmi; *É d'Oxum*, de Geronimo; *Cordeiro de Nanã*, de Mateus Aleluia; *Marinheiro só* e *Beira-Mar*, do folclore baiano; *Emoriô*, de João Donato e Gilberto Gil; *Mamãe Oxum*, de Zeca Baleiro. Todas estas compostas por baianos, o que não é de estranhar dada a ligação dessa terra com o candomblé. E, além delas, outras como *Meu Pai Oxalá*, de Vinícius de Moraes e Toquinho, que tem seu refrão cantado como ponto; o afro-samba *Labareda*, de Vinícius de Moraes e Baden Powell, cantado como ponto para pombogira; o samba-enredo *Canto da Sereia*, de Vicente Mattos, Dinoel e Arlindo Velloso; *Ando Devagar*, de Almir Sater, cantada para Boiadeiros; *Maior é Deus*, de Eduardo Gudin e Paulo César Pinheiro.

Exemplos do segundo caso – pontos de umbanda gravados e cantados em shows de entretenimento – são *Pedrinha miudinha*, *Iemanjá rainha do mar*, *Cabocla Jurema*, cantadas por Maria Bethânia; *Moça Bonita*, ponto de pombogira, cantado por Ângela Maria; *Canto de Oxum*, de Vinícius de Moraes e Toquinho, tem no refrão ponto de candomblé deste orixá; *Fui pedir às almas santas*, *Atraca Atraca*, *Que querê que quê*, *Ogum Megê*, *Bendito louvado ó ganga*, entre outras cantadas por Clementina de Jesus; há um disco inteiro, *Em tempo de macumba*, onde pontos de candomblé, macumba e umbanda são cantados por sambistas da velha guarda, como João da Bahiana, Heitor dos Prazeres e Ataulfo Alves; um disco de Martinho da Vila dedicado a pontos de umbanda, como *Sino da igreja*, *Sete Encruzilhadas*, *Sete Flechas*, *Ogum* e outros; um registro histórico feito por Heitor Villa-Lobos com o maestro Leopold Stokowski, em 1940, *Native Brazilian Music*, contendo diversos pontos, como *Macumba de Oxóssi*, *Macumba de Iansã*, ambos de autoria de Donga, compositor de sambas, entre eles o já citado *Pelo Telefone*; diversos discos foram gravados por J. B. de Carvalho, entre os anos 1950 e 70, dedicados aos pontos de umbanda; assim também a cantora Rita

Ribeiro grava CDs e faz shows inteiros, entre eles *Tecnomacumba*, dedicados a cantar pontos de umbanda e candomblé com arranjos modernizados.

O ponto de incorporação *Tumbaê Caboclo* é, o único ponto específico de incorporação que encontrei entre canções populares. Ele é refrão na canção *Maria vai com as outras*, de Vinícius de Moraes e Toquinho. Ele é parte também de um maculelê cantado em rodas de capoeira. Provavelmente sua origem está no maculelê cantado nos sambas de roda do Recôncavo Baiano. Foi aproveitado tanto pela umbanda quanto pelo cancionero popular. Entre as canções cuja origem oscila entre o sacro e o entretenimento, está *Calix Bento*, tradicional de Folia de Reis, cantada por Milton Nascimento e utilizada na umbanda como ponto para os Pretos Velhos.

Alguns destes registros têm o fito de apresentar os pontos para um público mais amplo, preservando de certo modo sua sacralidade e sentido. Outros registros são para usufruto como qualquer canção de entretenimento, sem que se possa definir exatamente onde um tipo começa e o outro termina. Há compositores populares que compõem pontos, como o carioca Donga, e aqueles cuja devoção aos ritos sincréticos os aproxima de compor pontos mesmo quando compõe canções, como o baiano Mateus Aleluia. Há canções cuja origem se confunde com a do ponto.

Maria Bethânia, Zeca Pagodinho, Clementina de Jesus, Martinho da Vila, Clara Nunes, Os Tingoão, Mariene de Castro são alguns dos musicistas brasileiros em cujo repertório não se encontra fronteira entre pontos sacros e canções de entretenimento, para os quais cantar o santo é cantar para seu público. Gilberto Gil é outro cujas canções dissolvem fronteiras entre o sacro e o entretenimento, trazendo os orixás e suas forças para o centro do palco da vida: *Muito obrigado axé, Babá Alapalá, Logunedé, Eu vim da Bahia, Filhos de Gandhi* e várias outras. Nas canções de Dorival Caymmi, em que este retrata sua terra, uma Bahia mítica, “em seu esforço de preservação estética da Bahia antiga” (Risério, 1993. p. 65), orixás e santos entremeiam muitas das canções, além daquelas já citadas por serem usadas como pontos em atividades do terreiro.

Bakke, em artigo sobre Clara Nunes e a presença do candomblé e umbanda na canção popular, afirma, a respeito da canção *Ê Baiana* cantada por ela, que “essa música pode ter sido um ponto de umbanda gravado por Clara Nunes ou então uma música que ela cantou e mais tarde tenha se tornado uma música religiosa” (2007, p. 99). Na verdade, os limites não são imprecisos por falta de pesquisa suficiente, mas porque há situações em que inexistem fronteiras. Ela afirma ainda que

a Música Popular Brasileira (MPB) é um importante veículo divulgador do universo religioso afro-brasileiro, mais especificamente a umbanda e o candomblé, contribuindo para a conformação de um imaginário sobre o mesmo que se encontra diluído na cultura nacional. (p. 85)

Não é incomum encontrar elementos da religiosidade de um povo presentes no cotidiano desse povo, em seus costumes e mesmo nos momentos de entretenimento. As canções juninas que falam de São Pedro, São João e Santo Antônio são exemplos entre muitos do catolicismo presente em folguedos populares.

A música do candomblé e da umbanda tem elementos particulares que criaram mundo à parte dentro da música brasileira. No dizer de Bakke,

Nos anos de 1970 e 1980 o candomblé ganhou as ruas, tornou-se enredo de escola de samba, alegoria de blocos carnavalescos em Salvador, elemento de trama de ‘novela das oito’, tema de músicas interpretadas por cantores populares da MPB etc. (2007, p. 88).

O transbordamento do candomblé para as festas populares na Bahia, inclusive e principalmente o carnaval, foi descrito e analisado por Risério no livro *Carnaval Ijexá*. Ele afirma que foi “Moraes Moreira o responsável pela introdução do ijexá no trio elétrico” (1981, p. 115) e que “poucas coisas foram tão bonitas, no carnaval da Bahia, quanto ver a multidão colorida, na Praça Castro Alves, dançando ijexá... tocada pelo trio dos Novos Baianos” (p. 116). Como se sabe ijexá é ritmo originário do candomblé e utilizado na umbanda. Ijexá é também “o nome de uma das ‘nações’ iorubás da África Ocidental” e “designa, na vida presente dos pretos locais, não só um ritmo como uma dança” (p. 11). A generalização do termo ijexá para muitos ritmos é explicado por Risério, “pelo fato da maioria das novas entidades afrocarnavalescas não usar... baquetas na percussão dos atabaques – como todos sabem os ijexá percutem com as mãos” (p. 12). Neste universo musical tudo transborda por sobre fronteiras de definição.

Aspectos de afrobrasilidade ganham destaque como aspecto nobre da identidade nacional. Não só a identidade brasileira, mas também a música brasileira vive de processos de interpenetração de diferentes vertentes.

A partir da década de 60, com o questionamento e crítica das influências externas em nossa cultura e nos meios de comunicação de massa, surgem movimentos de conscientização política como os dos negros, e artísticos, como o tropicalismo, que revalorizam os temas nacionais. A cultura afro-brasileira entrou na moda nos grandes centros urbanos do sudeste, e artistas, nacionalmente reconhecidos, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Vinícius de Moraes, Edu Lobo, Carlos Lira, Martinho da Vila, Clara Nunes e outros, em geral ligados ao candomblé e à umbanda, divulgaram nacionalmente os nomes e lendas dos orixás. (Silva & Amaral, 1996, p.206)

Os exemplos são muitos, como se pode ver, nos quais inexiste fronteira entre canção popular e ponto de candomblé ou umbanda. O trânsito é livre nas duas mãos. Se

os pontos de umbanda contivessem natureza musical específica para seu uso no ritual de incorporação, esta já teria vazado para os registros e apresentações da música de entretenimento brasileira, e, se fosse o caso de a música desencadear o transe, parafraseando Rouget, a população brasileira teria a oportunidade de em todo momento estar em transe, seríamos uma terra em transe, como afirmou cineasta baiano.

Poderia fazer a ressalva que pontos específicos de incorporação não são utilizados como música de entretenimento – afora *Tumbaê Caboclo*. Mas os pontos de incorporação não diferem musicalmente dos demais, mesmo dos mencionados rompendo fronteira entre música sagrada e de entretenimento. Assim sendo, ou toda música causa o transe ou predisposição ao transe, ou nenhuma música causa coisa alguma nesse sentido.

A cultura musical do candomblé e da umbanda entremeia a cultura musical brasileira. Ao investigar a rítmica de canções populares em relação aos pontos cantados, veremos que não apenas as fronteiras permanecem borradas, ou inexistentes, mas que há um entrelaçamento das raízes dos ritmos nos quais tais canções são cantadas àqueles ritmos oriundos do candomblé e da umbanda.

O samba, em sua versão carioca ou baiana, há diferenças, é ritmo originário dos ritmos percutidos dentro dos ritos candomblecistas. Sodré explica que “a linha rítmica do samba... [veio] do processo de adaptação, reelaboração e síntese de formas musicais características da cultura negra do Brasil”, e se desenvolveu no Rio de Janeiro “a partir de redutos negros” (2007, p. 35).

As canções populares mencionadas neste capítulo são praticamente todas cantadas sobre o ritmo do samba, quando não diretamente sobre ritmos do candomblé. Não somente as linhas melódicas da canção brasileira e dos pontos serem muitas vezes as mesmas, e suas letras se referirem a assuntos santos, embora cantadas em apresentações e gravações, como os ritmos utilizados muitas vezes são os mesmos.

Esta demonstração visa explicitar que embora os pontos de umbanda tenham pouca – ou nenhuma – diferença em relação à canção brasileira, são esses pontos que *dentro do rito* são capazes de mover as pessoas à incorporação. Não é no pretenso poder de uma forma musical específica que se encontra o sentido da música nas práticas de incorporação. É na *estrutura* da música, em toda ela, e no *uso* que se faz da música que encontramos o sentido na prática da incorporação.

7.2. Música e incorporação

Em capítulo anterior localizei o momento do rito em que soam os pontos de incorporação. Depois da abertura da gira e de diversas preparações com os adeptos em círculo, dançando em giro em seus eixos, cantando os pontos de preparação e batendo palmas sob o ritmo colocado pelos ogãs sobre os atabaques, alguns adeptos são chamados pelo pai-de-santo para vir ao meio do círculo e então, e só então, incorporam.

As canções entoadas, os *pontos de incorporação*, se fazem soar, juntamente com os toques nos atabaques. Pois, dizem umbandistas e reza sua doutrina, a incorporação se dá por meio da música. Não obstante, vimos que os pontos não são estruturas musicais especiais. São canções musicalmente bastante semelhantes ao repertório da canção brasileira, sendo intercambiáveis entre si, conforme os exemplos apresentados.

Por outro lado, vimos que a música enquanto tal (isto é, não algo que uma música tenha e outra não, mas algo que é atributo de toda música no campo métrico e diatônico) tem natureza movente e que as melodias dos pontos de incorporação, assim como veremos que seus ritmos também, têm afinidade com o que o ritual de umbanda propõe realizar.

Relembrando as conclusões do subcapítulo 2.2. Melodia: 1. a música descortina outro modo de facear o mundo e nós mesmos; 2. a música em si põe em movimento e fluxo a percepção humana; 3. a música nos mobiliza em sua dinâmica de atração e gravitação a um polo, em sua busca por completude, a nos movermos dentro e fora de nós mesmos; 4. o movimento cíclico e pulsante presente nas melodias diatônicas pode ser reconhecido nas danças giratórias no rito umbandista e em outras danças tradicionais em que as pessoas giram, em grupo ou individualmente em torno de seu eixo.

Relembrando as conclusões do subcapítulo 2.3. Ritmo: 1. O ritmo musical abre à percepção um universo no qual tempo e espaço são fluxos dinâmicos, mais propriamente do que lugares e momentos, no qual o próprio tempo é fluxo movendo o sujeito junto com a música; 2. as qualidades dinâmicas dos tons trabalham junto com as qualidades dinâmicas do metro e do ritmo, e formam o cerne movente da música; 3. há um “subjugar quase físico do ritmo”, pelo qual o ouvinte (e ainda mais o dançante) é

“apanhado pelo movimento, arrastado para dentro dele mais e mais, e finalmente levado de modo irresistível para longe com ele” (Zuckerlandl, 1976, p. 174).

Relembrando as conclusões do subcapítulo 4.1. Identidades: 1. a identidade do sujeito tem aspectos rígidos e outros flexíveis; 2. o discurso verbal, e sua construção com ênfase nos substantivos, dialoga com e acentua aspectos rígidos enquanto a música e sua natureza movente movimenta e acentua aspectos flexíveis da personalidade; 3. o sujeito imerso em música experimenta uma distensão da coesão identitária e, assim, encontra facilidade para se deslocar entre identidades e para que estas se reorganizem.

Essa é a linha de pensamento a se destacar nesta investigação de modo a esclarecer o que se passa entre música e pessoa humana no momento da incorporação na umbanda e, mais, a qualquer tempo da relação entre música e pessoa humana.

Assim sendo, não são melodias especiais que causam a incorporação ou transe. São melodias comuns, não que causem o transe, mas distendem a coesão das identidades do sujeito que participa do rito de incorporação. Metaforicamente, pode-se dizer que a música amolece a argamassa que mantém firme o conjunto dos tijolos de identidades do sujeito, permitindo a mudança de posição ou deslizamento entre as identidades, de modo que uma delas, diversa da habitual, assuma o comando das ações.

Juntamente com a *ação* da melodia musical, há também a ação do ritmo, amplificada pela ação do corpo colocado em movimento em consonância com o ritmo tocado nos atabaques, retirando corpo e subjetividade da tendência estacionária e predispondo ao deslocamento e à mudança. Melodia e ritmo, sem qualquer vestígio de harmonia (usado o termo no sentido estrito musical), trabalham juntos, e juntos são suficientes, para promover a disposição em se deslocar ou deslizar entre as identidades já existentes ou recém-construídas no convívio com o grupo umbandista. E isso é o que permite, de maneira planejada e estável, o permeio de entidades espirituais a se irradiar sobre ou a assumir o comando ou manejo das novas identidades.

Quando Rouget buscou na música – e acertadamente não encontrou – alguma qualidade que desencadeasse *obrigatoriamente* o transe, isto não deveria ter significado que a música não colabora com o desencadear da incorporação ou transe de possessão, como ele concluiu. A revisão do que é música, das identidades da pessoa humana, de dissociação, do transe e do papel do corpo ao se mover com a música permite compreender que a melhor descrição do processo não é afirmar que a música desencadeia ou não o transe. Colocada diretamente, a afirmação de que a música desencadeia o transe é bastante contestável. Música não desencadeia transe. O tipo de

música utilizado na umbanda reafirma isso na medida em que é praticamente a mesma música, inclusive com apoio rítmico parecido, com o que se escuta cotidianamente na música ouvida como entretenimento na cultura brasileira.

A música participa de outros dois processos apontados em capítulos anteriores, a saber, a distensão dos processos que sustentam uma ordem fixa às identidades do sujeito e a movimentação do corpo retirando o sujeito da condição estacionária. Esses dois processos somados deixam o sujeito em condição que nem é a habitual de seu cotidiano nem é transe propriamente nem talvez sequer altere sua consciência. Mas torna o sujeito predisposto a deslizar entre seus núcleos de identidades, por meio das ações simultâneas da melodia e do ritmo musicais. Chamar isso de ‘estado alterado de consciência’ ou ‘transe’ desvia a atenção do fato ocorrido mais do que facilita o pensamento a respeito do fato, por propor uma conclusão classificatória antes da compreensão do fenômeno.

Pelo que mostrei até este ponto, concluo que a música cria uma predisposição, um desamarrar de forças de coesão que sustentam a organização habitual das identidades.

Metaforicamente, a atuação da música no contexto do rito umbandista equivale a desamarrar um barco, antes amarrado a algum pilar no porto ou pontal em que estava ancorado. Não é o desamarrar que faz o barco se mover e navegar; é o movimento da maré e do mar, ou é alguém dentro do barco que o aciona a se deslocar por meio de remo ou motor; ou, mais provavelmente, é ação conjunta de mar e marinheiro.

Retirado da metáfora e trazido ao palco da umbanda, é a soma do acionamento da música soltando o sujeito de sua fixidez estrutural de identidades e o soltando ao movimento (o efeito de desamarrar), o acionamento do contexto do rito (o mar ou a maré, o ambiente no qual está o barco) e o acionamento da intenção do sujeito que se colocou ao dispor do processo de incorporação, isto é, a transitar de uma identidade convencional, habitual, a outra identidade, aquela construída no rito, aquela para a qual o contexto do rito aponta vivamente, da qual se diz que permite se manifestarem as entidades incorpóreas (o barco acionado por seu condutor, isto é, a intenção do sujeito para se deslocar de seu porto habitual para outro lugar).

Rouget afirma que “conquanto alguém possa estar bem preparado, física e psicologicamente, deve ainda estar preparado intelectualmente, e ter tomado a decisão (mais ou menos conscientemente) de sucumbir ao estado de transe” (1985, p. 321).

Um barco desamarrado do cais, sem marinheiro que lhe comande, fica à deriva da maré e do mar, isto é, segundo esta hipótese, o sujeito que se envolve corporal e subjetivamente com a música que soa no ambiente, e não tem colocada nenhuma

intenção definida, fica à mercê das forças atuantes no contexto social. Estas forças não necessariamente apontam para uma direção; muitas vezes jogam o sujeito, assim como o mar joga o barco, de um lado para o outro, gerando movimento sem propriamente gerar direção. Será necessária a entrada em cena de intenção direcionadora para mover o barco, ou para mover o sujeito a se deslocar da identificação com um aspecto fixo e constante de si mesmo para se identificar com algum outro aspecto de si mesmo ou do exterior. O contexto social e/ou o sujeito podem gerar essa intenção. A música por si mesma não leva ninguém a nenhum lugar; a música não desloca. Dentro da hipótese aqui colocada, a música distende as amarras da identificação fixada em um aspecto de si mesmo e deixa o sujeito predisposto ao deslocamento, como barco sem amarra.

E a música faz isso por meio das qualidades dinâmicas dos tons da melodia, quando a subjetividade da pessoa se identifica com elas, e das qualidades dinâmicas do ritmo, quando o corpo da pessoa se move em conformidade com ele. Poderá ainda a harmonia ser um terceiro componente de predisposição ao deslocamento, no entanto ela não será aqui investigada, pois não está presente na música dos terreiros.

Se essa hipótese é verossímil explica a utilização de música em anúncios comerciais, onde há o propósito de direcionar a atenção do sujeito a se identificar com um produto, mas onde antes – ou conjuntamente – é preciso deslocar a capacidade de identificação do sujeito-alvo para algo diferente do que ele estava antes identificado. Poderia dizer: sua atenção precisa se tornar disponível-flutuante tal qual barco desamarrado se torna disponível flutuante às forças do mar em que está. No caso do anúncio comercial, as forças ao redor do sujeito têm uma direção propositalmente adicionada, em geral pelas palavras e imagens do anúncio, enquanto a música funciona como fator de fundo, aparentemente sem função objetiva (embora publicitários saibam bastante bem que sem um bom jingle musical o poder do anúncio decai muito).

O mesmo processo ocorreria com a trilha sonora de filmes, bailes, eventos sociais, cívicos ou religiosos, nos quais a música predispõe os sujeitos a seguir as forças sociais vigentes, na ausência de haver uma intenção pessoal. Quer dizer, a música é um fator socializante de grande penetração sobre os indivíduos para que estes se identifiquem com fatores coletivos, sociais e contextuais: com a música deixo de ser um ‘eu’ separado de outros ‘eus’ ao redor, para me experimentar e experimentar o derredor como um todo-único movente.

Esta é a afirmação que Zuckerkandl faz a respeito do papel da música na vida humana e que nossa investigação confirma o sentido, em termos psicossociais. Ele

afirma que a pessoa que faz ou participa da música – em termos antropológicos e musicológicos atuais, diríamos, o sujeito que *musicizing* (Small, 1998, p. 9) –

permanece o que ele é, mas seu ser é dilatado, seu alcance vital é estendido: ser o que ele pode ser agora, sem perder sua identidade, ser com o que ele não é; e o outro, sendo o que ele é, pode, sem perder sua identidade, ser ele. (Zuckerlandl, 1976, p. 30). ...

A concepção de musicalidade como uma característica essencial do homem, como uma predisposição inata do homem para a música – não uma característica que um pode e o outro pode não ter, mas como um elemento constitutivo da natureza humana – portanto postula a realidade de uma dimensão adicional, de uma profundidade além da profundidade espacial, uma profundidade existencial no exato sentido da palavra emprestada da geometria, e uma concepção do como um ser que vive nesta dimensão, um ser que seria incompleto sem ela. ... graças aos tons musicais, ele sai por um momento de si mesmo e reconhece a realidade da nova dimensão nas coisas. Claro, a música não é o único meio de atingir os mais profundos e extensos níveis da existência, nem é o único testemunho deles. Há muitos meios, muitos testemunhos. A música, contudo, certamente provê o meio mais curto, o menos árduo, talvez ainda o solvente mais natural das fronteiras artificiais entre o ser e os outros, assim como a linguagem é mais apta e útil para expressar todo tipo de distinção e diferença entre eles. (p. 50-51) ...

As palavras dividem, os tons musicais unem. A unidade da existência que a palavra constantemente quebra, separando coisa de coisa, sujeito de objeto, é constantemente restaurada nos tons musicais. A música impede o mundo de ser transformado inteiramente em linguagem, de tornar-se nada que não objeto, e impede o homem de tornar-se nada que não sujeito. Em nada pode a palavra ajudar a isto; a objetivação da palavra *necessita* do tom musical, *exige-o*: fortalecer os tons musicais, liberta as palavras para efetuar sua tarefa de objetivação. Certamente não é um acidente que o mais alto desenvolvimento da força dos tons na música instrumental moderna e o mais alto desenvolvimento do poder de objetivação das palavras na ciência moderna coincidam historicamente com a divisão radical já delineada entre subjetividade e objetividade. Não porque os tons expressam o sujeito tão adequadamente quanto a palavra expressa o objeto, não porque os tons nutrem o elemento irracional enquanto a palavra alimenta o elemento racional. Uma e outra afirmação são falsas e superficiais. O que o tom musical expressa não é o sujeito, mas a interpenetração do sujeito e do objeto. (p. 75)

Pesquisadores como Rouget e Fachner miraram a música enquanto linguagem, sem chegar a reconhecer sua natureza musical, concluíram que a música era somente *sinai*, indicador do momento no qual ‘é hora de entrar em transe’ ou ‘ser possuído’. A letra dos pontos de umbanda é um *sinai* linguístico que *diz* que se trata de ponto de incorporação e que, portanto, é *hora* de incorporar. A letra do ponto funciona como *sinai*: os pontos de incorporação de Caboclo falam de Caboclos chegando, e, por sua vez, os de Pretos Velhos, Baianos, Marinheiros, Boiadeiros, Crianças, falam deles chegando, falam que é hora deles virem a trabalhar.

Tomando talvez o exemplo mais evidente possível, um ponto de incorporação de Marinheiro diz “Ô Marinheiro é hora, é hora de vir trabalhar...”. Que *sinai* mais evidente poderíamos querer sobre ser o momento de incorporar Marinheiro?

Mas estas palavras não são proferidas como discurso. Nem sequer são apenas entoadas ou salmodiadas. Elas são *cantadas*. Dentro da grande tradição multicultural que utiliza a música nos ritos de possessão e incorporação, as palavras são cantadas. Cada sílaba das palavras corresponde a um tom de altura definida, um tom do sistema diatônico maior, colocando em movimento este sistema juntamente com as palavras faladas, como vemos em sua partitura:

Ô Mari - nhei - ro é hora é ho-ra de vir tra-ba - lhar Ô Mari - nhei - ro é

ho-ra é ho-ra de vir tra-ba - lhar É céu é mar é ter ra Ô Ma-ri-

nhei - ro ba lanço do mar É céu é mar é ter ra Ô Ma-ri - nhei - ro ba lanço do

mar

Partitura 13. Ponto *Ô Marinheiro é hora*

Ao analisar a construção melódica do ponto, a partir da transcrição em partitura, vemos que está em Lá Maior, tonalidade escolhida pelo cantor, ao cantar. Sua melodia utiliza todos os tons pertencentes à tonalidade (Lá, Si, Dó[#], Ré, Mi, Fá[#] e Sol[#]) e nenhum outro. A melodia se mantém inteiramente dentro do sistema diatônico maior, percorrendo todos os tons da tonalidade de Lá Maior.

A melodia tem início na dominante da tonalidade de Lá: o tom Mi repetido três vezes e, então, um salto ascendente à tônica, Lá. Esse salto inicial é idêntico ao salto inicial das melodias *Papai me mande um balão*, *Caboclo quando é de lei* e *Boca da mata*. O salto inicial em direção às alturas inicia esses pontos, como a evocar quem está no alto. Esse início se assemelha também, em termos da proporção de alturas, ao que ouvimos no Hino Nacional Brasileiro, nos dois primeiros tons cantados, “Ou-vi...”, um salto de quarta ascendente. Este início é idêntico aos quatro tons iniciais da *Marselhesa*, sobre as palavras “Allons enfants”: a dominante soa por três vezes e então se atinge a

tônica. Nesses hinos, depois do primeiro salto de quarta ascendente, a melodia continua a subir, criando efeito característico quando se busca denotar heroísmo, como é próprio dos hinos. Nos pontos, a melodia descende como a trazer o que está no alto.

O ponto de Marinheiro tem a repetição de Mi em três colcheias, em anacruse para saltar para Lá na mínima pontuada no tempo forte do compasso. Há uma tomada de impulso para subir e, então, uma breve permanência no patamar atingido, e logo uma descida. Estes são procedimentos comuns nas melodias ocidentais, tanto a anacruse preparando o tempo forte do compasso seguinte, quanto o salto de quarta ascendente e a sustentação no tom mais alto alcançado. Em seguida, a melodia sobe mais um tom, Si, e, com isto, passa à tonalidade de Mi Maior, quinto grau de Lá, na qual encerra a primeira frase melódica do ponto, em movimento descendente sobre a tríade de Mi Maior: Si, Sol[#] e Mi. Sobre os primeiros cinco tons ascendentes, canta-se o nome da entidade que se está a chamar, “Ô Marinheiro”, para em seguida a melodia, em dois movimentos descendentes, o primeiro mais curto até a dominante, de Si a Mi, o segundo por uma oitava completa de Si até Si mais grave, depois voltando a Mi, chamar os marinheiros: “é hora de vir trabalhar”. O movimento melódico sobe como que para chamar a entidade do ‘alto’ e desce como que para trazê-la à terra, aqui ‘embaixo’, onde estão os humanos à espera de lhe incorporar.

Na segunda parte do ponto, a primeira frase da melodia começa oscilando entre Mi e Dó[#], tons da tríade de Lá Maior, para em movimento descendente alcançar o Si mais grave – um tom que não completa a tonalidade, denotando que a coisa toda ainda não terminou. Na segunda frase da segunda parte, a melodia começa em Sol[#] (a sétima de Lá ou terça maior de Mi) e faz movimento descendente até o Lá mais grave, sempre percorrendo tons da tonalidade de Lá Maior, chegando assim à completude da tonalidade. A letra acompanha o movimento melódico, descrevendo do céu à terra, passando pelo mar, o campo próprio do marinheiro; em seguida fala sobre o balanço do mar sobre tons que balançam no tempo, uma espécie de gingado sincopado: semínima, colcheia, colcheias ligadas, colcheia, colcheia, colcheia, mais uma vez como no início, preparando a modo de anacruse o término da melodia em Lá, no tom mais grave alcançado por toda a melodia, sobre a palavra “mar”. O ponto de chegada da melodia, o tom Lá grave, equivale na letra ao lugar de chegada dos Marinheiros, o mar.

A canção é bem construída no entrelaçamento entre melodia e palavra, entre significante e significado. Mas ela é construída sobre formas musicais comuns a uma série de canções populares e eruditas, brasileiras e de outras culturas ocidentais. Não se

pode creditar a esta formulação musical algum poder mágico ou sobrenatural, ou mesmo alguma especialidade que não encontramos igualmente em outras canções bem construídas, que viesse a tornar esta canção particularmente capaz de desencadear a incorporação. Ou ainda, se encontramos um poder mágico na construção desta canção, a magia é encontrada em todas as canções existentes, indistintamente.

A melodia é artisticamente expressiva de algo do ‘alto’ que é trazido para ‘baixo’. Uma construção que não tem nada de excepcional. O recurso de se valer de tons agudos para expressar o ‘céu’ e tons graves para expressar a ‘terra’, ou mesmo os ‘infernos’, é conhecido e utilizado ao menos desde Johann Sebastian Bach, no século XVII (Carpeaux, 1985, p. 78). A canção *Beatriz*, de Edu Lobo e Chico Buarque, pode ser citada como exemplo expressivo deste recurso. No trecho “Beatriz, me ensina a não andar com os pés no chão”. ‘Beatriz’, a musa desta canção, e também de Dante no Paraíso (o alto), é cantada no tom mais agudo e ‘chão’ no mais grave da melodia. A canção *Ô Marinheiro é hora é* bem construída, tem expressividade artística, pode ser considerada bela, mas sua melodia é construída com artifícios comuns à composição na tradição ocidental. Esse tipo de arquitetura musical não permite deduzir dela, assim como dos demais pontos de incorporação, uma natureza capaz de induzir a alterações neurológicas e/ou de consciência – que não alterações que obrigatoriamente seriam encontradas em todo o lugar em que existe música.

A construção melódica do ponto acompanha de perto aquilo que as palavras dizem. No fim das contas, em termos de linguagem musical, tanto as palavras quanto a melodia da canção dizem a mesma coisa: falam de um movimento que vem do alto para baixo, ondulante e ondulado como o mar. Mas, além desse papel expressivo da música, o de caminhar junto enfatizando o discurso verbal, há também o papel puramente musical, o qual não é expressivo de coisa alguma referida ao mundo (como as palavras são referidas ao mundo), mas dá expressão a um modo de cognição e percepção, que apresentei nos capítulos sobre a música, a qual é expressiva de outra dimensão, em que experimentamos dimensão na qual somos unidos ao que cantamos, o assim chamado terceiro palco, no qual sujeito e objeto se encontram, na qual a percepção apreende totalidades em sua unidade original mais do que que separa e distingue suas partes.

Se a letra *diz* que é hora de incorporar os Marinheiros, e a melodia ajuda a letra a dizer isso, a melodia cumpre também outro papel, juntamente com o ritmo dos atabaques e a movimentação do corpo em ritmo com eles, *operando* sobre a estrutura de identidades do adepto dispondo-o a incorporar, gerando a predisposição a se deslocar

entre suas identidades. Enfatizando: a música não desencadeia o deslocamento, torna o sujeito predisposto a ele.

A operação ‘mágica’ da música não ocorre no mundo dos fenômenos, que é onde habitualmente se busca a existência do mágico e do milagroso, que é onde Rouget nada encontrou. A operação da música no processo de incorporação se dá no sujeito, na subjetividade, não como mero sinal de aviso tal qual convenção linguística, mas tornando-a maleável de maneira tal que quando as construções discursivas mais convencionais tentam se aproximar dela e entender o que aí acontece, nada encontram, devido à própria natureza diferenciadora e separadora da linguagem.

Pode-se dizer que a melodia cumpre dupla função na canção. Por um lado, se integra à letra ajudando-a a dizer o que as palavras dizem, por outro, opera enquanto música abrindo a porta para o terceiro palco. Das duas funções, não é preciso reafirmar que a primeira é costumeiramente bastante bem reconhecida, enquanto a segunda não.

O que apresentei para o ponto de Marinheiro vale para os demais pontos de incorporação e desincorporação apresentados no Apêndice 1 e também para os que não constam do Apêndice: a letra, com o apoio da melodia, *diz* o que é para acontecer, enquanto melodia e percussão *operam* para fazer acontecer. A letra do ponto especifica a função na qual se usa o ponto, mais propriamente do que o fazem sua natureza melódica ou o ritmo percutido no atabaque.

O efeito do conjunto, melodia e letra, junto com atabaques, mais o contexto social de estímulo, permissão e preparação para o ato de deslocamento entre identidades, mais a própria intenção do sujeito em se deslocar entre suas identidades, é irresistível. Experimentar em si mesmo esse conjunto atuando é bastante esclarecedor, não apenas para perceber a importância do contexto social e da música, como principalmente para compreender a sensação de flutuação promovida pela música dentro do contexto. A intenção de nos deslocarmos para outro aspecto de nós mesmos, nesse contexto, tem resultados que não acontecem sob outras condições. Akstein (1980) quando criou a terpsicoretranseterapia deve ter percebido esse efeito, sem, no entanto, descrevê-lo explicitamente.

Sem esse conjunto tripartite – música na qual o sujeito se engaja, contexto social e intenção do sujeito – talvez nada acontecesse. Como nada acontece quando a mesma música de incorporação é ouvida ou cantada fora do contexto e da intenção adequados. Umbandistas saem cantando os pontos pelos corredores do terreiro sem que tenham que se prevenir contra uma incorporação indesejada e inesperada. Eles não estão mais

sujeitos a incorporar só porque estão a cantar ou ouvir pontos. Vista superficialmente, esta situação pareceria depor a favor do argumento de Rouget, de que a música não participa do desencadear do transe: a mesma canção que num momento parece fazer um sujeito incorporar, no outro instante é entoada alegremente pelo sujeito sem que este se sujeite a qualquer incorporação.

Segundo a hipótese deste trabalho, no entanto, a música participa do desencadear da incorporação quando e somente quando, além do sujeito estar efetivamente envolvido com a música (por exemplo, dançando-a), opera junto com outros dois fatores: o contexto social adequado e a intenção do sujeito em incorporar. E, nessa condição, a música opera como o fator menos visível, menos impositivo, menos regulatório, o que não diz de uma atuação fraca ou prescindível, mas de uma atuação que lhe é específica: a de criar no sujeito a predisposição ao deslizamento entre identidades, a de dissolver aspectos antes solidamente integrados de suas identidades. Esta predisposição é criada, talvez em primeiro lugar, somente quando o sujeito se envolve com a música – e dançar o ritmo da música é imprescindível à incorporação.

A atuação da música, pressupondo que ela atue, deverá se dar devido à natureza da música. Assim como suas qualidades dinâmicas existem em campo que não é físico nem psicológico, mas definido como terceiro palco, distinto destes dois, assim também sua atuação no processo de distensão do conjunto do sujeito ocorre no campo que abrange aspectos físicos e neurológicos assim como aspectos psicossociológicos, sem que se possa definir sua atuação em somente um desses campos.

Rouget notou a possível atuação da música a partir desses dois campos, quando, seguindo o pensamento de Rousseau, dividiu sua possível atuação em “aquele da ação moral da música e aquele da ação física da música” (Rouget, 1985, p. 167). A ação moral de Rouget é o correspondente ao que denominei aspectos psicossociológicos.

A música ao atuar sobre os dois campos, o físico-neurológico e o psicossocial, tem as raízes de sua atuação localizadas num terceiro campo, em congruência com o que trouxe a respeito da música para esta investigação. O fato de não encontrar resposta exclusiva ou evidente em nenhum desses campos, físico e psicológico, provavelmente se deve à própria natureza da música. Os procedimentos desta investigação em curso procuram considerar a natureza musical, assim como irão requer estudos mais aprofundados de sua natureza e da musicalidade humana.

Outro exemplo de melodia cantada transposta para partitura, *Tumba ê Caboclo*, apresenta outras características dos pontos de umbanda. Como já comentado, em sua

origem é um canto de capoeira ou maculelê, antes de ser utilizado na umbanda. Mais recentemente, na década de setenta do século vinte, este ponto foi usado como refrão na canção popular *Maria vai com as outras*, composta por Vinícius de Moraes e Toquinho. Maculelê é dança e capoeira é luta, ambos com origens que se entrelaçam com as do candomblé. O fato deste ponto de umbanda ser também refrão de um canto que acompanha lutas de capoeira, um canto para se dançar maculelê e uma canção popular que se escuta em shows ou no rádio do carro, mais uma vez demonstra como os pontos de incorporação não são cânticos específicos feitos por seus poderes exclusivos para desencadear a incorporação. Eis o ponto:

Partitura 14. *Tumba ê Caboclo*

Os tons repetidos são sua característica. Cantado na tonalidade de Sol Maior, os tons repetidos são, na ordem em que aparecem, Ré, Mi, Sol, Ré, Dó e Ré. A canção termina na dominante, Ré, e não na tônica, Sol. Por duas vezes, os tons repetidos ocupam mais de um compasso inteiro. Estes tons tão repetidos são Mi e Dó, os quais não fazem parte da tríade de Sol Maior, mas da tríade de Dó Maior, a qual se relaciona com a de Sol. É como se a canção afirmasse a tonalidade de Dó, para ser concluída, assim mesmo de modo claudicante, na tonalidade de Sol, na ênfase do Ré final. Ao final do primeiro compasso, o tom Mi, em síncope, ingressa no segundo compasso e é repetido cinco vezes, para novamente por síncope preencher o primeiro tempo do compasso seguinte. O mesmo procedimento ocorre do final do quinto compasso, atravessando o sexto compasso e marcando o primeiro tempo do sétimo compasso, mas agora soando o tom de Dó. Embora a tonalidade seja Sol Maior, há uma forte marcação sobre Dó e Mi, como se Sol fosse a dominante e não a tônica, causando uma espécie de deslocamento constante e ausência de repouso na dinâmica tonal deste ponto.

A repetição de tons iguais tem algo de percussivo. Não por acaso, esse tons repetidos caem sobre onde a letra tem também caráter percussivo: nas palavras “tumba lá e cá”, um refrão repetido a cada meia frase. Enquanto ponto de capoeira, “tumba lá e cá” pode ser entendido como o gingado próprio do capoeirista quando *tomba lá e cá*, para um lado e outro, procurando o momento para colocar seu golpe ou desviar do golpe do oponente. A palavra *tumba* pode ser corruptela de *tomba*. Cantar “tumba lá e cá” seria um chamado à ginga do capoeirista. “Tumba lá e cá” é, enfim, a ginga dançada; mas ressoa também o pé batendo no chão a modo de toque de tambor, como Caboclo que vem dançar sua dança pé batendo no chão batido. A ênfase percussiva dá o caráter a essa melodia sobre estas palavras e tons, com o som percussivo ‘tum’ precedendo a assonância da vogal ‘a’ repetida em “tumba lá e cá”. A repetição percussiva de tons repetidos tem contraparte na letra de sonoridade percussiva. O efeito resultante é como que a reafirmação dos Caboclos em terra por meio da pisada no chão para quem dança ao som do ponto. Estas são apreciações subjetivas de letra e melodia, que procuram evidenciar o tipo de experiência que se evidencia para quem *dança* ao som do ponto.

Como vimos em outro ponto, no capítulo anterior, as melodias construídas com sequências de tons repetidos são denominadas *melodias rítmicas*. Elas se expressam por meio da ênfase rítmica de tons repetidos, para em seguida, no contraste com pequenas variações para tons mais graves ou agudos, dar o caráter da melodia, por contraposição entre repetição e variação, entre expressividade rítmica e melódica. Este é um recurso bastante comum em canções folclóricas, infantis e populares. Há algo de identificação fácil nesse procedimento. A reiteração de um mesmo tom causa identificação fácil com um núcleo melódico da canção. É também o tipo de melodia que convida à dança.

Além disso, tons idênticos repetidos são mais fáceis para cantar, ainda mais por pessoas sem preparo vocal ou treino à sensibilização das alturas sonoras, como é o caso dos adeptos da umbanda, que cantam os pontos no rito sem que, na grande maioria das vezes, tenham recebido treinamento para cantar. Por outro lado, a falta de treino para distinguir tons diferentes e cantá-los na devida afinação leva as pessoas a igualar os tons, cantando-os como se fossem um único tom ou, ao menos, aproximando-os, isto é, achatando a melodia fazendo-a caber num registro vocal mais estreito.

Originalmente alguns pontos poderiam ter extensão melódica mais ampla e, com o tempo e a cantoria despreparada, se reduziram a ser cantados numa extensão menor, ou podem ter nascido já como melodia rítmica, com a ênfase em um tom, ou talvez se tenha a combinação de ambos os processos, variáveis caso a caso. Qualquer que seja o

caminho, o resultado é que muitos pontos cantados da umbanda são construídos com ênfase numa melodia rítmica, mais do que com grande distância ou salto de intervalos.

Vários pontos apresentados nesta pesquisa são construídos dessa maneira. Os pontos nos quais mais de meio compasso é ocupado por sequência de tons idênticos considero construídos com melodia rítmica,. Dentre os pontos de incorporação, temos: 1. *Fala maiongonbê*, 2. *Sindolelê auê Kauiza* (segunda parte), 3. *Caboclo quando é de lei*, 4. *Boca da mata*, 5. *Caboclo já tem caminho*, 7. *Oh meu Caboclo*, 8. *Tumba ê Caboclo*, 10. *Bate bate na cumbuca*, 13. *Se és baiano*, 14. *Ô Marinheiro é hora*, 15. *Chegou chegou chegou* e 16. *Zai zai zai*. Dentre os pontos de desincorporação, temos: 20. *Despedida de Caboclo*, 23. *Benção meu velho*, 24. *Preto Velho vai vai pra Aruanda*, 25. *Preto Velho vai embora*, 26. *Coqueiro do Norte*, 27. *Cambono fecha o laço* e 31. *Adeus, adeus boa viagem*. Utilizo aqui a numeração de partitura que consta do Apêndice I. Se este tipo de construção não é uma lei, sua presença é significativa. De 32 pontos reunidos no Apêndice I, 19 são construídos com repetição de tons na melodia. Quase dois terços das melodias desta seleção tem caráter rítmico.

Interessante notar que quase todos os pontos de incorporação de Caboclo são feitos de melodias rítmicas, mas não os de desincorporação. Os Pretos Velhos, ao contrário, têm os pontos de incorporação construídos com melodias com intervalos de segunda e terça, enquanto todos de desincorporação são feitos com melodias rítmicas.

Seria de estranhar, ouvir pontos de umbanda contendo melodias com grandes extensões vocais, saltos em intervalos não naturais (intervalos naturais são a quinta, a quarta, a terça maior e menor, ou tons conjuntos), intervalos cromáticos ou o uso de tons importados de uma tonalidade fora daquela da melodia. Essas seriam melodias fora da lógica musical e cultural na qual os adeptos, compositores e cantantes formaram sua escuta melódica e musical. A cultura musical na qual os pontos existem leva com naturalidade à construção dos pontos, enfatizando tons próximos e conjuntos, linhas melódicas apoiadas sobre tons principais da tonalidade e ênfase em melodias rítmicas.

Mas o uso reiterado da melodia rítmica pode ter origem em outro fator: na importância do ritmo no rito da umbanda. Afinal, melodias rítmicas enfatizam o ritmo, com o que são concordes com o fato de haver ritmo percutido nos atabaques.

A reiteração do mesmo tom soando em sequência tanto é prática presente na cultura musical folclórica e popular brasileira, quanto é recurso mais acessível a cantores não profissionais, como também seu caráter rítmico reforça aspectos rítmicos do conjunto musical utilizado nos ritos da umbanda.

Mas, mais do que nas melodias, o caráter rítmico está presente de maneira vigorosa nos toques sobre os atabaques. Este é o aspecto fortemente percussivo do rito. Os três desenhos rítmicos mais tocados sobre os atabaques na Casa Pai Benedito são os *ijexá*, *barravento* e *alujá*. Como já comentado, há diferenças entre os ritmos utilizados no candomblé e na umbanda. O que na umbanda e na Casa Pai Benedito toca-se como *ijexá*, por exemplo, pode não ser idêntico ao que nos candomblés é tocado sob o mesmo nome; e o mesmo se dá com os demais toques.

Na umbanda, os ritmos percutidos nos atabaques não estão vinculados a um orixá ou a uma linha de entidades. Na incorporação de entidades na umbanda não há correlação fixa e direta entre um determinado toque e uma entidade (exceção feita a quando a umbanda envereda por caminhos do candomblé, e adota toques específicos na incorporação dos orixás). Assim sendo, os aspectos místicos que os possíveis toques possam conter, em sua evocação específica a este ou aquele orixá, não cabe averiguar ou pesquisar, nem também a possível identidade sonora relativa a cada desenho rítmico.

A maneira como se escreve cada toque em partitura é questão significativa. Os toques utilizados nos atabaques têm origem musical diferente daquela que originou a partitura da música ocidental. Escrevê-los dentro desse tipo de partitura força ritmos variáveis a se enquadrarem em campo ordenador que não os comporta propriamente. Não obstante, e pela necessidade de apresentar os desenhos rítmicos ao leitor, recorri ao uso de partituras rítmicas. Aquelas que ora apresento são os desenhos que considereii fidedignos ao que se escuta no rito que frequento. Colocados em partitura, estes são os principais desenhos rítmicos tocados nos atabaques, com algumas das variações utilizadas.

Partitura 15. *Ijexá*.

♩ = 80

8

14

20

Partitura 16. *Alujá*.

♩ = 80

8

15

22

29

Partitura 17. *Barravento*.

A instabilidade descrita para os ritmos do candomblé não é exatamente a mesma dos ritmos utilizados na umbanda. A transcrição para partitura feita para este trabalho consegue acomodá-los no compasso binário. Não foi preciso valer-se de compassos isométricos para transcrevê-los.

Há variações executadas pelos percussionistas, em especial os assim chamados repiques, isto é, o aumento no número e variação de batidas em um tempo e, portanto, sua aceleração. Os repiques são mostrados nas partituras, ao final, depois de mostrar a base de cada toque na partitura. Na partitura do *ijexá*, o repique é mostrado nos compassos 6, 13, 15 e 16; no *alujá*, nos compassos, 7, 8, 10, 16, 17, 22 e 23; no *barravento*, nos compassos 12, 14, 19, 20, 21, 24, 25 e 26. São variações que não alteram o tempo do compasso, mas se valem da onda métrica do compasso para intensificá-la e acelerá-la, por assim dizer. O repique é uma intensificação do ritmo, que soa por um, dois ou três compassos, ou mesmo metade de um compasso, para depois novamente dar lugar ao desenho rítmico básico, e, então, ressurgir mais uma vez alguns compassos adiante. A onda métrica tem intensificações e amenizações, acelerações e desacelerações, por meio dos repiques, sem que, com isso, tenha-se que aumentar a velocidade do ritmo, apenas preenchendo o mesmo trecho de onda métrica (e mantendo-se o tempo do pulso) com mais batidas e ornamentos em torno das batidas fundamentais do toque. Como no rito são tocados três atabaques, um deles faz o desenho rítmico de base e os outros dois ora reforçam o ritmo de base ora fazem os repiques e ornamentos.

O repique, esta mudança no andamento e no desenho do ritmo que intensifica a onda métrica, é procedimento típico desta rítmica. Funciona para criar um deslocamento por meio da alteração da intensidade rítmica, uma oscilação no que é ouvido e uma alteração no movimento da dança. O repique força o corpo a se movimentar mais. A sensação física em si enseja o corpo a se mover mais, não é preciso um aviso ou explicação para que isso aconteça.

Na aprendizagem inicial da incorporação, nas *giras de desenvolvimento*, é sugerido aos novatos que se movimentem com os pequenos passos laterais, a dança preparatória, enquanto os atabaques soam em seu desenho de base e, no momento do repique, que girem continuamente várias vezes em torno de seu próprio eixo. Quando os atabaques voltam ao desenho rítmico de base, os dançarinos voltam ao passo básico da dança. O momento do giro sobre o próprio eixo se treina no momento do repique, da variação e intensificação rítmica.

Neste treino preparatório não se cantam pontos. Não há indicadores verbais nem mesmo há melodia e tons musicais soando. Há somente a percussão ritmada nos tambores. É nesta condição, música feita somente de ritmo, que o neófito experimenta os primeiros passos para incorporar as entidades evocadas. Nesse ponto do treino, na verdade, o que se treina é a entrega do corpo ao ritmo da música – à música feita apenas de ritmo – e não se pretende que ocorra alguma incorporação.

O que se treina, neste ponto inicial de desenvolvimento da capacidade de incorporar um ‘outro’, uma outra identidade, é o gesto de colocar o corpo sob o comando do ritmo percutido. É desta maneira que a música é o primeiro ‘outro’ a quem o neófito se permite incorporar, colocando – ou, mais propriamente, soltando – seu corpo ao ritmo dos atabaques. É durante este treino inicial que a música vem a ser o primeiro elemento externo a *possuir* o corpo do adepto. A música, e especialmente o ritmo musical, é o primeiro campo de experimentação para permitir-se ser possuído por um agente externo. Este é um papel cumprido pela música no processo de incorporação.

Fosse só por isso, ela já seria um ingrediente importante dentro do rito: a música como o meio para o sujeito aprender diligente e intencionalmente a se deixar movimentar por um agente externo a ele, para aprender a ‘ser’ outro, isto é, ser a música movendo seu corpo. O aspecto rítmico da música abre o caminho para a incorporação de outros ‘outros’ que não apenas a música, como o grupo social e outras identidades e entidades incorpóreas as quais serão incorporadas.

O repique dentro da base do desenho rítmico percutido nos atabaques é um meio de deslocamento da identificação do sujeito com sua identidade habitual, soltando-o dessa identidade enquanto ele solta o corpo à intensificação da música. Dessa soltura de si mesmo, promovida pela entrega à onda rítmica, nasce a possibilidade de se identificar com o ‘outro’ que é a música, e, por consequência, com o ‘outro’ que é o grupo social. Desses passos intermediários de identificação com elementos externos ao núcleo identitário nasce a possibilidade de se identificar com outros ‘eus’ em si mesmo ou entidades espirituais que se manifestem através desses outros ‘eus’.

O repique propicia esse efeito devido à intensificação da onda métrica. Tal intensificação é um fator próprio à repetição da onda métrica. Como vimos no capítulo a respeito do ritmo, “a sucessão das batidas métricas iguais produz a onda; a repetição da mesma onda métrica produz *intensificação*” (Zuckerandl, 1973, p. 175). A onda métrica repetida compasso após compasso é intensificada ainda mais pelo uso de um recurso rítmico como o repique. Se “a batida incessantemente repetida da onda métrica”

causa o que de um modo geral causa o efeito extático da música (p. 174), o uso do repique momentaneamente acelera e intensifica esse efeito que, antes de levar a algum tipo de êxtase, como afirma Zuckerkandl, provoca um ensejo de deslocamento e, em especial, deslocamento do corpo. Isto é usado intencionalmente para o adepto se acostumar a entregar o corpo às demandas de um ‘outro’ presente ao redor em um campo vibratório que interage com o seu, a saber, a música que soa no ambiente, assim como entrega-los às demandas do grupo social, igualmente presente ao seu redor.

Outro recurso importante presente nos ritmos utilizados na umbanda, e também no candomblé, são as síncope rítmicas. Síncope é “o deslocamento regular de cada tempo em padrão cadenciado sempre no mesmo valor à frente ou atrás de sua posição normal no compasso” (Sadie, 1994, p. 868) ou, ainda, é “a colocação consciente, deliberada e obstinada de todos os acentos fortes precisamente nas batidas fracas, ou ainda entre as batidas” (Zuckerkandl, 1973, p. 165).

Vários autores salientaram a importância da síncope na música do candomblé e sua possível participação no processo de incorporação. É interessante acrescentar que Rouget passa batido pelas síncope percussivas, presentes em diversas das culturas que praticam o transe de possessão, inclusive o próprio candomblé, que ele estudou.

Alguns autores referem o efeito de deslocamento da música do candomblé e da umbanda especificamente a seu caráter sincopado. A socióloga Bárbara que estudou o candomblé do ponto de vista de uma terapia musical, afirma que

Os ritmos sincopados quebram a ordem dos ritmos esperados e criam assim um novo padrão de ordem. O nosso corpo, o coração, o nosso andar obedecem a um funcionamento rítmico isócrono. A falta deste ritmo provoca um choque, uma sensação de caída. Simbolicamente nos fala da possibilidade das coisas não acontecerem sempre na mesma forma, e obriga o corpo ao movimento. O ritmo sincopado proposto num modo obsessivo adquire, no contexto ritual, uma grandíssima importância porque altera a expectativa do padrão rítmico, movimentando os acentos do tempo forte para o tempo fraco. Abre assim, talvez, a porta a outras dimensões, indicando metaforicamente outras vias de conhecimento, vias que requerem o corpo e não apenas a mente. Contribui, junto com outros componentes do rito a abrir as portas do *orum*, o inconhecível. (1988, p. 14)

A síncope no candomblé e no samba foi descrita também por Muniz Sodré, no livro *Samba, o dono do corpo*. Ele afirma que o ritmo sincopado tem efeito sobre o corpo do ouvinte, propulsionando-o a se mover. No dizer de Sodré, a síncope da música do candomblé e do samba

atua de modo especial, incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal – palmas, meneios, balanços, dança. É o corpo que também falta – no apelo da síncope. Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço. (2007, p. 11)

A utilização de síncope contínuas na música ritual estimula o deslocamento do corpo. Contudo, a capacidade de deslocamento não pode ser atribuída somente à síncope, pois ela não está presente em todos os ritmos utilizados na umbanda. Sincopados ou não, a instabilidade provocada pelo desenho de tempos fortes e fracos se acentua com as variações e os repiques, como se vê nas variações rítmicas constantes das partituras. Quando o corpo se acostuma com um nível de instabilidade do ritmo entram em cena outros níveis que renovadamente lhe desacomodam.

O acento deslocado no toque nos atabaques é um dos fatores, o qual se soma às variações do desenho rítmico e ao vigor de certas ênfases, que também colaboram para causar a *vertigem do deslocamento* no corpo, incluindo a defasagem entre melodia cantada e ritmo nos atabaques, e também destes com a batida de palmas e os passos de dança. Tudo é deslocamento físico, leve vertigem, nesta música dançada.

As sínopes, variações e repiques dos ritmos provocam alterações à expectativa do ouvinte, mesmo quando acostumado a ouvi-los, pela resposta do corpo ao toque rítmico vigoroso. Esses são ritmos para a dança. Já destaquei a importância da dança ritmada semicircular no mesmo lugar que precede a incorporação. Se a música entra na incorporação, entra pelo corpo e não por vias estéticas, morais ou abstratas. Propõe evocar o corpo para um deslocamento contínuo, uma saída da posição estável e o ingresso em um universo de possibilidades ainda não estabilizadas.

Agora que investigamos a natureza do ritmo percutido sobre os atabaques e que acompanha os pontos cantados, vamos nos debruçar sobre mais dois pontos, olhando em detalhe o desenho melódico juntamente com o desenho rítmico.

Os dois próximos pontos cantados junto com o toque do atabaque utilizam o *barravento*. O nome deste ritmo é expressivo. Dos três pontos aqui mencionados é o único que tem seu nome em português. Barravento significa *vento da barra*, o vento forte presente na barra (a entrada do mar para uma baía), um vento que propulsiona com força as embarcações que passam do mar para a baía, e vice-versa, conforme a hora do dia ou da noite. Salvador, cidade na qual o candomblé teve grande desenvolvimento, é situada à entrada da Baía de Todos os Santos. Em seus portos, trabalharam participantes do candomblé, alguns deles marujos, outros com atividades ligadas ao mar. Parece extensão natural de suas lidas cotidianas utilizarem nome referido a um fato por eles vivido, o movimento do vento na entrada da baía, o *vento da barra*, para falar da força impulsionadora desse toque no atabaque.

Esse ritmo propulsiona fortemente o corpo ao movimento e à incorporação. Isso se deve provavelmente ao seu vigor, obstinação e à acentuação que, se é no tempo forte, mesmo assim causa a sensação de mover à frente, impulsiona o corpo a sair do lugar.

Começamos pelo ponto, *Bate bate na cumbuca*, utilizado na incorporação dos Pretos Velhos. Na partitura estão presentes tanto o ritmo do atabaque e das palmas quanto a melodia e a letra do ponto. O ritmo utilizado aqui é uma variação do *barravento*, diferente da apresentada antes.

♩ = 80

Bateria

7

Bat.

13

Bat.

19

Bat.

lhos e va-mos tra-ba-lhar

Partitura 18. *Bate Bate na cumbuca* – com atabaque (bateria) e palmas

Esta melodia tem também caráter tonal. Cantada na tonalidade de Dó Maior, ela primeiro ascende por sobre os tons da tríade maior até alcançar a oitava acima. O apelo do canto é deixar o chão da realidade comum (Dó mais grave) e alcançar vibração mais elevada (Dó oitava acima). Em seguida, após pequeno impulso ainda mais acima (Ré), a melodia desce à dominante (Sol). Na segunda metade da melodia, o tom de impulso (Ré) é retomado com a mesma insistência do tom inicial (Dó) para então em movimento descendente resolver a melodia na dominante, ponto vibratório intermediário entre o alto e o baixo. A melodia descreve o apelo feito para que algo da vibração superior venha conviver com o mundo da vibração abaixo. Encontramos mais uma vez o mesmo tipo de desenho melódico, com o contraste entre tons agudos denotando o céu e graves denotando a terra, como vimos em pontos anteriores.

(Convém fazer uma ressalva: melodias sempre sobem e descem. Não há outra direção possível a elas. Podem fazer isso com pequenos saltos ou grandes, por tons conjuntos, subir e descer alternadamente sem uma direção definida, ou subir com afinco para depois descer desabaladas. Embora tenha destacado a importância do alto e do baixo nos pontos de umbanda, encontramos tons agudos e graves em todas as melodias. É o contraste entre tons agudos e graves que faz uma melodia. Como as entidades estão no ‘alto’, um alto idealizado, e os adeptos no ‘baixo’, na Terra, a associação natural é das entidades com tons agudos e sua vinda à terra com tons graves. Se quem criou os pontos associou o ‘céu’ aos tons agudos e a ‘terra’ aos tons graves, não fez mais do que todo compositor faz amiúde. Não é algo especial dos pontos de umbanda.)

O significado da letra deste ponto acompanha o desenho da melodia: no começo, as palavras cantadas sobre o tom repetido (Dó) e sobre o movimento ascendente da melodia falam da percussão, na *terra*, que faz a evocação, “bate na cumbuca, replica no congá”. Adiante, no tom de impulso (Ré), o mais agudo da melodia, fala-se nos Pretos Velhos, no céu, sendo chamados à terra, para o *congá*; e no arco melódico descendente final diz-se para eles virem para este mundo executar seu trabalho.

Devemos notar também que a acentuação do canto não cai nos tempos fortes do compasso nem coincidem com os da percussão, criando uma defasagem de acentuação entre canto e percussão, a qual aumenta a tensão de deslocamento demandada pela música, especialmente àquele que a canta e dança.

Temos aqui dois fatores contrastantes que se alimentam no sentido do impulso para o deslocamento (do corpo) e para, no deslocamento, não encontrar um ponto de

apoio estável ou seguro, permanecendo em movimento contínuo, em transição, ou, como queira, em transe – no sentido a que aludi anteriormente: de trânsito não entre estados de consciência, mas entre aspectos construídos de si mesmo, como o navegador que entre uma ilha e outra, entre uma terra firme e outra, lugares onde se pode construir ou onde há construções de identidade, navega e ondula por regiões marinhas nas quais não há solidez reconhecível, não há uma construção à qual possa com segurança chamar de ‘minha identidade’. Ou ainda, de trânsito entre a consciência habitual centrada em si mesmo e a alteridade de consciência, a consciência que busca abranger o outro. A sensação cambaleante que os assim chamados transes produzem para quem os vive ou assiste talvez se deva ao trânsito por regiões do ser onde há ausência de construções reconhecíveis enquanto duradouras e sólidas, havendo somente a sensação de ondulação.

A batida das palmas se dá em dois desenhos ritmos, apresentados ambos em sequência na partitura a seguir. O primeiro desenho ocupa os primeiros nove compassos e é o mais utilizado. O segundo desenho, em geral, é utilizado quando a rítmica requer aceleração mais do que deslocamento e gingado. A batida das palmas apresentado na partitura do ponto *Bate bate na cumbuca* é este mesmo primeiro desenho, deslocado no compasso.

Partitura 19. Batida das palmas.

O ponto analisado agora é cantado no momento de incorporação dos Caboclos. Na partitura, junto com sua melodia está também o toque dos atabaques e das palmas. O toque dos atabaques é o *barravento*, embora o *ijexá* também seja tocado para acompanhar este ponto.

O-xa - lá cha - mou e já man -

Bateria

7

dou bus - ca - ar os Ca - boclos da Ju - re - e ma

Bat.

14

e do seu ju - re - ma Pai O - xa - lá é'o rei do

Bat.

20

mun - do'in tei - ro e já deu ordens pra Ju - re - e - ma

Bat.

27

cha-mar-seus ca - pan - guei - ros man - dai man - dai ê

Bat.

34

mi-nha Ca - bo - cla Ju - re - ma no seu ter -

Bat.

41

rei - ro es-sa'é a or - dem su - pre - ma

Bat.

Partitura 20. Ponto *Oxalá chamou* – com atabaque (bateria) e palmas

A melodia tem início com um salto acima sobre a tríade de Lá menor, partindo da quinta, Mi, com as palavras “Oxalá chamou”. É o mais elevado dos orixás, Oxalá, a chamar estes seres sobrenaturais, os Caboclos. Ao final da frase o tom Mi forma longa síncope, do começo do quinto compasso até o primeiro tempo do compasso seguinte, no qual do segundo tempo em diante soa repetido o tom Mi. É como se o chamado de Oxalá soasse por muito tempo e como se o alongamento do tempo correspondesse à lonjura que este seu chamado atinge, até onde estão seus Caboclos. Durante o tempo em que soa longamente a sílaba “moouu” de “Oxalá chamou”, síncope proposta pela melodia, soa o ritmo do atabaque. Essa sobreposição causa um contraste forte, como que um avanço em direção às alturas.

A melodia segue pelos tons do acorde diminuto de Si (Ré e Fá) e do acorde de Mi menor. Si é a dominante de Mi, que por sua vez é a dominante da tonalidade Lá. Os tons desses três acordes são os principais utilizados na melodia. Os demais são apenas tons de passagem. Há trechos característicos de melodia rítmica, como nos acordes 5 e 6, 17, 18 e 19, todos sobre o tom Mi, dominante de Lá, o qual é ponto de partida para o movimento dinâmico da melodia, e não ponto de chegada. Os pontos de chegada ao longo da melodia são sobre o tom Si nos compassos 12, 22, 25, 38 e 42. Ao final, a melodia termina na tônica, Lá, depois da preparação em Sol[#] (dando a impressão final de Lá maior) e Si.

A melodia do canto muitas vezes acentua os tempos fracos do compasso, em defasagem com os acentos rítmicos do atabaque. A instabilidade dos acentos rítmicos é marcada pelas síncope da melodia, neste caso mais forte do que na percussão de base, contribuindo para gerar oscilação e perda da noção de centro.

A análise dessa e de outras partituras poderia se estender por muitos detalhes mais. No entanto, as descrições de como trabalham as partituras, creio, apontam muito mais para o engenho como a forma melódica é construída juntamente com a letra – e o decorrente deleite estético e formal – do que apontam para o que de principal contribui para a incorporação. Estas canções são música ‘bonita, agradável aos ouvidos e com apelo à memória tonal’. São música bem construída dentro de parâmetros conhecidos. Deste modo, agradam as pessoas e são facilmente reconhecidas e assimiladas.

Para desfazer de vez a impressão de que os pontos cantados de umbanda são fórmulas musicais especiais, quero apresentar um ponto de desincorporação de Criança,

Lá vai as cri - an - ças su - bin - do pro céu e Nos - sa Se - nho - ra co - brin - do com seu

9
véu

Partitura 21. Ponto de desincorporação *Lá vai as Crianças*.

Seu desenho melódico é idêntico ao da primeira estrofe da canção infantil, *Marcha Soldado*. Afora um único tom suprimido em cada meia frase da melodia do ponto (Sol repetido no segundo tempo do terceiro compasso, Fá repetido no segundo tempo do quinto compasso), o ponto é idêntico à canção infantil, tom a tom.

Partitura 22. Canção infantil *Marcha Soldado*.

Muito provavelmente o ponto foi decalcado da canção popular, inclusive pelo apelo cultural imediato ligado à infância. Se a melodia não é necessariamente infantil, a associação imediata ao ouvir o ponto é da melodia que remete a memórias de infância ou sentimentos de criança. Quem adaptou a melodia de *Marcha Soldado* ao ponto de umbanda *Lá vai as Crianças*, suprimiu um tom da melodia para adaptá-la à prosódia da letra cantada. Tal mudança em nada altera a estrutura ou o caráter da melodia.

Com esses exemplos, espero ter apresentado suficientemente o tipo de música utilizada no momento de incorporação. Em particular, espero ter deixado claro que ser música de melodias comuns à melopeia da canção brasileira. Tanto os pontos de incorporação quanto os de desincorporação seguem essa tradição, alguns deles muito parecidos ou idênticos a canções populares, como o caso extremo que acabo de mostrar.

Os ritmos percutidos, utilizados juntamente com os pontos cantados, estão também incorporados à musicalidade brasileira, em especial nas várias formas de execução dos diversos ritmos do samba.

Em suma, a música utilizada no momento da incorporação não é especial. Mais do que a um caráter particular dos pontos cantados e dos ritmos percutidos, é a natureza da própria música que atua no rito. Mais do que a monotonia excepcional do ritmo, sua estridência ou síncope, é a presença do ritmo musical que tem papel significativo para o momento da incorporação. Mais do que esta ou aquela forma melódica específica – algo de encantatório ou mágico contido nela – é a presença da melodia musical que tem papel significativo para o momento da incorporação.

7.3. Alteração da identidade

Se a música participa do processo de incorporação soltando amarras e impulsionando o corpo e a organização das identidades ao movimento sendo, por este motivo, essencial para haver predisposição à incorporação – e talvez esta seja menos um dom inalterável para quem a possui ou não possui, e muito mais um treino acessível a todos – por qual motivo as identidades do adepto se alteram da maneira como se alteram, isto é, dentro de formatos bem definidos no contexto umbandista? Não se poderia esperar que surgissem quaisquer identidades ou entidades?

No rito da umbanda, a alteração da identidade resultante do trabalho de incorporação não se dá aleatoriamente. Não surgem quaisquer identidades ou entidades como resultado desse processo. Os formatos que surgem são bem definidos. Há um padrão de linhas gerais para cada linhagem de entidade incorporada. Por exemplo, os Caboclos têm características gerais que lhe são próprias e que os pais e mães-de-santo sabem avaliar para ver se é mesmo um Caboclo que está ‘chegando’ no adepto, e assim também para as demais linhas de entidades.

Não se incorpora qualquer tipo de identidade ou entidade na umbanda. Pais-de-santo são zelosos quanto a isso e não vacilam em ‘mandar de volta’ uma entidade que considerem estar em desacordo com o padrão pretendido para a linhagem evocada a incorporar. Diante dos toques e pontos cantados específicos para linha de entidades virem incorporar, somente elas virão. Em geral, realmente é assim; pelo que presenciei, as exceções são minoria. Há um padrão bastante bem estabelecido nas incorporações.

Mas por qual razão isso é assim? Será apenas a resposta ordenada das entidades à evocação do rito? Haverá organização para isso apenas do ‘lado de lá’, nas dimensões transcendentais das quais as entidades supostamente vêm incorporar os adeptos? Não faria sentido haver organização também do ‘lado de cá’, isto é, no campo em que são construídas as identidades das pessoas encarnadas, em seu corpo e psique?

As questões relativas à possível dimensão transcendente estão fora do escopo e do instrumental deste trabalho. Portanto, não posso avaliar que tipo de organização pode haver do ‘lado de lá’. Já as questões relativas à dimensão psicossocial da formação das identidades são nosso foco e estudá-las completa o quadro do processo de incorporação.

Depois de investigar a hipótese de que a música colabora para dissolver as amarras entre o feixe de identidades do sujeito, há que se averiguar o que é o deslocamento entre identidades, ou incorporação, que decorre desse processo.

Como se dá a passagem das amarras dissolvidas e o fluxo invadindo a rigidez antes existente – aquele momento em que tudo é transição e instabilidade na organização das identidades, a condição que comumente se chama *transe* – para o momento em que uma nova identidade é estabilizada, em que uma entidade vem a incorporar e a fazer parte do repertório de manifestações do sujeito?

Que fique claro que nenhuma identidade é dissolvida nesse processo. São dissolvidas as amarras que prendem a percepção do sujeito a identificar-se com este ou aquele aspecto dentre suas porções de identidade. Até porque, na totalidade dos casos que conheço na umbanda, a pessoa retorna à sua identidade habitual depois de passado o momento de incorporação. Não há casos em que o adepto volte para um vazio de si mesmo ou que não retorne à identidade da qual partiu para incorporar. Não conheço nenhum caso assim no convívio com as gentes de terreiro. A identidade habitual permanece intacta, ao menos suficientemente intacta para o sujeito voltar a se identificar com ela – embora traga consigo a experiência de ter se identificado com outras porções de identidades ou outros seres que lhe foram pertinentes durante alguns momentos.

Na metáfora que utilizei no capítulo anterior, equivale ao barco ter as amarras soltas do cais que é seu porto seguro e, impulsionado pelo mar e pelo marinheiro (a intenção do contexto e a do sujeito), navegar pelo mar (áreas de transição entre identidades, onde não há ‘apoio em terra’, onde não há identidades identificáveis) até alcançar novos portos, talvez novas ilhas – e no caso da incorporação umbandista, alcançar ilhas antes desconhecidas – e, na volta, encontrar o caminho para seu porto de origem. Esse trânsito pelo mar poderia ocorrer em regiões mapeadas e em regiões não-mapeadas e ainda por descobrir. Talvez na vida cotidiana vivamos diversas transições entre identidades conhecidas – viajemos por mares mapeados – e isso não nos traga qualquer tipo de estranhamento.

Por vezes, processos que em sua expressão externa passam por ser excepcionais são em sua estrutura interna bastante corriqueiros. Esse pode ser o caso do deslizamento entre identidades. Somente quando a circunstância no qual ele se dá é excepcional tendemos a considerá-lo excepcional. Ao longo do dia podemos assumir diversos aspectos de nossas identidades, deslizando de uma para outra sem que nos provoque sequer a percepção de que acontece. E, quando o mesmo processo de deslizamento se dá

em condições excepcionais, como na assunção de identidades inesperadamente novas na umbanda, consideramos o processo anômalo, quando, na verdade, anômala é a circunstância, embora apoiada em processo psíquico habitual às mais diversas situações do viver. A situação é anômala, mas a base psicológica que a apoia não é anômala, não é poder paranormal nem é dom. A música amplia a capacidade de incorporação não por ampliar um dom excepcional, mas por ampliar a capacidade habitual a deslizarmos entre nossas identidades.

Nos processos habituais de construção da identidade, o mundo ao redor fornece coordenadas para construir cada porção de identidade possível ao sujeito, no qual está sendo construída. Adiante investigo se no processo umbandista é também o mundo ao redor que fornece as coordenadas e a matéria-prima para construir a nova identidade. Esta nova identidade do umbandista seria vivificada pela entidade incorporada, como propõe a doutrina umbandista.

Há um assombro natural em se descobrir a possibilidade de alterar a organização identitária no rito umbandista e o sujeito incorporar nova identidade ou entidade espiritual. Contudo, não deveria ser menor o assombro de ele retornar à sua identidade de origem, retornar exatamente à identidade da qual partiu em sua viagem.

Que forças polarizam o sujeito que incorporou a voltar justamente à identidade da qual partiu? Funcionaria esta como um centro de gravidade natural quando tem início o trânsito de retorno? Por que não há casos relatados na umbanda de um adepto que nunca mais tenha voltado à identidade da qual partiu para incorporar? Talvez esse fato seja tão ou mais estranho do que o próprio deslizar à nova identidade ou a incorporação.

Há bem poucas pesquisas a esse respeito, mas posso dar meu testemunho pessoal. No começo do aprendizado da incorporação, a sensação é de que não sei ‘aonde vou’, o que acontecerá a partir de dançar no ritmo da música, com o passo preparatório já mencionado. Depois da surpresa primeira de alguma força ou movimentação assumir o controle motor, me acostumei à ‘direção’ em que ia a cada incorporação: reconheço o ‘caminho’ para chegar ao Caboclo, ao Baiano, ao Preto Velho, ao Marinheiro, à Criança, ao Boiadeiro, ao Exu, à Pombogira. Desse ponto em diante, a incorporação se dá por um ‘caminho velho conhecido’. Os mares antes não-mapeados, já estão mapeados, já não navego como um Colombo diante do mar sem fim. Posso estar confortavelmente em mim mesmo enquanto incorporo outra entidade.

Por outro lado, a desincorporação, desde o princípio, sempre se deu comigo voltando exata e rapidamente para o que reconheço como minha identidade habitual, ao

que denominei ‘identidade de ponto de partida’. Nunca aconteceu de me sentir perdido, desorientado ou passar por uma fase inconsciente ou desacordado nesse retorno ao ponto de partida, na desincorporação – aliás, também na fase de incorporação nunca passei por inconsciência ou desacordei. Sempre o centro de gravidade da entidade por incorporar e da minha identidade de partida fizeram minhas transições, ou transes, serem orientados, fáceis de acompanhar com minha percepção, sem sensações de medo ou angústia. Naturalmente, este é um caso pessoal.

Ouvi relatos semelhantes feitos por outros adeptos, embora alguns deles sintam eventuais vertigens e demorem mais para se estabilizar em nova identidade ou para ‘voltar a si’. Em todo caso, é na identidade de ponto de partida onde vamos parar quando desincorporamos. Esta não se dissolve, não se perde. A força de sua polarização não é diminuída pelo tempo de prática de incorporação – é o que *me* mostra minha experiência. Aliás, voltar do sono toda manhã é um processo mais obscuro à minha percepção do que a volta da incorporação: no sono não reconheço de onde venho, na incorporação reconheço de onde venho.

Se houvesse realmente a dissolução da identidade habitual (ou do conjunto de identidades habituais), as pessoas que incorporam na umbanda sofreriam progressiva desintegração da personalidade do dia-a-dia. Depois de irem ter nas novas paragens de identidades/entidades incorporadas no rito umbandista, não teriam a ‘velha casa’ à qual voltar. Se fosse este o caso, a cada incorporação, o sujeito ficaria mais à mercê de processos de dissociação da personalidade, ou mesmo, retornaria a retalhos cada vez menos reconhecíveis da identidade original. Não é o que costuma acontecer, segundo a experiência em minha própria pessoa e das pessoas de meu convívio. Faltam pesquisas longitudinais, isto é, que acompanhem umbandistas ao longo de certo tempo de prática de incorporação, de modo a se obter dados conclusivos a esse respeito³⁶.

Dentre os estudos sobre o efeito da prática constante da incorporação na organização das identidades, temos o de Delmonte e colegas, que investigaram uma médium de umbanda, abrangendo o período de quarenta anos de sua experiência de incorporação, mostrando uma diminuição do enquadramento da médium nos critérios para DID, Desordem Dissociativa de Identidade (2015, p. 2). Contudo, os autores consideram necessário aprimorar as ferramentas de pesquisa para saber mais a respeito

³⁶ O Gealter, Grupo de Estudos da Alteração da Identidade, vinculado ao InterPSI, no Instituto de Psicologia da USP, inicia pesquisa longitudinal com médiuns de umbanda e espiritismo. Dentro de algum tempo teremos em mãos resultados sobre o efeito da incorporação ao longo da vida dos adeptos.

(p. 16). Por sua vez, Negro Júnior e colegas pesquisaram no ambiente espírita sobre a modelação social das experiências mediúnicas dissociativas – o que Maraldi denomina dissociação contextual (2014, p. 611) – encontrando que as experiências mediúnicas são “não-patológicas para uma população com treinamento mediúnico formal” (Negro Júnior, Palladino-Negro & Louzã, 2002, p. 70), indicando que a prática mediúnica – não exatamente de incorporação – parece não aumentar a tendência à dissociação. Como este é um estudo feito num dado momento da vida dos médiuns, fornece informações apenas indiretas sobre a evolução da organização de suas identidades. Dela infere-se que médiuns com bom tempo de prática não são mais propensos à dissociação patológica.

A questão principal deste subcapítulo é quanto à maneira como se completa a alteração da identidade do sujeito que incorpora, como ele irá se encontrar em um novo núcleo de identidade, como se dá o processo de alcançar esse novo núcleo.

É reconhecido que identidade se forma mediante a relação da pessoa com seu meio social. O capítulo 4.1 abordou alguns aspectos dessa relação. É interessante neste momento salientar que, em geral, a pessoa não está em relação com a totalidade da sociedade da qual faz parte. Sua relação com o meio social é mediada por um grupo menor ao qual pertence diretamente, o qual costuma ser a família. Reis afirma que

é na família, mediadora entre o indivíduo e a sociedade, que aprendemos a perceber o mundo e a nos situarmos nele. É a formadora de nossa primeira identidade social. Ela é o primeiro “nós” a quem aprendemos a nos referir (2012, p. 99)

O grupo umbandista no qual o adepto se insere passa a ser uma segunda família, passa a ser ambiente social mediador entre ele e a sociedade à qual pertence. É comum umbandistas chamarem seu grupo religioso de ‘minha família’. Aliás, o terreiro atual ao qual pertenço, e que considero minha família, é constituído por várias pessoas de mesma família de sangue, acentuando formarmos uma família.

Cada terreiro de umbanda cria seu próprio ambiente, com características que lhe são próprias. No terreiro, o adepto está inserido em grupo social menor e mais próximo que o envolve socialmente. A partir dessa referência de um ‘nós’ mais próximo do que o conjunto da sociedade, como Reis se refere, o grupo social do terreiro torna-se mediador entre ele e a sociedade, de modo a apoiar e formação de outras identidades, além daquelas geradas pela família na infância.

A tese de Zangari demonstra que o rito da umbanda, *por ocorrer dentro de um grupo social definido*, fornece recursos para seus adeptos formarem novas porções de

identidade, criarem novas identidades. O terreiro não apenas dá o apoio necessário para que o adepto se solte da identificação com suas identidades de base, e deslize para novos potenciais identitários, como apoia a construção de novas identidades. Em seus procedimentos ritualísticos, o circuito de alteração de identidade inclui a fase de dissolução e a de reaglutinação. É desta segunda fase que trato agora, embora nela a música tenha, a princípio, participação menos significativa do que na fase anterior.

A preparação para assumir nova identidade com o processo de incorporação começa muito antes de começar o próprio processo de incorporação. Talvez se possa dizer que os passos de dissolução para a incorporação ocorrem em paralelo aos passos de construção para nova aglutinação. Ou talvez o aprendizado para a incorporação comece somente depois que são lançados alicerces para que o neófito localize quais identidades deverá construir ou quais entidades irá incorporar.

Esse processo se dá por meio de um aprendizado eminentemente corpóreo. É no convívio e pelo reconhecimento das formas corporais assumidas pelas entidades que o neófito aprende *quem* são as entidades. Mais do que explicações ou racionalizações, há a experiência sensorial direta com a presença das entidades no corpo dos adeptos mais experientes. Deste modo, é o corpo que aprende as formas possíveis e necessárias para quando se incorpora.

Os passos do processo de formação da identidade, ou entidade, a ser incorporada foram descritos por Zangari em sua tese. Esta é sua introdução ao assunto:

A mediunidade de incorporação é o resultado de uma construção social e individual em que estão em jogo os conceitos ou crenças grupais relacionados à mediunidade e à doutrina da Umbanda de uma forma geral, e a aspectos individuais das médiuns, tanto cognitivos quanto afetivos. A mediunidade de incorporação é construída por meio de um processo constituído de seis elementos, a saber, assimilação, entrega, treino, criação, manifestação e comprovação. (2003, p. 173)

O primeiro passo, a

assimilação é o processo pelo qual o indivíduo, por meio do contato com os conceitos do grupo a respeito da vida espiritual, se informa da doutrina da Umbanda, dos deveres das médiuns, das qualidades das entidades e de tudo quanto signifique a cultura religiosa tal qual adotada pelo grupo, passam a integrar a sua vida anímica. (p. 173,74)

Os adeptos reconhecem os procedimentos, hábitos e representações das crenças dos umbandistas por meio do convívio e nele os assimilam. Não apenas no nível subjetivo as “crenças compartilhadas tornam-se, assim, constitutivas da subjetividade dos que delas se nutrem” (p. 174), como no nível corporal ocorre o mesmo processo. Zangari salienta que “o processo de assimilação parece ser apenas parcialmente

consciente” e que “estão em jogo conteúdos não apenas não-verbais subliminares” (p. 174). Minha experiência pessoal me faz afirmar que são conteúdos corporais aqueles que mais impressionam o aprendiz. Pouco é explicado, o novato é levado a imitar os mais velhos em tudo, desde a dança aos afazeres de apoio ao rito. Embora exista alguma assimilação intelectual (por vezes, pela inteligência do novato decodificar o que está acontecendo e o que é para fazer, mais do que por recebê-lo numa explicação racional), é a assimilação corporal imitativa que me parece o veículo principal de passagem de valores, crenças, procedimentos e técnicas. Com estas afirmações quero salientar a importância do aspecto corpóreo contido no conceito de Zangari.

O grupo social fomenta no indivíduo a criação de uma identidade umbandista, enquanto adepto participante, antes ainda de se pensar nas identidades das entidades que virão depois. Este é um processo psicossocial de formação de crenças e comportamentos. Num exemplo, temos o novato incrédulo que ora aceita ora duvida da existência de entidades espirituais, o qual é levado com o decorrer do convívio a acreditar na existência delas, pois seus olhos as veem, seu tato as toca, ele em seu comportamento interage com elas, lhes faz perguntas e ouve suas respostas, lhes dá água para beber etc.. Mesmo que nada disso seja comprovação cabal da existência de entidades incorpóreas, para o novato que se acostuma a se comportar se relacionando com elas, torna-se natural crer que elas existam: ele se comporta como se cresse, esteja ele crendo ou não. Esta seria uma formulação possível para o processo de assimilação. Outra seria a assimilação, por observação e contato físico com a movimentação das entidades quando incorporadas. O novato aprende a reconhecer a movimentação de um Preto Velho, de um Boiadeiro, de um Caboclo, e saberá, adiante, como é a forma do corpo, a movimentação e os modos quando for incorporar essas entidades. A assimilação se dá pelo costume de convívio mais do que por idealização intelectual.

A esse respeito, Zangari menciona Sundén quando afirma que

Tais padrões seriam o resultado da exposição gradual do sistema nervoso a estímulos que, a serem congruentes, podem servir como a base para a formação de padrões perceptivos e, posteriormente, para o reconhecimento de padrões na realidade, uma vez que os padrões estruturam a percepção. Assim, a partir da formação do quadro de referência umbandista, o indivíduo tende a perceber a realidade como permeada de espíritos e de suas manifestações. (p. 174)

Durante o primeiro passo, quase todo o tempo haverá a presença da música, como elemento de fundo. Nem sempre o novato estará conectado a ela, dançando-a ou cantando-a. Não obstante, pelo que foi comentado a respeito do papel da música, é de se

supor que a assimilação do conjunto de estímulos psicossociais é facilitada pela presença da música, seja porque a música em sua natureza dissolve barreiras e, por isso, facilita o encontro e a assimilação do exterior pelo interior e vice-versa (Zuckermandl, 1973, p. 370), como ainda porque a letra das canções muitas vezes reforça o que está sendo vivido e experimentado, nas mais diversas situações do rito.

O segundo passo, a *entrega*, é aquele em que música se torna capital para o processo. É a fase em que o aprendizado da incorporação, ou como diz Zangari, “o desenvolvimento da mediunidade... só se realiza se não interferirem, ou seja, se permitirem que suas entidades tomem conta de seus corpos” (2003, p. 175). É a fase de *entrega à entidade* que irá incorporar o adepto, a qual “supõe completa ausência de controle, esforço consciente para não agir sobre o próprio corpo de modo que uma entidade possa atuar sobre ele” (p. 175).

Como vimos nesta dissertação, a entrega à incorporação tem como prática crucial a dança preparatória, na qual o adepto exercita o *controle com entrega*, isto é, quando controla que seu corpo se entregue à música – em especial à sua métrica e rítmica – e assim permaneça por muitos minutos, colocando-o em condição distinta da habitual. Esta entrega do corpo ao ‘outro’ que é a música, é também a entrega do corpo ao ‘outro’ que é o grupo social do ambiente umbandista.

E, como já comentei, a entrega ocorre não apenas nesse momento específico. A entrega diz respeito ao conjunto de aceitações e assimilações que o novato empreende, de modo despercebido na maior parte das vezes, pois que colhido e envolvido pelos afazeres comuns do terreiro, ele se acostuma que a vida dentro do terreiro é devotada às entidades evocadas e que inclusive seu corpo será delas a morada, em algum momento. Aos poucos o adepto aprende inconscientemente, sem que isto lhe seja dito em momento algum, que seu corpo não lhe pertence mais quando ele está dentro do terreiro.

Para quem está de fora e nunca participou de um terreiro, a incorporação é um fato misterioso, excepcional e, às vezes, amedrontador. Para quem é participante das lides umbandistas, dou testemunho, nos acostumamos, não sem algum assombro, a entidades espirituais como seres próximos e reais, muito antes de experimentar a incorporação.

A incorporação é *corpo estranho* para quem não colocou seu próprio corpo no processo. Para quem o colocou, é preparado progressivamente pela entrega mais ampla que antecede e prepara o momento da entrega específica à incorporação, a qual é

diretamente treinada na dança preparatória. É nessa *dança de treino à entrega* que a música tem papel de destaque na estrutura do rito.

O passo seguinte descrito por Zangari é o *treino*, o qual descreve “como um processo gradual de aprendizagem psiconeurológica, portanto pode-se falar de treino de alteração de consciência, ou dissociação disciplinada” (p. 175). O que descrevi no capítulo 6.3 sobre o papel do corpo na incorporação está em consonância com estas palavras e poderia tê-las por conclusão. Há um treino para a alteração de consciência e esta pode ser entendida como uma condição psicocorporal de movimentação, uma disposição acima de tudo transiente, pois que o corpo se movimenta sem parar e sem sair do lugar, como descrevi. É um estado de movimento contínuo, muito mais do que um movimento que almeja ir para alguma direção ou lugar. É o corpo colocado em um espaço dinâmico e não mais em um espaço de lugares (Zuckerandl, 1973, p. 282-94), talvez uma maneira do adepto se aproximar do tipo de espaço em que vivem as entidades espirituais, um espaço-fluxo – uma dimensão que tem íntima ligação com a música, como expôs pioneiramente Zuckerandl –, não mais um espaço-de-lugares.

Creio fazer sentido incluir a dança preparatória como um dos aspectos da fase de *treino*. A meu ver, o treino é, sobretudo, físico, corpóreo, fisiológico e neurológico. Em minha experiência pessoal, embora as informações sobre os aspectos simbólicos e os significados abstratos do ritual tenham sua importância, esta é derivada de uma marca primeva corporal; isto é, estar num ambiente físico fazendo coisas inseridas dentro de um rito marca primeiramente meu comportamento corporal nesse ambiente, é meu corpo que responde aos atos necessários à participação pedida pela situação umbandista, muito mais do que minhas crenças, especificamente. Não preciso aderir emocional ou intelectualmente às crenças umbandistas para me tornar um umbandista, posso me comportar enquanto tal e isso gerar a marca necessária para que venha a ser efetivamente um umbandista. Um exemplo disso são as reiteradas conversas com meus pais-de-santo atuais, nas quais as dúvidas quanto a se somos umbandistas ou não – não em um sentido moral, algo do tipo se merecemos sê-lo, mas no sentido de tudo o que nos acontece no rito, inclusive as incorporações, se serão isso mesmo que consideramos ser. Nossas considerações a respeito de sermos ou não umbandistas contam menos do que o ato de sermos religiosamente todos os sábados umbandistas praticantes. Tanto que essas considerações todas, em última instância, contam muito pouco para a dedicação religiosamente disciplinada que temos para nossas práticas umbandista.

As considerações teóricas sobre questões subjetivas a respeito de crenças religiosas talvez se apliquem melhor às religiões que originaram tais teorias – como a católica, a protestante etc. – nas quais o corpo é ausência sentida. E talvez as considerações teóricas tenham menos significado para religiões nas quais a base de relação com a divindade é o corpo – como a umbanda e o candomblé.

Zangari afirma: “minha aposta interpretativa é de que a mediunidade de incorporação seja uma alteração de consciência disciplinada culturalmente” (p. 176). A cultura umbandista é predominantemente corpórea. Talvez esse seja um traço das culturas ágrafas. Seja como for, é traço da cultura umbandista e tudo o que ela disciplina e cria o faz corporalmente. O próprio Zangari aponta para isso, ao afirmar que para os médiuns “as ideias não são simplesmente entes abstratos, acessíveis apenas por meio do esforço da razão e da lógica” (p. 176), são experiências físicas. Adiante, ele afirma que

O treinamento conta com aliados importantíssimos, como as cantigas específicas de cada linha, que falam da realidade das entidades daquela falange, o som dos atabaques marcando a forte cadência indutora de alterações de consciência, das danças, do bater de palmas, dos paramentos, das luzes, dos odores do incenso... (p. 176-77)

Todos esses são elementos físicos e corpóreos a colaborar com o treino, gerando um ambiente em torno do novato, mas também aclimatando a experiência específica do treino da entrega à incorporação e, como vimos, induzindo a uma disposição à distensão na organização das identidades do novato e gerando um campo de treino adequado à entrega do corpo no que denominei entrega controlada.

É preciso salientar que essas fases não são estanques. Assimilação, entrega e treino se interpenetram no tempo, ou ainda, são três partes do mesmo processo indistinguível e indissociável. As etapas seguintes também se mesclam e, mesmo, se sucedem ora para adiante ora para trás.

Assim, quando Zangari afirma que “o processo de treino dissociativo é lento e leva, em média, quatro meses, segundo minha amostra” (p. 177), temos o período em que o treino é o centro de gravidade do processo. Esse é o tempo em que o treino é o centro da prática. Nessa fase, se fazem presentes conjuntamente a assimilação, a entrega e o treino. “Esse período corresponde a uma acomodação lenta do sistema nervoso, de treino neurofisiológico, de um progressivo aumento disciplinado da dissociação” (p. 177). O qual é preenchido, em boa parte, pela prática da dança preparatória, sem que a ela nem mesmo os umbandistas dediquem especial atenção ou importância, como já afirmei. Assim como a dança preparatória tem especial papel na fase de treino da entrega, ela estava presente na etapa anterior de assimilação e permanecerá presente nas

etapas seguintes. Mesmo o pai ou mãe-de-santo formado nos atributos de incorporação no grau mais alto possível continuará a dançar a dança preparatória ao ritmo da música soante, a cada vez que entrar no *congá* para participar do rito.

A fase de *criação* se refere especificamente à criação da identidade da entidade que se incorpora. Segundo Zangari, é o “processo de construção não-consciente das entidades, de uma também progressiva elaboração de suas características” (p. 178). Em termos da doutrina umbandistas, nesse momento não se está a construir nada, está-se a abrir os canais para a entidade se manifestar cada vez mais plenamente (o que também se daria de maneira não consciente).

Creio que não preciso adotar o ponto de vista de que a construção da entidade é obra exclusiva do inconsciente do adepto, nem adotar exclusivamente o ponto de vista umbandista. Entendo os dois pontos de vista como sendo complementares: a forma da identidade construída a partir dos elementos assimilados no convívio no terreiro seria utilizada pela entidade espiritual para se manifestar. Naturalmente, este ponto de vista tanto quanto o da doutrina umbandista está fora do escopo da investigação científica.

Pode-se supor que a construção de uma nova forma³⁷ identitária seja necessária para uma entidade se manifestar – uma forma adequada ao que ela necessita – e dessa maneira tanto faz se o que temos na incorporação umbandista é o deslizamento para outra identidade (recém-construída) preenchida com conteúdos conscientes e inconscientes do sujeito, ou se o deslizamento se dá para outra identidade e esta é preenchida pelos conteúdos advindos de uma entidade incorpórea exterior ao sujeito. Esta diferença, crucial em termos ontológicos, não é tão importante para estabelecer o papel da música na umbanda, como fator de apoio ao deslizamento entre identidades.

A música se relaciona com a abertura ao deslizamento e a identificação com uma identidade esboçada ou minimamente construída. Se a identidade para a qual a identificação do sujeito se desloca no processo de incorporação é ocupada por uma nova formação identitária a partir exclusivamente de elementos de seu inconsciente, ou de um inconsciente coletivo ou se é ocupada por um ser espiritual não modifica o interesse em averiguar se a música cumpre esse papel e de que maneira.

Os passos seguintes, *manifestação* e *comprovação*, respectivamente, são “o processo através do qual a entidade e todas as suas características finalmente se apresentam na gira” (p. 179) e “o reconhecimento por parte das médiuns de que suas

³⁷ Devido à convenção ortográfica atual da língua portuguesa, a palavra ‘forma’ pode ser lida tanto como fôrma quanto como fôrma, e os dois sentidos são pertinentes a seu uso neste ponto do texto.

entidades possuem habilidades para as quais jamais foram treinadas” (p. 181). Estas duas fases, embora vividas em meio à música cantada e percutida durante as giras, já não depende tão proximamente da música. Podemos ainda encontrar relação direta entre a música e a fase de *manifestação* quando, por exemplo, as entidades se põem a dançar e a se movimentar, enquanto manifestação principal em determinado momento de sua presença plenamente incorporada. As entidades dançarem é uma das maneiras mais recorrentes delas manifestarem sua natureza, sua vibração ou força.

Já a fase de *comprovação* independe da presença e do papel da música. Zangari comenta sobre esta fase que os adeptos entrevistados por ele “manifestaram ter ou ter tido dúvidas a respeito de sua mediunidade de incorporação” (p. 180), e que por isso buscam alguma forma de comprovação. Já comentei que as conversas, inclusive com pais e mães-de-santo trazem o assunto à baila. Embora a necessidade de comprovação não seja um item a compor a doutrina umbandista, ela é questão recorrente na subjetividade dos adeptos: ‘isto que experimento é uma incorporação legítima ou sou eu mesmo me fazendo passar por uma entidade?’ Tal questão é difícil de ser respondida pela perspectiva científica ou pela perspectiva subjetiva pessoal. Comentei a este respeito ao final do subcapítulo sobre o corpo na incorporação.

Contudo, a cultura do terreiro fornece campo fértil para o adepto construir visão favorável à existência das entidades enquanto seres reais. Zangari afirma que a “mediunidade de incorporação deve ser compreendida tanto como uma construção de grupo quanto como uma construção individual de cada uma das médiuns” (p. 181). A música tem contribuição a dar não apenas ao deslizamento entre identidades, mas à integração entre as pessoas do grupo. A confiança entre os participantes, assim como a confiança destes no próprio rito, podem ser facilitadas pela presença da música, por sua capacidade de contribuir para integrar as pessoas em um grupo, como vimos quando descrevi o processo de incorporação, no qual o adepto incorpora a música e o grupo social, como ampliação do campo de seu ser, como a alteridade da consciência.

No processo de incorporação na umbanda, vimos que a alteração de identidade ocorre em direção definida e que essa construção, seja inspirada por entidades incorpóreas ou não, é feita em passos definidos, os quais estão inseridos nos afazeres e rotinas do próprio rito.

No capítulo em que abordei a história da umbanda e sua ligação com a construção da identidade nacional, mostrei como a umbanda originou-se da mistura de tipos, talvez de todos os tipos, que compõem essa identidade, e aos quais dá voz nas

incorporações. Essas identidades – preenchidas ou não por entidades incorpóreas – têm ligação íntima com tipos humanos oriundos da cultura brasileira, e enraizados em arquétipos humanos mais amplos: o velho sábio, o guerreiro valente, o perspicaz brincalhão, o homem forte e quieto, a eterna criança, a prostituta e assim por diante; os quais se relacionam a identidades próprias da cultura brasileira, como o negro, o índio, o tipo folgazão, o tipo trabalhador, a criança, a moça ferosa e assim por diante, os quais, por sua vez, enraízam respectivamente as figuras dos Pretos e Pretas Velhas, Caboclos e Caboclas, Baianos e Baianas, Boiadeiros, Crianças, Pombogiras e assim por diante.

Na construção das identidades, que ocorre no terreiro, a música está presente boa parte do tempo, assim como ela está presente nos momentos de dissolução da identidade de base. Quer dizer a música está presente nas duas fases da incorporação, a dissolução e a recoagulação. A música tem papel mais decisivo na fase de dissolução, embora esteja presente também nos seis passos em torno dos quais ocorre a recoagulação da nova identidade.

A música tem papel importante também nas relações sociais dentro do terreiro. A prática musical conjunta favorece a criação de laços afetivos, corporais e de crenças entre os umbandistas de um terreiro. Estes são importantes, pois, além das simpatias necessárias à manutenção de um grupo social, geram experiências nas quais cada adepto, por alguns momentos, é expressão do grupo social mais do que de si mesmo, principalmente durante a prática da dança preparatória.

Além de a música ser elemento onipresente nas diversas fases do rito, é principalmente no momento da incorporação que ela prepara uma série de condições psicossociais – no sujeito e na relação deste com o grupo – para que a incorporação aconteça. E a incorporação é a pedra fundamental do rito umbandista.

Desta maneira, creio ter delineado o papel da música na umbanda.

Mas a questão do papel da música pode ser ampliada. Se toda interação social constrói identidade no sujeito, o que podemos esperar da interação musical que ocorre por meio especificamente de interação musical? Terá ela algo de particular e distinto, em relação a interações sociais nas quais a música não é o centro das atividades? Estudar esse ponto seria expandir o papel da música para além da umbanda, para os convívios sociais em geral.

8. O papel da música na umbanda e na reorganização das identidades

O papel da música na umbanda gira em torno de distender as forças que sustentam a organização das identidades do sujeito e movimentar seu corpo retirando-o da condição estacionária. Na soma desses processos, o sujeito se torna predisposto (mas não obrigado) a deslizar entre seus núcleos de identidade. A música por si mesma não leva ninguém a nenhum lugar; a música não desloca. Para haver reorganização das identidades ou incorporação são necessárias duas outras condições.

A segunda condição é a presença do grupo social umbandista. No grupo são cultivadas crenças sobre a incorporação e as entidades espirituais; os adeptos são levados a construir as identidades cultuadas no rito. E, mais, o grupo social é participante ativo, através da música, no momento da incorporação. Os adeptos da gira tornam-se um movimento único ao ter seus corpos movidos pela música e, deste modo, incorporam a música tanto quanto incorporam o propósito do grupo. A música é o primeiro ‘outro’ incorporado, e por meio dela o adepto ‘incorpora’ o grupo. Antes do deslocamento das identidades para a possível incorporação de entes espirituais, os adeptos alargam sua presença e percepção para se identificar com a música, o grupo social e a umbanda. Espero ter mostrado que isso resulta da ação da natureza da música e não de qualquer processo místico ou sobrenatural.

A terceira condição é a intenção do sujeito se dispondo a incorporar as entidades da umbanda ou reorganizar suas identidades. O desenvolvimento da capacidade de incorporar, ou se reorganizar, se dá pela ação do grupo sobre o sujeito e do próprio sujeito ao se colocar voluntariamente no processo. Tal desenvolvimento custa dedicação material, tempo e esforço. Apenas escutar música para se distrair em momento ocasional não leva alguém a experimentar algo parecido.

Assim, o trabalho de incorporação, como conheci na umbanda, resulta da soma do 1) acionamento da música soltando o sujeito da fixidez estrutural das identidades e o colocando em movimento; 2) o acionamento do contexto social do rito; e 3) o acionamento da intenção do sujeito que se dispõe a incorporar, isto é, a transitar de uma

identidade convencional, habitual, a outra identidade, construída no rito e associada à manifestação das entidades espirituais.

Os três fatores operam conjuntamente no momento da dança preparatória. A investigação me levou a dar atenção especial a essa dança. De início, não sabia que ela viria a participar da investigação. Ao final, ela me parece peça chave para incorporar, na umbanda que conheci. A dança preparatória é o ponto central para novas investigações, inclusive sob a perspectiva neurológica. Conhecer os processos neurais e psíquicos do adepto ao dançá-la poderá revelar muito dos processos de transe e incorporação.

A música mostrou ser fator socializante de grande penetração sobre os indivíduos para que estes se identifiquem com fatores coletivos, sociais e contextuais. A música parece predispor o sujeito a seguir as forças sociais vigentes. Na umbanda, a música é o fator moderador entre o indivíduo e a sociedade, facilitando que ambos se encontrem. A música unifica as forças do contexto social e da intenção individual, sendo o fator de elisão do processo.

A música opera como o elemento menos visível, menos impositivo, menos regulatório, o que não diz de uma atuação fraca ou prescindível, mas de atuação que lhe é específica: a de criar a predisposição ao deslizamento entre identidades, a de dissolver aspectos antes solidamente integrados do conjunto de identidades e tornar o sujeito física e psiquicamente móbil. Essa atuação é possível somente àquele se envolve com a música, e, por isso, dançá-la é imprescindível à incorporação.

A música ouvida ou cantarolada distraidamente não causa esse tipo de modificação. Sem envolvimento, a música atua como um medicamento a ser ingerido, mas que não é ingerido. Ouvir música é totalmente distinto de envolver-se com ela, tanto quanto um comprimido atua diferente estando dentro ou fora do organismo. Se para o comprimido a barreira do corpo físico é seu limite de atuação, para a música a barreira é ocupar realmente a subjetividade. E, nesse sentido, embora existam outras maneiras, envolver o corpo na música é um meio firme disso acontecer.

Num terreiro de umbanda, quando acontece de um visitante ocasional vir a estertorar ou incorporar, por sucumbir ao ritmo dos atabaques, ele está envolvido com a música, mas está também sob a operação das três forças: o impacto do ambiente social do terreiro, da música e de seu desejo de estar lá. As três forças atuam mesmo no caso desse tipo de incorporação casual.

A música opera em três etapas distintas. Primeiro, prepara a estrutura psicofísica colocando-a em condição de incorporar, distende a organização das identidades e

predispõe ao movimento, o que é coroado no esforço de ‘entrega controlada’. Segundo, ela é o primeiro ‘outro’ a incorporar o corpo do adepto, quando este se identifica com a música e se entrega ao ritmo. Nesse momento, a música é o meio de passagem para que o adepto deixe de ser apenas ele mesmo ou sua entrega à música, e passe a ser o grupo social – o segundo ‘outro’ – que virá a lhe incorporar, quando os corpos de todos os adeptos vibram e se movimentam na dinâmica da música dos pontos cantados e dos ritmos percutidos. Terceiro, ela é a condutora para o processo de deslizamento entre as identidades em direção àquelas identidades construídas dentro do terreiro, às quais, dizem os umbandistas, acorrem à presença as entidades espirituais que vêm com o fito de prestar auxílio aos encarnados. Por vezes, a segunda e a terceira etapas são bastante simultâneas.

Para explicar o processo de incorporação abster-me de me apoiar em conceitos como possessão, transe, mediunidade, estados de consciência (alterados ou não), por entender que não ajudam a esclarecer o papel da música no fenômeno da incorporação. Discuti tais conceitos, pois são usuais nas investigações na área, mas entendo que eles mais acrescentam problemas epistemológicos do que facilitam a compreensão do fenômeno. Por outro lado, trouxe uma definição de alteração de consciência que creio ser útil, ao menos no caso específico da incorporação: a alteração de consciência como a abrangência da consciência do sujeito em direção ao outro, a alteridade da consciência.

Ao que tudo indica, a música colabora com processos da subjetividade que se alinham com os processos dissociativos. Contudo, mais propriamente, diria que ela colabora com processos de distensão, deslizamento e *sociação*, isto é, com a reorganização entre identidades, sem fragmentação ou ruptura entre elas. Seria a ramificação natural da personalidade, na qual elementos do meio são incorporados como nutridores da personalidade. Quando o sujeito está envolvido com a música, distendem-se as forças que sustentam a organização das identidades. Estas conclusões convergem com estudos de musicoterapeutas e algumas delas se coadunam com formas já aplicadas da música em musicoterapia.

Os seis passos apresentados por Zangari para a formação de identidades dentro de um terreiro de umbanda são facilitados pela presença da música *enquanto* os passos são vividos. A sequência desses passos talvez se refira à construção de toda e qualquer identidade do ser humano, dentro e fora do terreiro, com ou sem música. Este é um ponto que julgo merecer pesquisa mais ampla a respeito.

Não diria que a música ajuda a dissociar ou a não dissociar, pois aquilo que investiguei não fornece indicações para tanto. Diria que a música contribui com processos pelos qual as identidades já existentes e novos ramos se associam, sem quebra ou fragmentação, acomodando as tensões entre elas. A música colabora nessa acomodação, como espécie de seiva líquida na ramificação da personalidade. Na medida certa, a música é imprescindível para a expansão dos ramos da personalidade.

A maior presença da música em fases cruciais de desenvolvimento da personalidade pode se dever a isso. O canto das mães para seus bebês pode ter sentido mais amplo do que criar vínculo e oferecer a segurança da presença: forneceria nutriente necessário para a personalidade se desenvolver de maneira integrada. Os adolescentes procuram música e fazem da música um modo de sociabilização. E talvez ela lhes seja necessária tendo em vista os fortes processos de florescimento e reorganização das identidades, vividos nessa fase, em que se formam aspectos da identidade com que farão frente ao ingresso adulto na sociedade.

Ao final da investigação, estes aspectos me parecem centrais para o papel da música na umbanda e na vida humana.

9. Considerações finais

A revisão de áreas distintas do conhecimento, como música, psicologia, sociologia, musicoterapia, etnomusicologia, neurologia, análise musical, formação da identidade humana, alteração de consciência, história da umbanda, relação entre música e transe, e movimento corporal foi necessária para conhecer mais, pouco que fosse, sobre o papel da música na umbanda e na reorganização das id / entidades.

Sem aprofundar e aproximar esses campos creio que não seria possível conhecer o que acontece na incorporação. Na parte final do trabalho, entremeei essas diversas áreas com o depoimento da experiência pessoal para, assim espero, ampliar a compreensão da incorporação umbandista. Outros estudos são necessários para compreender realmente o que é a incorporação e nela qual o papel da música. Inclusive para eliminar vieses oriundos de minha experiência pessoal, apesar de meu esforço para minimizá-los.

Esta dissertação propõe um ponto de partida.

Há questões maiores a investigar, como a existência de dimensão para além do fenomênico tanto quanto do psicológico, o terceiro palco, mostrando que o transcendente não é a única opção afora essas duas. A existência de uma dimensão que, embora não pertença a essas duas não é também a dimensão transcendente, é de grande importância para estudos da psicologia anomalística e da religião. Abordar mais a fundo tal questão demanda esforços que não cabem nesta dissertação.

Mantive em aberto se adeptos incorporam entidades espirituais ou se eles se reorganizam em suas identidades com a construção de novas, naquele processo tão bem descrito por Zangari. Minha crença é que as entidades espirituais existem e se manifestam por meio das novas identidades construídas para recebê-las. Espero que essa crença não tenha se imiscuído indevidamente na análise do papel da música.

É interessante notar que as pessoas se mostram diferentes quando incorporadas ou se expressando por meio das identidades construídas no terreiro. Uma diferença é a irreduzível alteridade e coerência impecável, considerada ‘inumana’ por Bairrão. Outra é o fato das entidades incorporadas manifestarem inteligência e sensibilidade maior do que a do adepto que as incorpora. Por que haveria de ser assim, se são manifestações do

inconsciente do próprio sujeito? Por que o inconsciente guardaria seu melhor para manifestar em condição tão estranha? Por que parecer outro é condição para surgir o melhor? Por outro lado, alguém incorporar uma entidade obtusa seria cena incongruente.

A música da umbanda não é música especial, com poderes particulares a desencadear o transe. A música utilizada nos terreiros que conheci é estruturada musicalmente como as mais comuns, e belas, canções populares brasileiras. Se há na música algum papel na incorporação e na reorganização das identidades, este será da música enquanto tal. O contexto social e a intenção da pessoa são os dois outros fatores a se somar à música para efetivar o papel que potencialmente ela traz em si.

Expandindo essa conclusão, diria que o papel da música na vida humana depende do contexto no qual e da intenção com a qual é usada. Isso não retira dela sua especificidade. A água se mistura com muitas outras substâncias e não é um solvente inespecífico: a cada vez produz efeitos finais diferentes sem deixar de ser substancialmente água. A natureza fluída da música inclui a fluidez de seus papéis – e esta induz à fluidez dos papéis humanos.

Ao final, entendo que meu estranhamento inicial na relação com a música, talvez devido à maneira como ela me foi colocada, me levou a investigá-la em relação à pessoa humana. A música e o ser humano formaram desde o início os polos fundamentais deste trabalho. O estudo da musicoterapia foi um primeiro elo, o qual se completou no contato com a umbanda, viabilizando conexão entre eles.

A descrição inicial que fiz do impacto de escutar música erudita apresenta algo que me soa semelhante ao estágio prévio à modelagem cultural, ou, como disse Verger, antes d“essas ‘estupidezas’ de nacionalidade e outros comportamentos”, antes que a música que escutei quando criança se tornasse um meio de modelagem social. Quem sabe a música na umbanda tenha me levado a experimentar novamente “uma manifestação da verdadeira natureza da gente”, como disse Verger, ou me levado a encontrar “a música antes da música”, como disse Blacking. Parti da música como moldagem social e com ela retornei a algo em mim anterior à moldagem, anterior às identidades e entidades: aquilo que em mim permanece sob todas essas modificações. Foi essa história “tão comprida, tão bonita, que eu quis contar também a vocês” (C. P. Queiroz, 1969, p. 22).

10. Referências

- Abimbola, W. (1981). A concepção iorubá da personalidade humana. *Centre National de la Recherche Scientifique*, Paris, ed. n° 544, p. 21.
- Adams, T., Jones, S. & Ellis, C. (2015). *Autoethnography*. Oxford: Oxford University Press, p. 228.
- Adeofe, L. (2004). Personal Identity in African Metaphysics. In: Brown, L. (org.) *African Philosophy. New and Traditional Perspectives*. New York: Oxford Press, p. 69-86,
- Aigen, K. (1998). *Paths of Development in Nordoff-Robbins Music Therapy*. Gilsum: Barcelona Press, p. 329.
- Aigen, K. (2005). *Music-Centered Music Therapy*. Gilsum: Barcelona Press, p. 322.
- Akstein, D. (1980). Terpsicoretranseterapia (TTT): uma revisão atual. *Revista Brasileira de Hipnose*, I, Rio de Janeiro, p. 25-32.
- Aldridge, D. (2006). Music, Consciousness and Altered States. In: Aldridge, D. & Fachner, J. (org.) *Music and Altered States: Consciousness, Transcendence, Therapy and Addictions*. London: Jessica Kingsley, p. 9-14.
- Aletti, M. (2007). Arte, cultura e religião na vida adulta: rabiscos winnicottianos. In: Arcuri, I. G. & Anconla-Lopez, M. (org.). *Temas em psicologia da religião*. São Paulo: Vetor, p. 334, p. 13-58.
- Almeida, A. & Lotufo Neto, F. (2004). A mediunidade vista por alguns pioneiros da área mental. *Revista de Psiquiatria Clínica*, vol. 31 n° 3, São Paulo, p. 132-141.
- Altenmüller, E. (2001). How many music centers are in the brain? *Annals of the New York Academy of Science*, n. 930, jun. New York, p. 273-280.
- Alvarado, C.; Machado, F.; Zangari, W. & Zingrone, N. (2007). Perspectivas histórias da influência da mediunidade na construção de ideias psicológicas e psiquiátricas. *Revista de Psiquiatria Clínica*, 34, supl. 1, 42-53.
- Andrade, M. de. (2015). *Pequena História da Música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 225.
- Ansdell, G. (2014). *How Music Helps in Music Therapy and Everyday Life*. Burlington: Ashgate Publishing, p. 351.
- Arruda, G d'. (2010). *Umbanda Gira!* Rio de Janeiro: Pallas, p. 157.

- Arruda, J. P. (2012). Tese e antítese: a autoetnografia como proposta metodológica. *VII Congresso Português de Sociologia*, Universidade do Porto, p. 13.
- Augras, M. (1994). Os Gêmeos e a Morte: Notas sobre os Mitos dos *Ibeji* e dos *Abiku* na Cultura Afro-brasileira. In: Moura, C. (org.). *As Senhoras do Pássaro da Noite: Escritos sobre a Religião dos Orixás V*. São Paulo: Edusp Axis Mundi, p. 73-84.
- Baeck, E. (2002). The neural networks of music. *European Journal of Neurology*, setembro, nº 9, ano 5, London, p. 449-56.
- Bairrão, J. F. M. H. (2007). Linguagem e corpo na umbanda. In: Arcuri, I. G & Ancona-Lopez, M. (org.). *Temas em Psicologia da Religião*. São Paulo: Vetor, p. 165-183.
- Bakke, R. R. B. (2007). Tem Orixá no Samba: Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda na música popular brasileira. *Religião e Sociedade*. Rio de Janeiro, 27(2), p. 85-113.
- Baranow, A. L. von. (1999). *Musicoterapia: uma visão geral*. Rio de Janeiro: Enelivros, p. 73.
- Barbara, R. M. S. (1998). A terapia musical no candomblé. In: *VIII Jornada sobre Alternativas Religiosas na América Latina*, São Paulo, p. 20.
- Barbosa, M. & Bairrão, J. F. M. H. (2008). Análise do Movimento em Rituais Umbandistas. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*. Vol. 24 nº 2, p. 225-233.
- Barcellos, L. R. M. & Santos, M. A. (1996). A natureza polissêmica da Música e a Musicoterapia. *Revista Brasileira de Musicoterapia*, ano 1, nº 1, Rio de Janeiro, p. 5-18.
- Barcellos, L. R. M. (2004). *Musicoterapia: Alguns escritos*. Rio de Janeiro: Enelivros, p. 142.
- Bargiel, M. (2004). Lullabies and Play Songs. *Voices*, vol 4, nº 1. <https://voices.no/index.php/voices/article/view/149/125>.
- Bastide, R. (1985). *As religiões africanas no Brasil*. São Paulo: Pioneira, p. 567.
- Bastide, R. (2001). *O Candomblé da Bahia*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 379.
- Bastide, R. (2006). *O Sagrado Selvagem e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 275.
- Belzen, J. A. (2010). *Para uma psicologia cultural da religião*. Aparecida: Ideias e Letras, p. 485.
- Benenzon, R. (1988). *Teoria da Musicoterapia*. São Paulo: Summus, p. 182.
- Benenzon, R. (1998). *La nueva Musicoterapia*. Buenos Aires: Lumen, p. 262.

- Bergson, H. (1998). *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70, p. 164.
- Berio, L. (1981). *Entrevista sobre a Música Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 130.
- Bingham, W. V. D. (2013). *Studies in Melody*. Charleston: Nabu Press, p. 100.
- Blacking, J. (1995). *Music, Culture and Experience: selected papers of John Blacking*. Chicago: Chicago University Press, p. 277.
- Blacking, J. (1997). Music in cognitive and affective development of children: problems identified by ethno musicological research. In: Wilson, F. & Roerman, F. (org.). *Music and child development*. St. Louis: Mmb Music, p. 276-263.
- Blacking, J. (2000). *How Musical is Man*. Seattle: University of Washington Press, p. 116.
- Bonny, H. (1978). *Guided Imagery and Music: The Role of Taped Music Programs in the GIM process*. Baltimore: ICM Books, p. 64.
- Borchgrevink, H. M. (1991). O Cérebro por trás do Potencial Terapêutico da Música. In: Ruud, E. (org.). *Música e Saúde*. São Paulo: Summus, p. 57-86.
- Brahmananda. (1972). *The Hatha Yoga Pradipika of Svatmarama*. Madras: Adyar Library and Research Centre, p. 106.
- Brandalise, A. (2007). Musicoterapia: o uso da música para a saúde. [Estudos de Musicoterapia Músico-centrada]. In: Barcellos, L. R. M. (org.). *Vozes da Musicoterapia Brasileira*. São Paulo: Apontamentos, p. 51-56.
- Brandalise, A. (2001). *Musicoterapia Músico-centrada*. São Paulo: Apontamentos, p. 87.
- Brockett, A., LaMarca, E. & Gould, E. (2015). Physical Exercise Enhances Cognitive Flexibility as Well as Astrocytic and Synaptic Markers in the Medial Prefrontal Cortex. *Plos One*, 10(5): e0124859.doi:10.1371/journal.pone.0124859.
- Bruscia, K. (2000). *Definindo Musicoterapia*. Rio de Janeiro: Enelivros, p. 312.
- Cardena, E. (1994). The Domain of Dissociation. In: Lynn, S. J. & Rhue, J. (org.) *Dissociation: Clinical and Theoretical Perspectives*. New York: The Guilford Press, p. 15-31.
- Cardena, E. & Pekala, R. (2013). Questões Metodológicas no Estudo dos Estados Alterados de Consciência e das Experiências Anômalas. In: Cardena, E.; Lynn, S.J. & Krippner, S. (org.). *Variedades da experiência anômala*. São Paulo: Atheneu, p. 360.
- Carpeaux, O. M. (1985). *Uma Nova História da Música*. São Paulo: Ediouro, p. 364.

- Cassirer, E. (2009). *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, p. 127.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1984). *Dictionnaire des Symboles: Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*. Paris: Robert Laffont/Jupiter, p. 1060.
- Chomsky, N. (1998). *Linguagem e mente: pensamentos atuais sobre antigos problemas*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, p. 83.
- Chu, Y. -K. (1977). Interação entre linguagem e pensamento em chinês. In: Campos, H. de (org.). *Ideograma lógica poesia linguagem*. São Paulo: Cultrix-Edusp, p. 231-262.
- Ciampa, A. da C. (2005). *A estória do Severino e a história da Severina*. São Paulo: Brasiliense, p. 253.
- Ciampa, A. da C. (2012). Identidade. In: Lane, S. & Codo, W. (org.). *Psicologia Social: o homem em movimento*. São Paulo: Brasiliense, p. 58-77.
- Concone, M. H. V. B. (2004). Caboclos e Pretos-Velhos da Umbanda. In: Prandi, R. (org.). *Encanteria Brasileira: o Livro dos Mestres, Caboclos e Encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, p. 281-303.
- Cossard, G. O. (2011). *Awô: o Mistério dos Orixás*. Rio de Janeiro: Pallas, p. 229.
- Costa, A. & Moraes Júnior, M. (2014). Reflexões sobre o transe ritualístico no candomblé. *Ciências Sociais e Religião*, ano 16, n. 21, Porto Alegre, p. 72-87.
- Costa, C. M. (1989). *O despertar para o outro*. São Paulo: Sumus, p. 127.
- Damásio, Antônio. 2004. *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 358.
- Darwin, C. (1859). *On the Origin of Species by means of Natural Selection*. Londres: John Murray, p. 502.
- Decanio Filho, A. A. (2002). *Transe Capoeirano: um estudo sobre a estrutura do ser humano e modificações de estado de consciência durante a prática da capoeira*. CEPAC, Coleção S. Salomão, nº 5, Salvador, p. 39.
- Delmonte, R., Lucchetti, G., Almeida, A. M & Farias, M. (2015). Can DSM-5 Differentiate between Non-Pathological Possession and Dissociative Identity Disorder? A Case Study from an Afro-Brazilian Religion, *Journal of Trauma & Dissociation*, DOI: 10.1080/15299732.2015.1103351.
- Deveraux, G. (1966). Cultural factors in hypnosis and suggestion: an examination of some primitive data. *The International Journal of Clinical and Experimental Hypnosis*, vol. 14, nº 4, p. 273-291.
- Dib, M. (2013). *Música Árabe: expressividade e sutileza*. São Paulo: Edição da Autora, p. 230.

Everett, D. L. (2005). Cultural Constraints of Grammar and Cognition in Pirahã: Another Look at the Design Features of Human Language. *Current Anthropology*, vol. 46 n. 4 p. 1-69.

Fachner, J. (2006). Music and Altered States of Consciousness: An Overview. In: Aldridge, D. & Fachner, J. (org.) *Music and Altered States: Consciousness, Transcendence, Therapy and Addictions*. London: Jessica Kingsley, p. 15-37.

Fachner, J. (2011). Time is the Key: Music and Altered State of Consciousness. In: Cardeña, E. & Winkelman, M. (org.). *Altering Consciousness: Multidisciplinary Perspectives*. Santa Barbara: ABC-CLIO, p. 355-376.

Fenollosa, E. (1977). Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In: Campos, H. de (org.). *Ideograma lógica poesia linguagem*. São Paulo: Cultrix-Edusp, p. 115-162.

Feraudy, R. (2006). *Umbanda, Essa Desconhecida*. Limeira: Editora do Conhecimento, p. 249.

Freud, S. (1996). O Moisés de Michelangelo. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, volume XIII. Rio de Janeiro: Imago, p. 346.

Garcia, W. (1999). *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, p. 221.

Gaspar, E. D. (2011). *Cantigas de umbanda e de candomblé*. Rio de Janeiro, Pallas, p. 349.

Gianetti, E. (2016). Trópicos utópicos. São Paulo: Companhia das Letras, p. 209.

Goulart, L. F. (2005). *Mestre Bimba: a capoeira iluminada*. Rio de Janeiro: Lumen Produções (filme).

Hanslick, E. (1994). *Do belo musical*. Lisboa: Edições 70, p. 107.

Hasegawa, H. & Jamieson, G. A. (2002). Conceptual Issues in Hypnosis Research: Explanations, Definitions and the State/Non-state debate, *Contemporary Hypnosis*, vol. 19, nº 3, pp. 103-117.

Herskovitz, M. (1943). Pesquisas etnológicas na Bahia. *Publicações do Museu da Bahia*, Secretaria de Educação e Saúde do Estado da Bahia, p. 89-106.

Hess, P. & Rittner, S. 1996. Trance. In: Decker-Voigt, H., Knill, P. & Weymann, E. (org.). *Lexikon Musiktherapie*, 395-403. Göttingen: Hogrefe.

Hilgard, E. R. (1994). Neodissociation Theory. In: Lynn, S. J. & Rhue, J. (org.). *Dissociation: Clinical and Theoretical Perspectives*. New York: The Guilford Press, p. 32-51.

- Hollanda, L. B. de. (1998). *Pierre Fatumbi Verger: Mensageiro entre dois mundos*. Conspiração Filmes (filme).
- Howard, W. (1984). *A música e a criança*. São Paulo: Summus, p. 121.
- Jackobson, R. (2003). *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, p. 199.
- Jackson, A. (1968). Sound and ritual. *Man*, 3, 193-99.
- James, W. (1905). The Place of Affectional Facts in a World of Pure Experience. *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*, vol. II nº 11, p. 102.
- James, W. (1991). *As variedades da experiência religiosa*. São Paulo: Cultrix, p. 344.
- Janata, P. (2010). Music and the Self. In: Haas, R. & Brandes, V (org.). *Music that works: Contributions of biology, neurophysiology, psychology, medicine and musicology*. New York: Springer Wien, p. 131-146.
- Jourdain, R. (1998). *Música, Cérebro e Êxtase*. São Paulo: Objetiva, p. 441.
- Jung, C. G. (2011a). *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, p. 454.
- Jung, C. G. (2011b). *Sincronicidade: A Dinâmica do Inconsciente*. Petrópolis: Vozes, p. 143.
- Jung, C. G. (2012). *Psicologia e religião oriental*. Petrópolis: Vozes, p. 165.
- Justel, N. & Abrahan, V. (2012). Plasticidad Cerebral: Participación del Entrenamiento Musical. *Suma Psicológica*, vol. 19 nº 2, Buenos Aires, p. 97-108.
- Kim, J. C. (2011). *Tonality in Music Arises from Perceptual Organization*. Tese (Doutorado). Northwestern University of Illinois, p. 216
- Kirsch, I. (2005). Empirical Resolution of the Altered State Debate. *Contemporary Hypnosis*, vol. 22, nº 1, pp. 18-23
- Koffka, K. (1908). *Experimental-Untersuchungen zur Lehre vom Rhythmus* [Estudos experimentais sobre a teoria do ritmo]. Leipzig: Johann Ambrosius Barth, p. 74.
- Koffka, K. (1935). *Principles of Gestalt Psychology*. Nova Iorque: Rutland & Kegan, p. 720.
- Kurth, E. (1931). *Musikpsychologie* [Psicologia da Música]. Berlin: Max Hesses, p. 324.
- Langer, S. (1951). *Philosophy in a New Key*. New York: Mentor Book, p. 313.
- Langer, S. (1980). *Sentimento e Forma*. São Paulo: Perspectiva, p. 439.

Lecourt, E. (1997). *Freud e o universo sonoro: o tique-taque do desejo*. Goiânia: Editora da UFG, p. 240.

Leman, M. (2012). Musical Gestures and Embodied Cognition. *Actes des Journées d'Informatique Musical*, Mons, Bélgica, p. 5-7.

Liégeois-Chauvel, C., Peretz, Il, Babai, M., Laguitton V. & Chauvel, P. (1998). Contribution of different cortical areas in the temporal lobes to music processing. *Brain*, 121, Oxford University, p. 1853-1867.

Lima, D. B. (2013). *Ciência da Musicoterapia na Umbanda Sagrada*. Dissertação de pós-graduação “lato sensu”, em Investigação em Musicoterapia - UniFMU, São Paulo, p. 42.

Lipps, T. (1973). *Psychological Studies*. Baltimore: Arno Press, p. 333.

Lühning, A. (1990). Música: coração do candomblé. *Revista USP*, nº 7, p. 115-124.

Malouin, F. & Richards, C. (2010). Mental Practice for Relearning Locomotor Skills. *Physical Therapy*, v. 90, nº 2, p. 240-251.

Maraldi, E., Zangari, W. & Machado, F. (2010). Importance of a Psychosocial Approach for a Comprehensive Understanding of Mediumship. *Journal of Scientific Exploration*, vol. 24, nº 2, p. 181-196.

Maraldi, E., Zangari, W. & Machado, F. (2011). A Psicologia das Crenças Paranormais: Uma revisão crítica. *Boletim da Academia Paulista de Psicologia*, 31, São Paulo, p. 394-421.

Maraldi, E. & Krippner, S. (2013). A Biopsychosocial Approach to Creative Dissociation: Remarks on a Case of a Mediumistic Painting. *NeuroQuantology*, vol. 11, 4, p. 544-572.

Maraldi, E. (2014). *Dissociação, Crença e Identidade: Uma Perspectiva Psicossocial*. Tese de Doutorado: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 655.

Martins, L. & Zangari, W. (2012). Relações entre experiências anômalas tipicamente contemporâneas, transtornos mentais e experiências espirituais. *Revista de Psiquiatria Clínica*, 39 (6), p. 298-202.

Mattos, S. C. (2011). *O Livro Básico dos Ogãs*. São Paulo: Ícones, p. 136.

Maurer, R., Kumar, V.K., Woodside, L. & Pekala, R. (1997). Phenomenological Experience in Response to Monotonous Drumming and Hypnotizability. *American Journal of Clinical Hypnosis*, 40:2, 130-145, DOI: 10.1080/00029157.1997.10403417.

Matyja, J. (2015). The next step: mirror neurons, music, and mechanistic explanation. *Frontiers in Psychology*, vol. 6, abril, art. 409, p. 1-3.

- Maurer, R., Kumar, V., Woodside, L. & Pekala, R. (1997). Phenomenological Experience in Response to Monotonous Drumming and Hipnotizability. *American Journal of Clinical Hypnosis*, 40, 2, p. 130-145.
- McGuire, W. & Hull, R. F. C. (1982). *C. G. Jung: Entrevistas e Encontros*. São Paulo: Cultrix, p. 407.
- Meyer, L. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press, p. 307.
- Merriam, A. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, p. 376.
- Michaël, T. (1974). *Hatha-Yoga-Pradikpika*. Paris: Arthème Fayard, p. 309.
- Molnar-Szacaks, I. & Overy, K. (2006). Music and mirror neurons: from motion to 'e'motion. *Scan*, I, 235-241.
- Moreno, J. J. (1988). The Music Therapist: Creative Arts Therapist and Contemporary Shaman. *The Arts in Psychotherapy*, vol. 15, p. 271-280.
- Moreno, J. J., Crowe, B. & Winn, T. (1989). Shamanism and music therapy: Ancient healing techniques and modern practice. Where do we come from? What are we? Where are we going? *Music Therapy Perspectives*, vol. 7, 69-71.
- Moreno, J. J. (1995). Candomblé: Afro-Brazilian Ritual as Therapy. In: Kenny, C. (org.). *Listening, Playing, Creating: Essays on the Power of Sound*. Albany: State University of New York Press, p. 217-232.
- Moreno, J. J. (2004). *Activa tu música interior: musicoterapia y psicodrama*. Barcelona: Herde, p. 173.
- Moura, R. (1995). *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, p. 178.
- Muricy, A. C. (1998). *Pastinha! Uma vida pela capoeira*. Rio de Janeiro: Raccord Produções (filme).
- Muszkat, M. (2010). Epilepsia musicogênica. In: Ballone, G. J. *A música e o cérebro*. Disponível em <http://psiqweb.med.br/site/?area=NO/LerNoticia&idNoticia=336>.
- Needham, R. (1967). Percussion and Transition. *Man*, New Series, vol. 2 n° 4, dec, Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, pp 606-614.
- Negrão, L. N. (1996). *Entre a Cruz e a Encruzilhada: Formação do Campo Umbandista em São Paulo*. São Paulo: Edusp, p. 377.
- Negro Júnior, P. J., Palladino-Negro, P. & Louzã, M.R. (1999). Dissociação e transtornos dissociativos: modelos teóricos. *Revista Brasileira de Psiquiatria*, vol. 21 n° 4, São Paulo, p. 239-248.

Negro Júnior, P. J.; Palladino-Negro, P. & Louzã, M.R. (2002). Do Religious Mediumship Dissociative Experiences Conform to the Sociocognitive Theory of Dissociation? *Journal of Trauma & Dissociation*, Vol 3(1), p. 51-73.

Neher, A. (1962). A physiological explanation of unusual behavior in ceremonies involving drums. *Human biology*, 4, p. 151-60.

Nordoff, P. & Robbins, C. (1977). *Creative Music Therapy: individualized treatment for the handicapped child*. New York: The John Day Company, p. 252.

Oliveira, S. M. (1946). *Teoria do Compasso*. São Paulo: Revista dos Tribunais, p. 20.

Oliveira, L. & Vicente, T. (2008). *Ritmos do Candomblé Songbook*. Rio de Janeiro: Abbetira, p. 84.

Omolubá. (2002). *Magia de Umbanda: Instrução Religiosa*. São Paulo: Cristális, p. 103.

Omolubá. (2009). *Doutrina e práticas umbandistas*. São Paulo: Ícone, p. 294.

Oram, N. & Cuddy, L. (1995). Responsiveness of Western adults to pitch-distributional information in melodic sequences. *Psychological Research*, 57, p. 103–118.

Ortiz, R. 1978. *A morte branca do feiticeiro negro*. Petrópolis: Vozes, p. 205.

Ortiz-Osés, A. (2004). Eranos y el “encaje” de la realidad. In: *Los Dioses Ocultos: Círculo Eranos II*. Barcelona: Anthropos, p. 9-14.

Overy, K. & Molnar-Szackacs, I. (2009). Being together in music: musical experience and the mirror neuron system. *Music Perception*, v. 26, p. 489-504.

Paiva, G. J. de. (2007). Identidade psicossocial e pessoal como questão contemporânea. *Psico*, v. 38, n. 1, p. 77-84.

Paiva, G. J. de. (2013). Teorias Contemporâneas da Psicologia da Religião. In: João Décio Passos e Frank Usarski. (Org.). *Compêndio de Ciência da Religião*. São Paulo: Paulinas/Paulus, v. 1, p. 347-366.

Pantev, C., Engelien, A., Candia, V. & Elbert, T. (2001). Representational Cortex in Musicians: Plastic Alterations in Response to Musical Practice. *Annals of the New York Academy of Sciences*, vol. 930, jun. New York, p. 300-314.

Pantev, C. & Herholz, S. (2011). Plasticity of the human auditory cortex related to musical training. *Neuroscience and Biobehavioral Reviews*, 35, p. 2140–2154

Pascual-Leone, A. (2001). The Brain That Plays Music and Is Changed by It. *Annals of the New York Academy of Sciences*, vol. 930, jun. New York, p. 315-329.

Paz, E. A. (2002). *O Modalismo na música brasileira*. Brasília: Musimed, p. 230.

- Peixoto, Norberto. 2008. *Umbanda pé no chão*. Limeira: Editora do Conhecimento, p. 152.
- Pekala, R. & Cardeña, E. (2013). Questões metodológicas no estudo dos estados alterados de consciência e das experiências anômalas. In: Cardeña, E. Lynn, S. & Krippner, S. (org.) *Variedades da Experiência Anômala*. São Paulo: Atheneu, p. 35-60.
- Peretz, I. (2005). The nature of music from a biological perspective. *Cognition*, 100, p. 1-32.
- Petraglia, M. S. (2010). *A música e sua relação com o ser humano*. Botucatu: Ouvirativo, p. 218.
- Pilch, J. J. (2006). Music and Trance. In: Aldridge, D. & Fachner, J. (org.) *Music and Altered States: Consciousness, Transcendence, Therapy and Addictions*. London: Jessica Kingsley, p. 38-50.
- Pinheiro, R. (2004). *Aruanda*. Contagem: Casa dos Espíritos Editora, p. 278.
- Pinto, T. O. (2001). Som e Música: Questões de uma Antropologia Sonora. *Revista de Antropologia*, vol. 44 nº 1, São Paulo.
- Platão. (1974). *Diálogos*. São Paulo: Cultrix, p. 219.
- Platão. (1996). *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, p. 513.
- Platel, H., Price, C., Baron, J-C., Wise, R., Lambert, J., Frackowiak, R. Lechevalier, B. & Eustache, F. 1997. The structural components of music perception: A functional anatomical study, *Brain*, 120, Oxford University, p. 229-243.
- Pound, E. (1977). *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, p. 218.
- Prandi, R. (1991). *Os candomblés de São Paulo: a velha magia na cidade nova*. São Paulo: Hucitec, p. 262.
- Prandi, R. (2001a). *Mitologia dos Orixás*. São Paulo, Companhia das Letras, p. 591.
- Prandi, R. (2001b). O Candomblé e o Tempo. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 16 nº 47, p. 43-58.
- Prandi, R. (2004). Candomblé de Caboclo em São Paulo. In: Prandi, R (org.). *Encanteria Brasileira: o Livro dos Mestres, Caboclos e Encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, p. 120-145.
- Proença, M. G., Teno, N. & Araújo, C. (2011). Algumas aproximações: compreendendo o conceito de identidade. *Educação e Fronteiras On-Line*. V. 1 n. 3, Dourados, p. 132-145.

- Queiroz, C. P. de. (1969). *Vida e Morte de um Capitão-mor*. São Paulo: Coleção História, Secretaria da Cultura, Esportes e Turismo, p. 376.
- Queiroz, G. J. P. de. (1985). *Hatha Yoga e o comportamento na vida*. São Paulo: Pensamento, p. 120.
- Queiroz, G. J. P. de. (2003a). *Aspectos da Musicalidade e da Música de Paulo Nordoff e suas implicações na prática clínica musicoterapêutica*. São Paulo: Apontamentos, p. 114.
- Queiroz, G. J. P. de. (2003b). Musicalidade, Musicoterapia e Luiz Augusto. In: Brandalise, A. (org): *I Jornada Brasileira sobre Musicoterapia Musicocentrada*. São Paulo: Apontamentos, p. 29-40.
- Queiroz, G. J. P. de. (2003c). *Improvisação musical com o modo mixolídio: compreendendo o potencial clínico de suas qualidades dinâmicas*. Trabalho apresentado no XI Simpósio Brasileiro de Musicoterapia, Natal.
- Queiroz, G. J. P. de. (2000). *A Música compõe o Homem, o Homem compõe a Música*. São Paulo: Cultrix, p. 183.
- Queiroz, G. J. P. de. (2015). Umbanda Music and Music Therapy. *Voices*, vol. 15, n. 1. <https://voices.no/index.php/voices/article/view/780/677>.
- Queiroz, M. I. P. de. (1989). Identidade cultural, identidade nacional no Brasil. *Tempo Social, Revista de Sociologia da USP*, 1 (1), 1º semestre, São Paulo, p. 29-46.
- Queiroz, M. I. P. de. (1992). *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo, Brasiliense, p. 237.
- Reis, J. R. T. (2012). Família, emoção e ideologia. In: Lane, S. & Codo, W. (org.). *Psicologia Social: o homem em movimento*. São Paulo: Brasiliense, p. 99-124.
- Révész, G. (2001). *Introduction to the Psychology of Music*. Mineloa: Dover, p. 265.
- Risério, A. (1981). *Carnaval Ijexá*. Salvador: Corrupio, p. 156.
- Risério, A. (1993). *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva, p. 183.
- Rizolatti, G. & Craighero, L. (2004). The Mirror-Neuron System. *Annual Reviews of Neuroscience*, 27, 166-92.
- Robbins, C & Robbins, C. (1991). Self communication in Creative Music Therapy. In: Bruscia, Kenneth. *Case Studies in Music Therapy*. Gilsum: Barcelona Publishers, p. 318-39.
- Robbins, C. & Robbins, C. (1998). *Healing Heritage: Paul Nordoff Exploring the Tonal Language of Music*. Gilsum: Barcelona Publishers, p. 214.

Rocha, V. C. & Boggio, P. S. (2013). A música por uma óptica neurocientífica. *Per Musi*, n. 27, Belo Horizonte, p. 132-140

Rodrigues, J. C. (1979). *Tabu do corpo*. Rio de Janeiro: Achiamé, p. 173.

Rodrigues, N. (1935). *O animismo fetichista dos negros baianos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 199.

Roederer, J. G. (2002). *Introdução à Física e Psicofísica da Música*. São Paulo: Edusp, p. 310.

Rosa, C. & Gonçalves, M. (2013). Estratégias Dialógicas de Auto-Organização da Identidade: Psicoterapia e Reestruturação da Gestão Interna. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, vol. 29 n. 3, Braga, p. 305-12.

Rouget, G. (1985). *Music and Trance: a Theory of the Relations between Music and Possession*. Chicago: The University of Chicago Press, p. 395.

Ruud, E. (2001). Music Therapy – History and Cultural Contexts. *Voices*, vol. 1, nº 3.

Sachs, C. (1963). *World History of the Dance*. Nova Iorque: W. W. Norton, p. 469.

Sachs, O. (1997). *Tempo de despertar*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 452.

Sadie, S. (1994). *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 1048.

Saraceni, R. (2012). *Umbanda sagrada*. São Paulo: Madras, p. 207.

Sarno, L. (1995). *Bayaka: The Extraordinary Music of the Babenzélé Pygmies*. Roslyn: Ellipsis Arts, p. 93.

Schafer, M. (1991). *O ouvido pensante*. São Paulo: Unesp, p. 399.

Schlaug, G. & Chen, C. (2001). The Brain of Musicians: A Model for Functional and Structural Adaptation. *Annals of the New York Academy of Sciences*, vol. 930, jun. New York, p. 281-299.

Schoenberg, A. (2001). *Harmonia*. São Paulo: Editora Unesp, p. 579.

Scott, C. (1996). *Music: It's Secret Influence throughout the Ages*. Santa Fe: Sun Publishing Company, p. 221.

Seashore, C. (1938). *The Psychology of Music*. New York: McGraw-Hill, p. 390.

Sena, S. (2010). *ABC do Ogã*. São Paulo: Madras, p. 165.

Shanon, B. (2013). *The Representational and the Presentational: a Essay on Cognition and the Study of Mind*. Exeter: Andrews UK, p. 105.

Silva, V. G. & Amaral, R. (1996). Símbolos da herança africana: Por que candomblé. In: L. Schwarcz & L. Reis (org.) *Negras Imagens. Ensaio sobre escravidão e cultura*. São Paulo: Edusp.

Sloboda, J. A. (2008). *A Mente Musical*. Londrina: Eduel, p. 384.

Small, C. (1998). *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown: Wesleyan University Press, p. 280.

Smith, M. (2015). *Musicoterapia e identidade humana*. São Paulo: Memnon, p. 163.

Smith, W. (2011). *O enigma quântico*. Campinas: Vide, p. 277.

Sodré, M. (2007). *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, p. 111.

Stravinsky, I. (1996). *Poética Musical em 6 Lições*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, p. 127.

Szabó, C. (2006). The Effects of Listening to Monotonous Drumming on Subjective Experiences. In: Aldridge, D. & Fachner, J. (org.) *Music and Altered States: Consciousness, Transcendence, Therapy and Addictions*. London: Jessica Kingsley, p. 51-59.

Tart, C. (2001). *States of Consciousness*. Lincoln, iUniverse.com. p. 320.

Travassos, E. (2007). John Blacking ou uma humanidade sonora e saudavelmente organizada. *Cadernos de Campo*, São Paulo, nº 16, p. 191-200.

Trehub, S. E., Schellenberg, E. G., & Kamenetsky, S. B. (1999). Infants' and adults' perception of scale structure. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 25(4), 965-975.

Trehub, S. E. (2001). Musical predispositions in infancy. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 930, 1-16.

Tsung-Sun, C. (1977). A teoria do conhecimento de um filósofo chinês. In: Campos, H. de (org.). *Ideograma lógica poesia linguagem*. São Paulo: Cultrix-Edusp, p. 187-230.

Vaitl, D., Birbaumer, N., Gruzelier, J., Jamieson, G., Kotchoubey, B., Kübler, A., Lehmann, D., Miltner, W., Ott, U., Pütz, P., Sammer, G., Strauch, I., Strehl, U., Wackermann, J. & Weiss, T. (2005). Psychobiology of Altered States of Consciousness. *Psychological Bulletin*, American Psychological Association, Vol. 131, No. 1, 98-127

Valéry, P. (2007). *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, p. 220.

Verger, P. F. (2002). *Orixás*. Salvador: Corrupio, p. 295.

Versiani, D. (2002). Autoetnografia: uma alternativa conceitual. *Letras de Hoje*, v. 37 nº 4, Porto Alegre, p. 57-72.

Wan, C., Demaine, K., Zipse, L., Norton, A. & Schlaug, G. (2010). From music making to speaking: engaging the mirror neuron system in autism. *Brain Research Bulletin*, 31, 82 (3-4), p. 161-68.

Wilhelm. R. (1983). *I Ching, o livro das mutações*. São Paulo: Pensamento, p. 527.

Winkelman, M. (2010). *Shamanism: a biopsychosocial paradigm of consciousness and healing*. Santa Barbara: Praeger, p. 306.

Wisnik, J. M. (1999). *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 283.

Wulff, D. (2013). Experiência Mística. In: Cardena, E. Lynn, S. & Krippner, S. (org.) *Variedades da Experiência Anômala*. São Paulo: Atheneu, p. 303-31.

Yeats, W. B. (1992). *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras (Trad: Vizioli, P.), p. 159.

Yokoyama, H., Okazaki, D., Yamashina, Y., Takeda, R., Naghavi, N., Ota, A., Hirasawa, Y. & Miyagawa, T. (2015). The effect of cognitive-motor dual-task training on cognitive function and plasma amyloid β peptide 42/40 ratio in healthy elderly persons: a randomized controlled trial. *BMC Geriatrics*, 15-60.

Zangari, W. (2003). *Incorporando Papéis: uma leitura psicossocial do fenômeno da mediunidade de incorporação em médiuns de umbanda*. Tese de Doutorado: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 350.

Zuckerkandl, V. (1971). *The Sense of Music*. Princeton: Princeton University Press, p. 246.

Zuckerkandl, V. (1973). *Sound and Symbol: Music and the External World*. Princeton: Princeton University Press, p. 402.

Zuckerkandl, V. (1976). *Man the Musician*. Princeton: Princeton University Press, p. 370.

Apêndice 1 - Partituras

Apresento aqui as partituras dos pontos cantados, dos ritmos da percussão e das palmas, assim como partituras unindo ritmos percutidos e melodias cantadas de alguns pontos. Registrei em gravação um dos pais-de-santo da Casa Pai Benedito, Vinícius, entoando os pontos e tocando ao atabaque os ritmos transcritos em partitura que constam deste trabalho.

As gravações dos pontos cantados foram transcritas para partitura pela musicista Fernanda Giancesella, violonista e cantora, exímia professora nestas duas modalidades. A partir de sua transcrição passei para partituras dentro do programa *MusicScore 2.0*, que permite ouvir com exatidão o que é colocado em partitura. A partir da audição do que foi transcrito, fiz ajustes e modificações. Essa revisão teve o intuito de verificar se o que Vinícius havia cantado quando o gravei era representativo do ponto ou se ele havia acrescentado algum colorido particular, alterando altura ou duração dos tons da melodia, o que é comum quando se cantam os pontos. Como já mencionei, variações em torno do ritmo e da melodia são feitas à vontade. Os ajustes que introduzi à transcrição de Fernanda dos registros de Vinícius cantando se deram em poucas partituras e foram mínimos. Assim, embora o trabalho maior de transcrição tenha sido feito por Fernanda, o registro final em partitura é de minha responsabilidade.

Meu filho Said ajudou na confecção de partituras de dois pontos para meu artigo para a revista *Voices*, as quais foram parcialmente utilizadas também nesta dissertação.

As partituras a seguir estão divididas conforme sua função no trabalho de incorporação ou desincorporação dentro do rito de umbanda, para cada linhagem de entidades.

Pontos de incorporação

A. Pontos de incorporação de Caboclos e Caboclas

1. Fala maiongonbê

Fa-la maion-gon - bê Ele é pos-su - ê fa-la maion-gon - bê ele é pai ele é Ca-

8
bo - - - clo

2. Sindolelê auê Kauiza

Sindo-le - lê Au ê Kau - i - za Sindole - lê é'o san - gue re - al se'e le'é

6
fi-lho eu sou ne-to da Ju - re - ma Sin-do-lê - lê Au-ê ka - i - za sin-do-lê -

10
lê é'o san - gue re - al se'e - le'é'o fi-lho eu sou ne-to da Ju - re-ma sin-do-lê -

14
lê au - ê kau - i zaê Kau i - za de - on - de vei - o eu vim de'An-go - la

17
ê meu pai O-gum de on - de vei - o eu vim de'An-go - la se-nhor O - sós - si de on - de

20
vei - o eu vim de An - go la ê

3. Caboclo quando é de lei

4. Boca da mata

5. Oxalá chamou (com percussão e palmas)

The musical score is written in 2/4 time. It features a vocal melody line and two percussion lines. The first system (measures 1-6) includes the lyrics "O-xa - lá cha - mou e já man -". The second system (measures 7-13) includes "dou bus - ca - ar os Ca - boclos da Ju - re - e ma". The third system (measures 14-19) includes "e do seu ju - re - ma Pai O - xa - lá é'o rei do". The fourth system (measures 20-26) includes "mun - do'in tei - ro e já deu ordens pra Ju - re - e - ma".

System 1 (Measures 1-6):

Vocal: O-xa - lá cha - mou e já man -

System 2 (Measures 7-13):

Vocal: dou bus - ca - ar os Ca - boclos da Ju - re - e ma

System 3 (Measures 14-19):

Vocal: e do seu ju - re - ma Pai O - xa - lá é'o rei do

System 4 (Measures 20-26):

Vocal: mun - do'in tei - ro e já deu ordens pra Ju - re - e - ma

27

cha-marseus ca - pan - guei - ros man - dai man - dai ê

Bat.

34

mi-nha Ca - bo - cla Ju - re - ma no seu ter -

Bat.

41

rei - ro es-sa'é a or - dem su - pre - ma

Bat.

6. Caboclo já tem caminho

Ca - bo-clo já tem ca - mi-nho pa-ra ca - mi - nhar Ca - bo-clo já tem ca -

mi-nho pa-ra ca - mi - nhar e-le ca - mi-nha por ci - ma de pau e por bai - xo da

pe-dra por qual-quer lu - gar seu ca - mi - nho es-tá'a ber to Ca - bo clo po-de pas-sar

e - le vai gi-ra - a - ar e-le vai gi-ra - ar Ca - bo clo fi-lho de'um ban

da fi-lho de'O xós - si e'O-xa - lá quan-do'a lu-a sai ir e - le vai gi-rar quan-do'a lu-a sa-

ir e - le vai gi - ra - ar

7. Oh meu Caboclo que mata é a sua

Oh meu Ca - bo - clo que ma - ta é a su - a - de lá ou - de cá a - on - de pia a

5 co - bra on - de canta 'o sa - bi - á see le 'é Ca - bo clo é da tri - bo dos Ca - já s vai bus - car sua fa -

9 lan - ge pa - ra vir des - car - re - gar vai bus - car a sua fa - lan - ge pa - ra vir des - car - re - gar

8. Tumba ê Caboclo

Ô tum ba - ê Ca - bo - cl o tum - ba - lá 'e cá ô tum ba - ê guer re i - ro tum ba lá 'e cá

5 ô tum - ba ê me upai tum - ba lá 'e cá ô não me - dei xe só ó tum - ba lá 'e cá

9. Xangô meu Pai

Xan - gô meu Pai dei - xa 'es - sa pe - dre i - ra 'a - í Xan - gô meu Pai dei - xa 'es -

8 sa pe - dre i - ra 'a - í Um - ban - da 'es - tá lhe cha - man - do dei - xa 'es - sa pe - dre i - ra 'a - í Um - ban -

14 da 'es - tá \ lhe cha - man - do dei - xa 'es - sa pe - dre i - ra 'a - í

Incorporação de Pretas e Pretos Velhos

10. Bate bate na cumbuca (com percussão e palmas)

♩ = 80

Ô ba-te ba-te na cum - bu-ca

Bateria

7

re-pi-li-ca no con - gá Oi chama'os Pre-tos Ve - lhos e vamos tra-ba - lhar Ô

Bat.

13

ba-te ba-te na cum - bu-ca re-pi-li-ca no con - gá Oi chama'os Pre-tos Ve -

Bat.

19

lhos e va - mos tra - ba - lhar

Bat.

11. Aroeira de São Benedito

A - ro-ei - ra de São Be-ne - di - to San - t'An-to - nio man-dou lhe cha -

3 mar a - ro-ei - ra de São Bene - di - to San - t' An-tô - niomandou lhe cha - mar vo-a vo-a

6 vo aan - do - ri-nha'a co-ro - a de Nos-sa Se - nhora'an - do - ri - nha vo - a vo - a

8 vo-a'an - do - ri-nha'a co-ro - a de Nos-sa Se - nho-ra'an - do - ri - nha

Incorporação de Baianos e Baianas

12. Bahia ô África

Ba - hi - a ô Á - fri-ca vem cá vem nos a - ju - da-ar for-ça bahi-

6 a-na força'a fri - ca-na-a for-ça di - vi - na vem cá vem nos a - ju-da-ar

13. Se és Baiano

Incorporação de Marinheiros

14. Ô Marinheiro é hora

15. Chegou chegou chegou

Che - gou che - gou che - gou pei - xi-nhoden - go - so da be-i-ra do mar che -

3
gou che-gou che-gou pei - xi-nhoden - go - so da be-i-ra do mar o'que'e-le vem fa - zer

6
o'que'e-le vem fa-lar vem tra-zen - do'a - xé pa - ra'os fi - lhos de'O-xa - lá

9
o'que'e-le vem fa - zer o'que'e-le vem fa-lar vem tra zen - do'a - xé pa-ra'os

12
fi - lhos de'O - xa - lá

Incorporação de Boiadeiros

16. Zai zai zai

Zai zai zai bo-a noi-te meusse-nho-res Zai zai zai bo-a noi-te venham cá

5
Zai zai zai eu me chamoboi-a-dei-ro Zai zai zai Ar-rei-o em qual quer lu-gar

Incorporação de Crianças

17. Papai me mande um balão

Pa - pai me mande um ba - lão com to-das cri - an-ças que tem lá no céu Pa -

5 pai me mande um ba - lão com to-das cri - an-ças que tem lá no céu tem do-ce pa-pai tem

10 do-ce pa-pai tem do-ce lá no jar - dim tem do-ce pa-pai tem do-ce pa-pai tem

15 do - ce lá no jar - dim

Pontos de desincorporação

Desincorporação de Caboclos e Caboclas

18. Balá Oxum

Ba - lá O - xum o-lha-os fi-lhos da se - nhora Ba - lá O - xum

12 que os Ca - bo - clos vão em - bo - ra

19. Ô mamãe ô mamãe Oxum

20. Despedida de Caboclo

21. Ogum já venceu

22. Cambonos

Cam - bo - nos cam-bo-nos meus meus cam-bo - nos o - lha que'Ogum vai'a um

5
lô cam - bo - nos cam-bo-nos meus meus cam bo - nos o - lha que'Ogum vai'a um lô

10
su - a ter - ra vem a - í e - le vai nu - ma gi - ra só

Desincorporação de Pretos Velhos e Pretas Velhas

23. Benção meu velho

Ben-ção meu ve - lhoquan-do pre - ci-sar lhe cha - mô ben-ção meu ve - lhoquan-do

4
pre - ci-sar lhe cha - mô Zam - bi lhe trou - xe Zam - bi vai lhe le - var a - gra-

7
de-ço'a to - a - lha de chi-ta'e de ren - da que'es - tá no con - gá

24. Preto Velho vai, vai pra Aruanda

25. Preto Velho vai embora

Desincorporação de Baianos e Baianas

26. Coqueiro do Norte

Desincorporação de Boiadeiro

27. Cambono fecha o laço

Cam - bo - no fe - cha'o la - ço que'a boi - a da'es - tá dor - min - do A - ru -

3

an - da'es - tá cha - man - do Boi - a - dei - ro'es - tá su - bin - do

Detailed description: The musical notation is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes. A measure rest of 3 measures is indicated at the start of the second line.

Desincorporação de Criança

28. Lá vai as crianças

Lá vai as cri - an - ças su - bin - do pro céu e Nos - sa Se - nho - ra co - brin - do com seu

9

véu

Detailed description: The musical notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics are written below the notes. A measure rest of 9 measures is indicated at the start of the second line.

28A. Marcha soldado (canção infantil popular)

Mar - cha sol - da - do ca - be - ça de pa - pel se não mar char di - rei - to vai pre - so pro quar -

8

tel

Detailed description: The musical notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics are written below the notes. A measure rest of 8 measures is indicated at the start of the second line.

29. A sineta do céu bateu

A si - ne - ta do céu ba - teu O - xa - lá já diz que é ho - ra eu vou eu vou eu

7 vo - ou fi - car com De - us e Nos - sa Se - nho - ra eu vou eu vou eu vo - ou fi - car com

12 De - us e Nos - sa Se - nho - ra

Desincorporação das “Santas”

Observação: não há pontos específicos para incorporar as Santas; cantam-se os pontos dedicados a Yemanjá, Oxum, Iansã e Nanã.

30. Fecha os trabalhos Mãe d'Água

Fe - cha 'os tra - ba - lhos Mãe D'á - gua sa - code 'a - po - ei - ra 'e cain'á - gu - a

31. Adeus adeus boa viagem

A - deus a - de - us bo - a vi - a - gem que 'e - les vão em - bo ra bo - a via -

5 a - gem 'e - les vão com de - e - us bo - a vi - a - gem e Nossa Se - nhora bo - a vi - a - gem

Desincorporação de Marinheiro

32. Adeus adeus sereia

A-deus a - deus serei - a e-eu vou em - bora serei - a vou ver se - nho - orse-re-i - a

7
vou ver se - nho - ra se - rei - a

33. Adeus pessoal adeus

A - deus pes-so - al a-deus a - deus que'eu já vou em-bo - ra

8
é no ba - lan - ço do mar - que'eu vim é no ba - lan - ço do mar que'eu vou a -

15
go - ra

Toques ao atabaque

1. *Ijexá*

$\text{♩} = 80$

2. *Barravento.*

$\text{♩} = 80$

3. Alujá

♩ = 80

Palmas

Os primeiros 9 compassos, a primeira linha, contém um tipo de batida de palmas.

A segunda linha contém o segundo tipo de batida de palmas, utilizada quando se acelera o ritmo dos cantos e atabaques.