

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC

CENTRO DE ARTES – CEART

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - PPGMUS

RAPHAEL DUARTE ALVES AUGUSTO

**DIONÍSIO NA TOCATA: ESTUDO SOBRE O USO DA MÚSICA ENQUANTO
VEÍCULO DE ESTADOS ALTERADOS DE CONSCIÊNCIA**

FLORIANÓPOLIS

2020

RAPHAEL DUARTE ALVES AUGUSTO

**DIONÍSIO NA TOCATA: ESTUDO SOBRE O USO DA MÚSICA ENQUANTO
VEÍCULO DE ESTADOS ALTERADOS DE CONSCIÊNCIA**

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em música, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música. Orientador: Prof. Dr. Guilherme Sauerbronn de Barros

FLORIANÓPOLIS

2020

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Central/UESC,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Augusto, Raphael Duarte Alves

Dionísio na Tocata : estudo sobre o uso da música enquanto veículo de estados alterados de consciência / Raphael Duarte Alves Augusto. -- 2020.
265 p.

Orientador: Guilherme Sauerbronn de Barros
Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2020.

1. Êxtase. 2. Estado alterado de consciência. 3. Dionisíaco. 4. Improvisação. I. Barros, Guilherme Sauerbronn de. II. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música. III. Título.

RAPHAEL DUARTE ALVES AUGUSTO

**DIONÍSIO NA TOCATA: ESTUDO SOBRE O USO DA MÚSICA ENQUANTO
VEÍCULO DE ESTADOS ALTERADOS DE CONSCIÊNCIA**

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em música, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música. Orientador: Prof. Dr. Guilherme Sauerbronn de Barros

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Guilherme Sauerbronn de Barros (orientador)

UDESC

Membros:

Prof. Dr. Luigi Antônio Monteiro Lobato Irlandini

UDESC

Prof. Dr. Marcus Reis Pinheiro

UFF

Florianópolis, xx de outubro de 2020

Dedico este trabalho ao meu avô, Divo José Alves. O tempo voa, e eu não esqueço. Até breve.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família pelo e amor e apoio incondicional

A Polo Cabrera, por me devolver a música que eu nunca perdi

A todos os meus amigos das Tocatas, por seguirem tocando mesmo quando a vontade era de parar

A José Luiz Kinceler, por ter nos dado a direção

Ao meu orientador e amigo, Guilherme, por ter entendido

(...) a figura prototípica tanto para o artista quanto para os cientistas é o xamã. O xamã é a figura do início da história humana que une o médico, o cientista e o artista em uma única noção de cuidado e criatividade. E eu acho que em qualquer grau em que a arte, ao longo dos últimos séculos, "vagou pelo deserto", é porque essa função xamânica foi suprimida ou esquecida. E diferentes imagens do artista foram apresentadas em momentos diferentes: o artista como 'artesão', o artista como 'serviçal' de uma classe dominante ou família, o artista como 'designer' para a produção de objetos integrados em uma civilização. .. [mas] essa noção do artista como 'viajante místico', como alguém que entra em um mundo não visto por outros e então retorna para contá-lo, foi praticamente perdida na concepção de arte pós-medieval e renascentista até final do século XIX ou início do século XX onde, a partir dos românticos, há uma nova permissão para explorar o irracional. Esta é realmente a ponte de volta à função xamânica arcaica do artista: "permissão para explorar o irracional".¹

Terence McKenna

¹ (...) the prototypic figure for the artist as well as for the scientists is the shaman. The shaman is the figure at the beginning of human history that unites the doctor, the scientist and the artist into a single notion of care giving and creativity. And I think that to whatever degree art, over the past several centuries, has 'wandered in the desert', it is because this shamanic function has been either suppressed or forgotten. And different images of the artist have been held up at different times: the artist as 'artisan', the artist as 'handmaiden' of a ruling class or family, the artist as 'designer' for the production of integrated objects into a civilization... [but] this notion of the artist as 'mystical journeyer', as one who goes into a world unseen by others and then returns to tell them of it, was pretty much lost in the post medieval and Renaissance conception of art up until the late nineteenth century or early twentieth century where, beginning with the romantics, there is a new permission to explore the irrational. This really is the bridge back to the archaic shamanic function of the artist: 'permission to explore the irrational'.

RESUMO

A presente dissertação propõe um estudo sobre o uso da música enquanto meio de gerar, sustentar e/ou potencializar estados alterados de consciência nos músicos que a realizam. Assim, busca-se compreender tanto a natureza psicológica de tais estados, como a função extática dos meios musicais, e a influência que esses aspectos subjetivos exercem sobre a dimensão estética da música. O estudo está embasado, por um lado, na análise do chamado “êxtase musical” enquanto propósito da *Tocata*: encontro informal de improvisação coletiva que desde o início da década de 1990 tem sido realizado na casa do músico chileno Polo Cabrera, em Florianópolis (Santa Catarina, Brasil). Por outro lado, propõe-se que a função extática seja compreendida por meio de investigações histórico-culturais mais amplas, abordando práticas de diferentes épocas e grupos, como o xamanismo ameríndio e as religiões de mistério da antiguidade. Com o intuito de destacar a particularidade da função extática, propõe-se um modelo teórico dual que a concebe em termos de sua relação antagônica e complementar com a função “não-extática” da música. Para tanto, parte-se da teoria do apolíneo e do dionisíaco em Friedrich Nietzsche para estruturar um modelo apropriado ao objetivo desta dissertação, compreendendo no uso extático um uso “dionisíaco” relativo a um estado de consciência “dionisíaco”, e, por outro lado, um uso “apolíneo” relativo a um estado “apolíneo”. A investigação etnográfica na *Tocata* e a pesquisa bibliográfica ficam, desse modo, enquadradas pela aplicação da terminologia apolíneo/dionisíaco, o que nos permite discernir duas hierarquias de valor distintas, embora mutuamente dependentes, dois modos de se entender a performance musical: um que a concebe prioritariamente enquanto veículo de estados alterados de consciência, e outro que a concebe prioritariamente como estrutura sonoro-musical a ser produzida, reproduzida e/ou apresentada. Ademais, as hipóteses aqui levantadas, assim como a eficácia de tal modelo dual, são correlacionadas com as descrições fenomenológicas de Polo Cabrera – anfitrião e “guia” da *Tocata* – sobre o êxtase e o papel exercido pelo improviso em sua ignição.

Palavras-chave: Êxtase. Estado alterado de consciência. Dionisíaco. Improvisação.

ABSTRACT

This dissertation proposes a study on the use of music as a means of generating, sustaining and/or enhancing altered states of consciousness in the musicians who perform it. Thus, it seeks to understand both the psychological nature of such states, as well as the ecstatic function of musical means, and the influence that these subjective aspects have on the aesthetic dimension of music. The study is based, on the one hand, on the analysis of the so-called “musical ecstasy” as the purpose of the *Tocata*: an informal meeting of collective improvisation that has been held since the early 1990s at the home of the Chilean musician Polo Cabrera, in Florianópolis (Santa Catarina, Brazil). On the other hand, it is proposed that the ecstatic function be understood through broader historical and cultural investigations, addressing practices from different eras and groups, such as Amerindian shamanism and the ancient religions of mystery. In order to highlight the particularity of the ecstatic function, a dual theoretical model is proposed that conceives of it in terms of its antagonistic and complementary relationship with the “non-ecstatic” function of music. To do so, we start with the Apollonian and Dionysian theory in Friedrich Nietzsche to structure a model appropriate to the purpose of this dissertation, comprising in the ecstatic use a “dionysian” use related to a “dionysian” state of consciousness, and, on the other hand, an “apollonian” use related to an “apollonian” state. Ethnographic research in the *Tocata* and bibliographic research are thus framed by the application of the Apollonian / Dionysian terminology, which allows us to discern two distinct, although mutually dependent, hierarchies of value, two ways of understanding musical performance: one that primarily conceives of it as a vehicle of altered states of consciousness, and another that conceives of it primarily as a sound or musical structure to be produced, reproduced and / or presented. Furthermore, the hypotheses raised here, as well as the effectiveness of such a dual model, are correlated with the phenomenological descriptions of Polo Cabrera - *Tocata*'s host and “guide” - about ecstasy and the role played by improvisation in its ignition.

Keywords: Ecstasy. Altered states of consciousness. Dionysian. Improvisation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Índio tocando flauta (escultura de Polo Cabrera)	15
Figura 2 – Geodésica de bambu	33
Figura 3 - Casa de Polo Cabrera	34
Figura 4 – Entrada principal da casa de Polo Cabrera	35
Figura 5 – Fundos da casa, vista para o deck e a entrada secundária	35
Figura 6 – Sala principal, com alguns dos instrumentos utilizados nas Tocatas ...	36
Figura 7 – Pilastra/Tronco no centro da sala (entalhada por Polo Cabrera)	36
Figura 8 - a Tocata	37
Figura 9 – Sala principal, outro ângulo	38
Figura 10 – Polo Cabrera em sua casa	39
Figura 11 – Dionísio e Apolo	51
Figura 12 – Sátiro e Dionísio segurando um Thyrsus	85
Figura 13 – Outros exemplos de thyrsus	85
Figura 14 – Exemplos de Phalaris	86
Figura 15 – Perséfone e Deméter (possivelmente)	89
Figura 16 – Iconografia de Chavín de Huántar que mostra um possível “xamã” segurando o cactus Wachuma na mão direita	97
Figura 17 – Desenho representando a Figura 17, acima	98
Figura 18 – Maria Sabina entregando os cogumelos a Wasson	100
Figura 19 – Wasson mastigando os cogumelos secos em seu copo e Maria Sabina rezando em frente ao altar	101
Figura 20 – Capa da <i>Life</i> de Maio de 1957	104
Figura 21 – Uma flauta de osso encontrada em Geissenklösterle (Swabia)	110

Figura 22 – Bisão e homem com cabeça de pássaro, 17,000 anos aprox. (Lascaux, França)	112
Figura 23 – Detalhe do “acidente de caça”	113
Figura 24 – “The Sorcerer”, reprodução detalhada de Henri Breuil	118
Figura 25 – Representação de ‘seres estelares’ produzida na região de Segoe Canyon, Utah (EUA), pelo povo Anasazi, 5.000 A.C.	119
Figura 26 – “Astronauta”, parque Tassili n’Ajjjer (Sahara) 10.000 anos atrás	119
Figura 27 – ‘Xamã’ com cabeça de abelha e corpo cheio do parecem ser ‘cogumelos’, Tassili n’ Ajjer (Sahara), 9.000 – 7.000 anos atrás	120
Figura 28 – Fileira de cogumelos (à direita, abaixo) e Touro (à esquerda, acima), Pintura de Selva Pasquale (Espanha), 6.000 anos atrás	121
Figura 29 – Comparação entre o cogumelo pintado e o <i>Psilocybe hispânica</i>	121
Figura 30 – ‘Xamã’ em transe, 5.000 anos ou menos	122
Figura 31 – Mais um ‘xamã’ em transe, 5.000 anos ou menos	122
Figura 32 – Arte Chumash (Califórnia)	123
Figura 33 – Xamã tocando tambor (Ásia)	128
Figura 34 – Xamã siberiano tocando tambor com “baqueta-chocalho”	128
Figura 35 – Três Machis (curandeiras) do povo Mapuche tocando Kultrun	129
Figura 36 – Polo Cabrera em seu atelier em 2019	165
Figura 37 – Capa do álbum Transparência (Som Livre)	167
Figura 38 – Grupo Água 1	168
Figura 39 – Grupo Água 2	168
Figura 40 – Detalhe do encarte do álbum Transparência	169
Figura 41 – Polo Cabrera tocando charango	170

Figura 42 – Melodia do ‘Mama Jacta’, segundo Polo Cabrera	225
Figura 43 – cerimônia/ritual do Santo Daime (músicos no centro)	228
Figura 44 – Totem na casa de Polo Cabrera	255

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Essência e Efeito	62
Quadro 2 – Diferenças entre Ecstasy e Trance	75
Quadro 3 – Aspectos mais frequentes da improvisação não ocidental	174

SUMÁRIO

PRELÚDIO: <i>Como conheci Polo Cabrera</i>	15
INTRODUÇÃO	40

PRIMEIRA PARTE

1 DIONÍSIO E APOLO	50
2 UM MODELO DUAL DOS ESTADOS E PROPÓSITOS MUSICAIS: SUAS SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS PARA COM A ESTÉTICA D'O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA.....	59
3 FORMAS DO ÊXTASE: TIPOS DE ESTADO ALTERADO	72
4 RELAÇÕES ENTRE MÚSICA, ÊXTASE E ENTEÓGENOS NOS MISTÉRIOS E CULTURAS “PAGÃS”	81
5 TÉCNICAS ARCAICAS DO ÊXTASE: MÚSICA E XAMANISMO	106

SEGUNDA PARTE

1 NOTAS ETNOGRÁFICAS SOBRE A TOCATA NA CASA DO POLO	141
2 IMPROVISO, FACILITAÇÃO E ÊXTASE: A TOCATA COMO ELA É	149
INTERLÚDIO: <i>A Origem da Tocata</i>	161
3 SOBRE POLO CABRERA	165
4 A FENOMENOLOGIA DO ÊXTASE SEGUNDO POLO CABRERA	175
5 APOLÍNEO E DIONISÍACO?	193
6 IMPROVISAÇÃO ENQUANTO TÉCNICA EXTÁTICA	199

INTERLÚDIO II <i>Canalizando melodias</i>	219
7 DIONÍSIO NA TOCATA: POLO E O XAMANISMO DE AYAHUASCA	224
CODA: <i>O Propósito da Tocata</i>	242
CONSIDERAÇÕES FINAIS	244
REFERÊNCIAS	256

PRELÚDIO

Como Conheci Polo Cabrera²

Figura 1 – Índio tocando flauta (escultura de Polo Cabrera)



Fonte: RIZZARO (2010)

² O texto que segue é uma introdução à Tocata, e uma nota sobre minha relação com ela. Ele foi escrito a partir de lembranças do ano em que conheci Polo Cabrera. Assim, por limitação de memória, é provável que essa estória contenha imprecisões, omissões, ou então que misture dois ou mais eventos, tratando-os como um único fato concreto.

Prazer, fruição, euforia, plenitude, liberdade... Foi durante uma aula em meu primeiro ano no curso de música que me veio de assalto a questão: “o que é este gozo imenso no qual me esqueço em música?”. Após uma rodada em que a cada aluno fora questionado: “o que é música para você?” – chegara, enfim, minha vez. Então, quando a professora requisitou minha participação, respondi a ela com toda a segurança e naturalidade dos néscios: “a música é como uma meditação”. De pronto se instaurara um certo burburinho, e um colega, carregando uma sutil expressão de dúvida e insatisfação, dirigiu-se a mim e disse: “como assim *meditação*?”.

Ele era conhecido por ser um excelente músico de choro, e até eu o ouvira tocar algumas vezes, o suficiente para comprovar o boato. Sua contestação era, portanto, de peso, afinal, supus, ele já havia somente naquele semestre tocado e retocado seu repertório mais vezes do que eu havia me apresentado com minhas composições por toda a vida. Assim, tendo imaginado que minha analogia seria de pronto compreendida por todos, especialmente pelos mais musicais, fiquei atônito. No decorrer da discussão tornou-se claro que ele discordava fundamentalmente de mim, pensando que o “relaxamento” e a “passividade” geralmente associados ao estado meditativo fossem contraproducentes ao performer sério, pelo menos quando a tarefa em mãos fosse a de reproduzir o repertório ensaiado de modo eficaz e de acordo com as convenções, para que o público, esse sim (!), pudesse “meditar”, por assim dizer, auxiliado pelo esforço altamente profissional dos músicos. Quis então responde-lo, quis muito... Mas não me saiu nada, e a discussão seguiu seu curso natural, terminando num falatório vago onde todos pareciam ter razão e ninguém saía ferido. Houve apenas uma menina, lá do outro lado da sala, que me pareceu realmente compreender do que eu estava falando, mas, em geral, não obtive de mais ninguém qualquer resposta ou comentário que salvasse meu ponto, pois, confesso, nem mesmo eu o havia entendido.

Desde o princípio, quando assumi violão e voz como instrumentos, sentia em minhas divagações improvisatórias (fugas, talvez, do árido treino em mãos) aquela mesma intensa e prazerosa “meditação” visitando-me sem ser convidada, para em seguida escapar-me sempre que requisitada sua presença imediata: as notas, os dedos e a voz fluíam gratuitamente, jorrando ideias que se concatenavam em sequências tão naturais e apaixonadas que eu não me imaginava ser capaz de reproduzir, muito menos criar. E, de fato, não sentia ser eu mesmo o autor delas, mais

que seu eventual beneficiário. Nessa época eu ainda não sabia que se tratava de *improvisação*, e que sua fluidez aparentemente “fácil” ocultava um segredo que haveria de assombrar-me por anos. Digo isso pois por mais que eu tentasse dominar a situação, ou me desesperasse, implorando ao fluxo para que voltasse, ou enraivecido forçando que se manifestasse ao meu comando, de nada adiantava, não sendo possível transplantar para o palco o milagre que Deus ou o acaso permitiu que habitasse o meu quarto por alguns instantes de cada vez. E assim iniciou-se minha longa e ininterrupta busca por conhecimento: “por que não consigo apresentar minhas composições com o mesmo ímpeto e graça?”, e “o que preciso aprender para que o fluxo torne à casa?”...

Após quase desistir da música em meados de 2009, entendi que havia algo especial na técnica da improvisação, algo que ressaltava o motivo do porquê eu deveria seguir. Mas ouvindo colegas jazzistas conversando sobre seus *standards*, *nonas aumentadas*, escalas *dim-dom-dom-dim*, transcrevendo solos complicadíssimos e aguardando pelo seu momento de brilhar na *gig*, percebi que isso tudo era uma enorme cortina de fumaça entre eu e meu objetivo, e que, com todo o respeito ao jazz acadêmico, não seria por essas vias que o meu improviso haveria de caminhar. Depois, fiquei bastante empolgado com a descoberta da “improvisação livre”, afinal, o termo *liberdade* resumia bastante bem meu sentimento de “vôo”, pelo menos quando tudo estava indo bem. Mas, depois de ouvi-la por alguns longos dias, e notando o esforço dos músicos em evitar tudo o que lhes vinha de mais natural e espontâneo, concluí que também não era possível que fosse esta a solução, e que a “liberdade” por mim almejada definitivamente não poderia ser uma tão constritiva que culminasse em negar o consenso das formas populares.

Enfim, em 2013, um ano após aquela fatídica aula, fui introduzido à uma experiência musical tão extraordinária que foi capaz de consolidar para sempre minha intuição sobre a existência objetiva do “fluxo”. Certo dia, eu e outros colegas do mesmo coletivo artístico (centrado na saudosa figura do professor Kinceler) fomos incumbidos da tarefa de coletar bambus para a construção de uma nova geodésica na UDESC e, completamente por acaso, o local que nos foi dito para fazer esta coleta era nada mais que o quintal de Leopoldo Augusto Cabrera Zuniga, o Polo Cabrera: músico, artista visual, contador de histórias e improvisador conhecido (mas não por mim) em alguns círculos de artistas de Florianópolis. Acompanhei meus amigos na

coleta dos bambus sem qualquer noção prévia sobre quem era esse tal cidadão, nem sobre o que se fazia em sua fantástica residência, última casa de uma estrada de chão esburacada e sem saída, por onde transeuntes desavisados seriam magicamente transportados desde a rua principal do Porto da Lagoa até o “meio do mato”, por assim dizer, entre a Lagoa da Conceição e as dunas da Joaquina. Fomos de carro até o fim da rua, o sol estava de rachar, e logo na entrada do terreno, passando o portão vermelho duplo, fomos recebidos por um totem de pedra (ou talvez cimento) mais ou menos da minha altura, todo talhado com figuras de cabeças amedrontadoras, porém brincalhonas. Dentro do espaço fresco e arborizado, uma árvore enorme (que imaginei ser uma figueira) crescia bem no centro do quintal, ao lado da casa, sombreando boa parte dela com seus braços altos e largos, como que abraçando o telhado e acariciando o vidro das janelas do segundo andar. Ventava, e por isso ouvíamos de perto o crepitar do bambuzal às margens do mangue que ilhava o terreno inteiro. Pelo silêncio, parecia não haver ninguém em casa naquele momento e, sem mais delongas, fomos à coleta. Mas eu já não estava mais tão interessado nos bambus...

A casa estava fechada. Dois andares, um vão entre o solo húmido e o chão da sala, muitas janelas grandes, varandas adjacentes, e um pouco de tralha acumulada. De fora ela parecia uma enorme bricolagem de portas, escadas e paredes de outras casas, mas toda unificada pelas cores vivas de motivos gráficos latino-americanos aqui e acolá. Pela janela eu via quadros e pinturas ocultas em sombra, um enorme tronco talhado no centro da sala que parecia sustentar todo o edifício, unindo o chão ao teto e (o que me fez ficar realmente empolgado) uma infinidade de instrumentos musicais, muitos dos quais eu nunca havia sequer visto em foto, todos casualmente dependurados pelas paredes, ou amontoados pelo chão: cordofones em diversos tamanhos e corpos, percussões enormes com motivos indígenas pintados no couro, flautas e mais flautas, objetos que eu já não sabia se se tratavam de instrumentos ou esculturas, e pó, bastante pó flutuando contra os feixes de luz das quatro horas. Isso tudo eu via pela janela, admirando o insólito da cena enquanto meus amigos trabalhavam duro carregando os bambus recém-cortados para a caminhonete na qual viemos. “Polo morava sozinho nessa casa enorme e cheia de coisas?”, pensei. No momento de nossa visita ele não estava presente. Seu filho, Guaraci Cabrera (que, por acaso, veio visitar ao pai justo naquela semana), chegou mais tarde e nos recebeu, convidando-nos para entrar. Tendo percebido em nossa expressão de óbvio interesse

ao caminharmos pela sala que eu e meu amigo Leonardo éramos músicos, convidou-nos de pronto para uma *Tocata*. O nome nos soou familiar, pois também chamávamos as *jam's* do coletivo Geodésica (em nome do qual coletávamos os bambus) de “tocata”. Ao questionarmos sobre de que se tratava, obtivemos como resposta que era “algo livre”, se bem me lembro. Imaginando que este era um convite para algum tipo de *jam session* acústica, acatamos de pronto. “Quando”, perguntamos, “Sábado à noite”, respondeu Guaraci, “é só chegar”. E assim foi que tive a chance de me preparar para minha primeira *Tocata*.

Não lembro se foi naquela semana ou em alguma das duas próximas que resolvi fazer uso do convite. Mas sei que dois colegas de banda (Leonardo e Victor) estavam comigo quando enfim decidi, e também Lucas, um grande amigo, artista, entusiasta da improvisação musical e filho do professor Kinceler. Eram dez da noite quando caminhávamos pela rua *Passagem Condomínio Canto da Lagoa*, e logo percebi que o sol lhe fazia muita falta – o caminho estava praticamente irreconhecível, mas seguimos na fé de que se continuássemos caminhando, eventualmente chegaríamos na *Tocata*. Contudo, enquanto os cães dos vizinhos ladravam insistentemente à nossa passagem, havia a sinistra sensação de que fazíamos algo proibido nos embrenhando naquela escuridão quase total. Quando enfim alcançamos o que imaginávamos ser o fim da rua, os cães desistiram de nos antagonizar, e um silêncio profundo se fez sentir no farfalhar noturno das árvores em ambos os lados da estrada. Foi quando ouvi algo: à princípio soava um rumor indefinido, grave e distante, mas à cada passo afrente se delineava mais e mais, vindo a assumir a forma inconfundível de uma percussão marcando o tempo. “Deve ser a *Tocata*”, pensei, “está acontecendo!”. Ao tambor logo se acresceram minúsculas frequências agudas, porém indefinidas, que pareciam pequenas flautas, e, à medida que nos aproximávamos, vozes humanas, não uma ou duas, mas *várias* – o conjunto soava particularmente misterioso na escuridão. Seguimos como que adentrando num mundo de absoluto som até que, de repente, topamos com o que parecia ser o portão da casa – e, para nosso alívio, de fato o era. Entramos. Os sons imediatamente deixaram de soar nebulosos e fantasmagóricos para afundarem em terra firme: eram várias as percussões, inclusive chocalhos e, talvez, até um pandeiro, não sei, e também uma voz de mulher que desenhava algo muito lírico e quase operístico por cima de um conjunto nada coerente de murmúrios, melodias, e eventuais gritos, comentários,

cochichos, etc. “Parece uma festa! ”, alguém falou. Agora, enfim, havia luz: a casa sufocada de vida parecia empurrar os sons para fora pelas janelas feito olhos luminosos, brilhando em tons amarelos esverdeados e azuis, entre os quais destacavam-se os contornos da porta entreaberta. Seguimos com certa cautela em direção a ela, subimos os três degraus da varanda e, sem ter ninguém que nos recebesse ou explicasse, entramos com tudo bem no meio da Tocata.

Havia pelo menos vinte pessoas fazendo música na sala, muitas das quais não se podia sequer distinguir as feições por conta da baixa iluminação, cuja fonte era uma luminária amarelada dependurada no teto, timidamente auxiliada por alguns “altares” (enfeitados com cristais, objetos, desenhos e pequenas luzes natalinas) espalhados aqui e ali, e competindo com uma segunda luminária do outro lado da sala, atrás de uma grade de portão de ferro pendurada ali como que para demarcar o limite entre sala e cozinha. Todos eles tocavam algum instrumento, ou cantavam, e ainda havia duas mulheres aparentando quarenta e cinquenta anos que dançavam no espaço vazio do centro da roda – todos os presentes estavam ou de pé ou sentados em bancos e cadeiras de vários tipos (havia até mesmo um “trono”, decerto) formando um círculo meramente aproximado, com três “saídas”: uma na extrema direita de onde entramos e que dava para a cozinha, outra na esquerda e que levava ou para a cozinha ou para mais uma porta dupla, e a que estávamos atravessando neste instante, bem diante da entrada principal.

O grupo relativamente grande de músicos, cantores e dançarinas resumia todos os presentes, não havendo mais ninguém ali que não estivesse interagindo diretamente com a música. Estavam tão focados na atividade, e se divertindo com isso, que muitos nem sequer notaram nossa súbita entrada (e nós que não iríamos nos apresentar e cortar o fluxo, de qualquer forma). Algumas cabeças acenaram de leve para nós, gesto que prontamente respondemos fazendo o mesmo à medida que dávamos pequenos passinhos adentro, temendo pisotear algum maracá, ou acabar chutando um copo pelo caminho. Recebemos cada um um abraço de uma senhora que estava perto da entrada e não parecia muito ocupada com a música naquele momento. Ela disse: “bem vindos, bem vindos! ”. Olhei para cima e vi na parede do segundo andar uma pintura enorme de um ser élfico em posição de lótus tocando algo similar a uma cítara. Permaneci alguns instante hipnotizado por essa imagem, e em seguida pensei: “onde está Polo Cabrera?”.

Meu amigo Victor trazia consigo uma garrafa de vinho, algo que imaginou ser apropriado às circunstâncias “festivas” da *jam*, e ele a estava segurando com ambas as mãos quando lhe foi sugerido por alguém que a pusesse na mesa da cozinha, “junto das outras”. Sentindo-nos como genuínos *outsiders*, nós o seguimos, dando a volta ao redor da grade de ferro e da escada caracol no centro da sala, até a cozinha. Esta oferecia algo como um “segundo ambiente”, contudo bastante “poroso”, pois que víamos e ouvíamos perfeitamente tudo o que acontecia na sala logo ali ao lado. A mesa redonda, disposta debaixo de uma outra luminária, estava repleta de “coisas”, alimentos, na maior parte: frutas, bolachas, a metade de um bolo, amendoins e, para nossa surpresa, várias garrafas de vinho. Talvez esta fosse uma “marca” da Tocata, talvez apenas coincidência, mas o fato é que outros participantes pensaram exatamente o mesmo que Victor, trazendo cada qual sua garrafa, de modo que na pequena mesa de toalha manchada se acumularam umas cinco delas pelo menos, três das quais já abertas, duas já vazias, e mais alguns copos de vidro (desses de servir cafezinho) perigosamente alocados na circunferência da mesa, contendo “meios-goles” de um líquido escuro indeterminado que desejei que fosse apenas vinho. Notei se tratar de uma mesa colaborativa, e que eu poderia comer e beber livremente, se assim o desejasse, mas que teria sido bem mais ético trazer algo meu para compartilhar com o coletivo.

Assim que Victor conseguiu infiltrar sua garrafa na farta mesa, percebi encostados na pia (farta de louças) outras duas pessoas, um homem e uma mulher, conversando como se estivessem à sós. “Ok, então é possível conversar nesta casa, ao menos na cozinha”, pensei, relaxando um pouco mais, pois que a situação toda me dava uma leve ansiedade. Ainda não me sentia pronto para entrar na roda, mas minha permanência muda naquele local me pareceu um “equivoco”: a Tocata parecia implicar participação ativa e “compulsória”, como se a existência de um “público passivo” não fosse adequada ao contexto, e o “palco” se estendesse por todos os cantos, conferindo ao mero visitante um libertador, porém às vezes sufocante papel de artista (opinião absolutamente compreensível para aqueles que não foram, não querem, não podem ou acham que não devem tentar bancar o músico).

Observando a Tocata a partir do posto seguro da cozinha, notei que a maioria dos presentes, homens e mulheres, aparentava ser mais velha do que nós – que nos idos de 2013 estávamos com idades entre 22 e 25 anos – e que pelo menos uns três

ou quatro dos que agora tocavam e cantavam eram, seguramente, muito mais velhos. Os cabelos brancos revelavam a idade de uma senhora que, não fosse por isso, seria tida por bem mais jovem, em acordo com sua performance sensual na dança. Sentado ao lado da porta de entrada havia também um senhor de idade avançada, porém enérgico, um tanto largo, grandalhão, vestindo uma boina e marcado por feições indígenas – ele tocava ininterruptamente um mesmo ritmo sincopado no violão, instrumento que, diferente de todos os demais, estava plugado na caixa de som logo ali ao lado, ainda que não fosse possível ouvi-lo com clareza por conta dos vários tambores que o acompanhavam no mesmo compasso. Mas havia outras pessoas de nossa idade: se não me engano vi nessa Tocata um amigo da faculdade, o Cassiano Vedana, e no momento em que o reconheci tocava a flauta transversa de maneira admirável, mas equilibrada, abrindo espaço aos demais. Também vi sentada uma bela moça de uns vinte e poucos anos meditando e olhos fechados enquanto ouvia a música, e que depois passou a dançar de uma forma muito improvisada enquanto ainda mantinha os olhos fechados. Victor passou a parte da noite conversando com ela (mas não deu em nada, que eu saiba).

A música era intensa, imersiva, hipnótica, oscilando frequentemente entre o agradável, o esquisito, o sublime e o caótico. Um único modo maior (mixolídio, sem não me engano), com uma única tônica bem destacada, monopolizavam o espaço sonoro à medida que uma marcha rítmica impetuosa levava todos os participantes com um só conjunto, sempre “adiante”, sem parar, e sem silêncios. Havia muita coisa acontecendo ao mesmo tempo, motivo do porquê eu não conseguia discernir o que cada músico fazia em separado, a menos que os estivesse assistindo com meus próprios olhos. E embora todas as faixas de frequência usuais estivessem sendo utilizadas, muitas das linhas mascaravam umas às outras competindo na mesma tessitura e intensidade, sendo que o conjunto não apresentava qualquer hierarquia definida. Tratava-se de uma textura massiva, nublada em algumas partes, bem definida em outras, e com saturação contrapontística: combinação inusitada entre uma música muito individual – com cada qual fazendo sua parte em absoluta independência para com os demais – e muito coletiva – sem destacar qualquer linha individual (pelo menos na maior parte do tempo). Alguns cantores eram particularmente expressivos: sentada numa cadeirinha bem baixa, uma mulher de cabelos loiros grisalhos, vestimenta “élfica”, e inesquecíveis olhos azuis, grunhia e

soltava agudos estridentes que imediatamente me remeteram à Robert Plant – era como se sua performance fosse, de certo modo, uma “atuação”, e ela própria uma personagem (mas, de longe, uma das vozes mais belas). Um homem alto e esbelto ajoelhava-se no chão para percutir um metalofone, do qual ressoavam sons na tessitura mais irritante possível, em uma escala diatônica que chocava abertamente com a sugerida pelas vozes (tonalidade vizinha, de, talvez, uns dois acidentes de distância), criando um efeito dissonante bastante excêntrico. Uma das mulheres que estavam dançando cantava com tal projeção vocal que sua voz soava limpa e clara por cima de toda a massa, embora só cantasse umas poucas notas por vez, em padrões que se repetiam quase idênticos a cada dois compassos (era como se estivessem em um quaternário agora), permitindo que, por alguns instantes, a senhora de vestes “élficas” passasse a harmonizar com ela esses mesmos padrões uma terça acima. O ritmo da seção percussiva era bastante plural, pois haviam pelo menos três tambores distintos soando ao mesmo tempo, cada qual com um padrão de acento distinto, mas todos no mesmo andamento (exceto, talvez, um deles, que me soava um tanto deslocado dos demais).

Analisando tudo isso por alguns minutos, notei que não se tratava de músicos profissionais seguindo um programa definido. Na verdade, era o mais puro e descompromissado improvisado, simples e direto, ainda que contendo um risco considerável, e proporcional ao número de improvisadores simultâneos. Tratava-se daquele improvisado despretenso que se joga apenas com o “material” (ou a habilidade) que se tem prontamente em mãos, nem mais nem menos, ou seja, algo típico de “amadores” (com o que não me refiro aos absolutamente “não-músicos”, os quais, suponho, também estavam no meio da festa, mas aos que amam e praticam música sem formação ou atuação profissional na área, e sem tempo ou circunstância apropriada para rotinas rígidas de ensaio).

No momento ouvia mais os maracás e tambores que qualquer outro instrumento. Os percussionistas faziam uma levada cada vez mais rápida e precisa, como se estivessem todos caminhando para um inevitável climax muito em breve. Se antes ouvira andamentos ondulantes e algumas pessoas claramente fora do tempo, agora sentia que estas sincronizaram-se aos mais habilidosos de forma impressionantemente veloz. Um homem solava tudo o que tinha no Djembê, como se fora sua última vez com o instrumento. Ele parecia guiar todos os percussionistas da

roda, que tentavam, dentro do possível, ajustar-se à sua velocidade. Nesse ponto pareceu-me que a Tocata havia mudado de forma, seguido uma direção inusitada, transformada em um outro tipo de “festa”. E mais pessoas começaram a dançar no meio da roda, frenéticas. Os dançarinos não podiam se conter, estavam tão alegres que quase saltavam e soltavam gritos espontâneos imediatamente ecoados pelos demais, repetindo a mesma sílaba à plenos pulmões, como se num estádio de futebol. Mas, exatamente como eu havia previsto, não tendo mais para onde crescer, a Tocata começou a soar estranhamente monótona e estável. Alguns percussionistas, na tentativa de “salvar” o fluxo, debateram-se mais e mais contra suas peles e couros, de modo que se dessincronizaram, e aquele que antes os guiava agora já não podia fazer mais nada: solava sozinho. Os que nessa ocasião dançavam foram os primeiros a perceber a mudança, ou, ao menos, foram aqueles para os quais a mudança produziu o pior efeito possível. Notei que fingiam não ser afetados pelo caos rítmico que havia se instaurado de um segundo para o outro sem pedir licença, mas suas faces não mais tão risonhas e seus movimentos tacanhos e constrangidos denunciavam que tal façanha era uma impossibilidade, quando não uma indolência, uma falta de sensibilidade tremenda. Vi que o homem do violão plugado e feições indígenas havia simplesmente parado de tocar, e agora só observava, com amedrontadora seriedade, e em seguida outras pessoas pararam também. A música, enfim, morria logo após obter seu mais alto climax, diminuía, silenciava, e mais pessoas desistiam dela, até que os últimos percussionistas ainda “de pé” decidiram parar todos juntos, com um gesto desengonçado, na intenção de uma convenção final.

Por um instante muito curto fez-se silêncio. Em seguida, risos. Mais sons e toques isolados, e então emergiu um falatório onde todos comentavam sobre o que havia acontecido. “O que é isso?”, “um intervalo?”, pensei. O homem do violão plugado levantou-se com certa dificuldade, descansou o braço do violão na parede sem maiores cuidados, e tomou o copo vazio à sua direita, atravessando por entre os participantes a caminho da cozinha, onde sentou-se para preenche-lo com mais vinho, e passear uns amendoins pelos dedos de unhas compridas, conversando com o que pareciam ser velhos amigos. A Tocata dispersara: algumas pessoas na cozinha, outras na sala, e outras fumando e conversando no pequeno deck adjacente à sala. As que continuaram na sala não tardaram a retomar a música, pois mal havia se passado 60 segundos até que alguém tomou o violão para si e começou a dedilhar

algo inaudível, e alguns dos que antes tocavam percussão deixaram o tambor ou o maracá de lado e, atravessando o curto e conturbado espaço da roda, procuravam pelo chão e pelas paredes algum outro instrumento para tocar. Isso parecia ser de praxe, sendo que se repetiram por toda a noite trocas e mais trocas de instrumentos, e os mesmos que dedilhavam o violão num certo momento, depois percutiam tambores, e os que tocavam tambor, depois seguiam para as flautas, ou deixavam de tocar para cantar, etc. Não parecia haver regras nesse sentido, e supus que para o anfitrião devia ser algo comum deixar que desconhecidos vasculhassem sua casa em busca de instrumentos, ou então o faziam justamente porque Polo não devia estar em casa – e haviam muitos instrumentos: uma parede inteira com flautas, tambores acumulados uns em cima dos outros e pelos lados, dois metalofones, cestas de apitos com teias de aranhas, ukuleles e outros cordofones pequenos amarrados na grade de ferro entre a sala e a cozinha, um velho teclado eletrônico e, para a minha surpresa (e de meus amigos), uma, não, *duas harpas* enormes encostadas ao lado da entrada principal, “descansando”. Para um músico como eu, isso era um parque de diversões.

Quando parei para prestar atenção na música novamente, esta já havia se alaistrado feito chama em dia de seca, de um lado ao outro na roda. Mas agora estava com uma outra cara, bem mais sutil, sem tantas percussões, com mais dedilhados e flautas e, principalmente vozes. Lá da cozinha alguém falou: “que lindo!” com um avantajado sotaque de gringo latino, era o homem do violão plugado, que agora queria o mais rápido possível retornar à sala e mergulhar na Tocata magicamente reacendida. Mas agora levava consigo um outro instrumento, que na época eu ainda não conhecia, um cordofone de várias duplas cordas de nylon e proporções similares às do cavaquinho, mas com um som absurdamente exótico e maravilhoso, que parecia ter por si mesmo propriedades terapêuticas. Era um *charango*! E o homem já o dedilhava na cozinha quando primeiro me chamou a atenção: “muito hábil, muito veloz, que som diferente!”, pensei ao ver sua mão direita voando feito colibri para cima do pequeno corpo do instrumento, produzindo algo muito rítmico, agudo e dançante. Sentei-me na roda e tomei um chocalho para ficar marcando o tempo, fechei os olhos e me concentrei o máximo que pude: sentia que era minha vez de improvisar.

Agora o homem e seu charango estavam de volta à roda, procurando de ouvido a tonalidade que já havia sido encaminhada. Ela a encontrou em um belo Ré menor, bem mais introspectivo do que antes, fluindo melodioso feito mel, com uma qualidade

noturna e mística, permitindo que as vozes emergissem em primeiro plano, junto com a condução mágica do charanguista. Era muito simples, apenas um ré menor “infinito”, balanceado com um ritmo ternário e ao mesmo tempo binário (algo como um três contra dois) que se delineava melhor no charango do que nos demais instrumentos. Havia um clima muito interessante no ar, e que me gelou a espinha, algo um tanto sobrenatural. O ritmo jorrava sem parar e cada vez mais claro e forte e simples, até que linhas de um lirismo incontido abriram as bocas inertes dos participantes mais inspirados, saltando para os meus ouvidos e me chamando para fazer o mesmo. Aceito o convite e passo nesse instante a cantar, somente cantar, ainda que tímido à princípio, e com medo de estragar tudo, mas completamente envolto naquela atmosfera. O homem do charango então disse em voz alta: “Cantem, vamos, vamos, cantem! ”, e ao repetir novamente essa mesma demanda, o fez *musicalmente*, passando a cantar ele próprio: “Vamooooos, caaaanteeeeemm! ”.

Foi então que, de súbito, várias pessoas começaram a cantar, cada qual a sua melodia pessoal, da forma como lhe vinha espontaneamente. Essas linhas melódicas nem sempre poderiam ser ouvidas por todos, até porque muitos cantavam somente para si mesmos, introspectivos, e por isso não podíamos ter certeza se tal ou tal linha estava ou não afinada, ou se condizia com a tonalidade ou com o contraponto que então se emaranhava à medida que mais e mais linhas melódicas adentravam a Tocata, sincronizando-se ao ritmo harmônico sugerido pelo charango e algum outro instrumento rítmico-harmônico que agora o acompanhava. Mas, de todo modo, os extrovertidos, os que cantavam mais alto, tendiam a se ajustar mais, porque eles próprios e o resto do grupo poderiam dessa forma ouvir a melodia com clareza, captando com precisão suas notas, temperamento e nuances de afinação, possibilitando com isso eventuais ajustes ao longo do improvisado – digo isso pois eu mesmo o estava fazendo, cantando para o grupo, e ouvindo do grupo os sons com os quais eu deveria me harmonizar.

E daí o próprio charanguista entoou seu canto pessoal, um canto grave, forte, solene e ao mesmo tempo furioso, visceral, com voz de peito, e um timbre assaz anasalado. Era como um encantamento, incessante balbucio rítmico com sílabas cortantes e sem qualquer sentido linguístico conhecido (como as sílabas que eu e os demais estavam utilizando). Mas seu canto soava algo bem mais específico, algo “étnico”, talvez, não tenho certeza, mas era como se realmente estivéssemos ali

cantando com uma figura de conhecimento indígena, um curandeiro, um *xamã*. Soava algo como: “*Hai-ou-ai-ou, Wa-ka-jó-me-ru, ai-ou-ai-hei-hei*”, em uma sucessão inesgotável de notas curtas e, eventualmente, longas, que remetiam, predominantemente, a uma atmosfera pentatônica em uma tessitura reduzida à faixa grave-médio de frequências (excetuando-se, aqui e ali, os “gritos” e ataques expressivos, que cortavam todo o espaço sonoro com seus agudos metálicos de causar arrepios). Quando o ouvi, foi muito natural interagir com ele, respondendo suas frases com o mesmo caráter, mas do meu jeito, tomando para mim algumas de suas sílabas e jeito de cantar, harmonizando-me com ele, tecendo contrapontos à sua linha. Alguns dos demais faziam o mesmo, “dialogando” uns com os outros e com o charanguista em um estilo mais ou menos aproximado. Nesse ponto a Tocata tornou-se predominantemente vocal, com poucos instrumentos para acompanhar – o efeito geral disso era um emaranhado de linhas melódicas improvisadas dentro da tonalidade e do pulso sugeridos pelo charango. Algumas dessas linhas ficavam no plano de fundo, menos intensas e claras, pelo menos pela perspectiva de onde eu me localizava na roda, e era bem mais fácil ouvir quem estava imediatamente do seu lado do que quem estava no lado oposto da roda. Uma minoria de linhas (três ou quatro, incluindo a do charanguista) soavam altas e bem delineadas, sendo ouvidas por todos e, por esse fato, servindo de guia. Parece que quanto mais essas pessoas cantavam e se soltavam para improvisar de forma enérgica, mais o grupo as seguia, cantando cada vez mais alto.

Isso motivou os que ainda estavam de fora a entrarem novamente na roda. Foi então que tambores e outros instrumentos voltaram com tudo, em renovada empolgação. Mas, ao voltarem, desequilibraram a sutil marcha rítmica do grupo ao introduzirem defasagens e acentos deslocados, entre outras complexidades. Para piorar, nem sempre os maracás em um extremo da roda estavam exatamente no mesmo andamento que os tambores na outra extremidade, pois não se ouviam muito bem. Eu recebi essa novidade com constrangimento e um certo incômodo, pensando “por favor, deixem-nos cantar à sós, estávamos indo tão bem agora.”, mas nada fiz à respeito, compreendendo que uma das regras tácitas da Tocata parecia ser “não apontar os erros”, não *verbalizar* (contudo, aprenderia posteriormente que quando a coisa estava realmente “ruim” alguém sempre viria à frente para mencionar o fato e tentar recomeçar o improviso, ainda que isso fosse algo evitado ao máximo). Quando

parecia que o “barco” ia virar novamente, quer dizer, que o grupo sairia da fina sintonia vocal recentemente estabelecida, um som percussivo forte, grave e seco emergiu de repente do fundo da massa sonora, com uma pulsação firme e quase militar em compasso “unário” (*um – um – um – um – um – um*, etc.). Busquei sua fonte com o olhar até encontra-la aos pés do homem do charango: ele estava batendo seu pé direito no chão de madeira com ímpeto e sem qualquer sutileza, forçando este som para dentro do ouvido de todos. O efeito foi quase imediato. Assim que os percussionistas ouviram a insistente batida (ainda que não fosse tão intensa quanto os tambores) frearam, sutilmente, e buscaram (consciente ou inconscientemente) reforçar sua pulsação. Em questão de segundos esta estratégia (digo “estratégia” pois me pareceu algo *pensado*) impediu que o “barco” virasse e que caíssemos todos no mar revolto do caos musical. Agora o grupo seguia firme novamente, com canto e percussão por todos os lados, e a atmosfera outrora calma e “mística” do modo menor, tornou-se “bélica”. Pouco tempo depois percebi que a batida que ocasionara essa nova orientação havia cessado e o grupo seguia com as próprias pernas, ou “remos”.

Foi então que me senti extremamente feliz. Até este momento eu tinha apenas me divertido, pois sempre gostava de improvisar com a voz em qualquer circunstância. Mas ainda estava bastante “rígido”, e havia em mim um certo medo de cantar mal diante do grupo, o que me fez conter meus impulsos e tentar analisar os elementos musicais que me servissem de parâmetro, como tessituras e notas cantadas pelos demais, planejando rapidamente quais seriam meus próximos movimentos. Mas agora todo esse “zumbido” mental esvanecera de todo, ou quase, tornando-se ínfimo em minha consciência completamente focada na voz. O foco estreitara-se com o tempo, o que me permitiu relaxar e realmente fruir do contraponto e das harmonias, cuja vibração física eu agora sentia pulsando, literalmente, em minha cabeça e corpo. De repente, estava *voando* – e tem que ser essa e não outra a palavra que define meu estado psicológico neste instante: *voando*! Concretamente, eu não fazia mais do que reiterar meu repertório básico de gestos, meu estilo de improviso, contudo, dentro dessa limitação possuía total liberdade de movimentos, como se explorasse um “espaço sonoro” ou “harmônico” com conhecimento intuitivo da cartografia da região. Mais que isso, era como se eu “ouvisse” os sons que vinha do futuro imediato, como se os sentisse em mim alguns milésimos de segundo antes que viessem à tona, fenômeno que detinha tal poder sobre mim que me mantinha “paralisado” em plena

ação. Ora, era exatamente esta a sensação de fluxo que eu sempre busquei na música e agora vinha me visitar novamente na Tocata! Mas era diferente: eu não podia conter meu sorriso, e cantava com jocosidade, feito palhaço, pois sentia com uma certeza profunda e absoluta que os demais (ou pelo menos os mais extrovertidos) sentiam exatamente o mesmo que eu quando suas linhas cruzavam a minha, e repercutiam comentários sobre ela, produzindo inesperados intervalos de terças, sextas, quartas e/ou quintas justas em acordes vocais maravilhosos e precisamente afinados. A afinação geral havia melhorado significativamente, e os cantores soavam mais seguros, e eu sentia que o que sentia não era só meu, e mais, que esse sentimento quando compartilhado tornava-se ainda maior – era como se o grupo funcionasse como uma “bateria”, recarregando e amplificando a todos dentro do circuito, de modo que *voar* tornava-se cada vez mais fácil. Que sensação incrível! E tudo se passava como se eu não tivesse escolha a não ser fluir, pois que as frases que nasciam de mim pareciam estranhamente “destinadas” a serem como eram, como se eu não as conhecesse, como se algo maior estivesse *passando* através de mim, e eu simplesmente deixava a inércia da criatividade me possuir por completo. Eu estava extremamente feliz neste instante!

Foi então que caí. E caí feio, feito uma pedra surda. Eu estava tão empolgado, tão embriagado com esta sensação de “poder” que fui tentado a *olhar* diretamente para ela, dirigir-me a ela, tentar entendê-la, torná-la ainda maior, memorizá-la, para então saber como retornar a ela (pois essa era minha busca pessoal). E justamente essa atitude me fez cair. Quando a tinha nas mãos já não a tinha mais. Notei que de um segundo para o outro eu já não estava cantando da mesma forma, ainda que seguisse cantando. Novamente sentia minha garganta oferecendo resistência ao fluxo vocal, e minha afinação decaiu de imediato – improvisar tornara-se algo árduo e trabalhoso. Então, para não parar de todo, me forcei a continuar, e tendo encontrado um padrão repetitivo, grudei-me a ele feito cola, e fiquei ali, cantando baixinho e esperando que algo acontecesse... tendo passado um tempo relativamente curto, porém absolutamente desgastante, aos poucos fui relaxando mais uma vez, concentrando-me nos outros cantores, até pude *voar* novamente. E então cair novamente... E assim foi por um tempo. Mas a cada vez que voava sentia que valia a pena o esforço. Isso era muito melhor do que improvisar no meu quarto, e logo descobri que a Tocata era para mim um presente das circunstâncias.

Então, sem aviso, entraram pela porta principal da sala um casal, e atrás deles mais pessoas que chegavam para a Tocata. Eles traziam sacolas e – quem diria – mais vinho!. Dessa vez fui eu quem sorriu para os recém-chegados, e ao abrir meus olhos que a muito se encontravam fechados, percebi que todos sorriam muito, ou estavam profundamente concentrados, inclusive meus amigos: estavam todos muito bem exatamente onde estavam. Seria isso tudo uma terapia de grupo disfarçada de “balada étnica”? Porque parecia bem mais que uma simples “festa” agora que eu me aproximava do fim. Havia algo mais profundo que eu não sabia dizer o que era, algo que extasiava e trazia o meu ser para dentro de mim mesmo, só para mostrar-me que o “dentro de mim mesmo” era o mesmo “dentro de mim mesmo” de cada um do demais, e que a música era central nisso tudo. Tive então certeza absoluta de que a fugaz sensação de fluxo era algo concreto, real, também para os outros e não só para mim, e que sim, era tal qual uma *meditação* – santa meditação sensual! Não era fácil permanecer em cima da “prancha”, sendo necessário uma disciplina mental para chegar ao êxtase, mas uma tal disciplina que não se confundia com o controle de tipo intelectual, pois nela não poderia haver esforço e nem planejamento. Tudo ocorria como uma espécie de equilibrismo, a corda bamba no fino limiar entre futuro e passado. Era esta disciplina que há anos eu buscava, e agora sentia ter encontrado outras pessoas que entenderiam o que eu almejava com a música.

Meia noite passada e agora estávamos em trinta pessoas aproximadamente – sala lotada. O fluxo de improvisação da Tocata cessou e retornou diversas vezes nesse ínterim, e aos poucos os participantes, naturalmente, foram se cansando, levantando-se de seus assentos para despedirem-se dos demais (dos que não estavam totalmente absorvidos na música e ainda mantinham os olhos abertos). A sala esvaziou-se significativamente por volta das 1:30h, e sobraram eu, meus amigos, a menina com quem Victor passou a maior parte do tempo conversando, aquela senhora que cantava em estilo meio lírico meio rock, o homem do charango (que agora improvisava lindamente na Harpa), e talvez mais duas pessoas que não lembro exatamente quem eram. Nas aproximadamente quatro horas que passamos ali fomos muito bem recebidos com olhares, abraços e contrapontos, mas nunca alguém nos veio explicar do que se tratava a Tocata ou como deveríamos nos comportar nela, tendo sido necessário captar o seu *modus operandi* por “osmose”, e não era de todo

claro que o que eu havia entendido era o mesmo que os demais entendiam. Contudo, a maioria demonstrou entender-se muito bem quando se tratava de improvisar.

Duas da manhã, cansados largamos os instrumentos e com preguiça ajudamos a arrumar a casa, tentando dispor rapidamente os bancos e os instrumentos nos locais que achávamos serem mais apropriados. E enquanto meus amigos se demoravam com as últimas conversas diante da porta principal, eu me agachara para experimentar um cordofone bastante exótico que estava largado no chão, era como uma pequena harpa de madeira e com cordas de metal bem finas, rico em ressonâncias e harmônicos. Ao percebê-lo desafinado, tentei afiná-lo do meu jeito, sem saber ao certo qual seria sua afinação padrão. Foi então que o senhor de feições indígenas que tanto tocara violão, charango e harpa, aproximou-se de mim com meio copo de vinho em mãos e disse, em um tom bem “portunhol”: “esse es un instrumento pentatônico, sabes?”. Respondi: “é mesmo? Legal, vou tentar afinar ele dessa forma então. Como se chama?”, e ele respondeu: “Kântele”, e eu: “Kântele? Nunca tinha ouvido falar. Parece uma harpa. Como você sabe essas coisas?”, e ele: “Porque fui eu que construí. Tenho vários desses em meu atelier ali do lado, se quieres dar uma olhada?”, e eu: “Espera aí, você mora aqui?”, “Si, si, moro, há muchos anos já”, “Sou Raphael, prazer”, “Oh, prazer, soy Polo”, “Polo?, o Polo Cabrera?”, “Si, o próprio”. Fiquei atônito. Não sei porque motivos não me havia passado pela cabeça ser este senhor o anfitrião, tocando ao nosso lado o tempo inteiro, a noite toda: “é lógico”, pensei em seguida. Conversamos ainda um pouquinho mais, e fiquei sabendo que Polo era o autor das várias pinturas de motivos místicos e oníricos espalhadas desde a sala até o banheiro, além de ter sido ele próprio quem construiu os “altares” e esculpiu rostos no tronco de madeira no centro da sala, e levantou os totens que vi lá fora no primeiro dia visitando a casa. Achei impressionante que este exímio artesão, músico e improvisador vivesse ali sozinho no auge de seus setenta anos (como me contaram depois), construindo instrumentos e fazendo arte o tempo todo. Não fazia a menor ideia de como ele se sustentava com esses trabalhos, e fiquei interessado em fazer essa pergunta incômoda, até porque realmente me admirava muito sua casa e seu estilo de vida.

Mas essas conversas teriam de ficar para uma próxima vez. Estávamos todos muito cansados, e imaginamos que Polo gostaria de dormir logo. Então nos despedimos com abraços ao anfitrião, que em seguida nos disse: “Que bom que

gostaron. Vocês podem voltar siempre que queiram, a casa está aberta”. Agradecemos sua generosidade e prometemos voltar em breve, dizendo-lhe que hoje havia sido uma experiência incrível e que mal podíamos esperar para repeti-la. Saímos. Polo fechou a pesada porta de entrada. Ouvimos o clique da chave trancando a porta por dentro enquanto descíamos os três degraus da varanda em direção à estrada. Meus amigos e eu já tagarelávamos entre nós sobre a essa coisa inesperada que era a Tocata, pensando também no que fazer em seguida com nossas últimas energias – “quem sabe, vamos para o centrinho da lagoa comer um pastel, se estiver aberto ainda”. Íamos fechando o portão duplo de madeira na saída do quintal quando levamos um susto: irromperam da casa com abrupta intensidade charangos, flautas e vozes de música andina. “Que é isso? Renasceu a Tocata por acaso?!” foi provavelmente o pensamento de todos. Acontece que Polo não esperou nem um segundo a mais para ligar seu aparelho de som no volume máximo, assim que o deixamos só. Gargalhamos disso, e rindo e conversando seguimos de volta pela estrada escura de onde viemos, embalados pelo mesmo farfalhar das árvores à medida que os latidos estridentes dos moradores sinalizavam estarmos enfim retornando à dimensão da realidade cotidiana: “mas parece que a noite ainda segue infante para o velho Polo”, pensei.

Figura 2 – Geodésica de bambu³



Fonte: arquivo pessoal de Lucas Sielski Kinceler (2013).

³ Este domo geodésico foi produzido pelo Coletivo Geodésica Cultural Itinerante com os bambus coletados na residência de Polo Cabrera (vide PRELÚDIO a esta dissertação, acima). Na imagem, a geodésica está montada na associação cultural Vila-Flores (Porto Alegre/RS), também em 2013.

Figura 3 - Casa de Polo Cabrera⁴

Fonte: arquivo do autor (foto de Douglas Sielski Kinceler - material fotográfico para produção do Ep “Canto” da banda Novo Código Genético, 2019).

⁴ Vista pela perspectiva da parte da frente do quintal. As pessoas são: 1º (acima) eu, segurando um violão pela janela do segundo andar e entregando um charango, 2º (à esquerda) Leonardo Lima apoiado no parapeito da janela da sala, 3º (abaixo, à direita) Pedro Henrique segurando a escada. Na extrema esquerda se encontra a entrada principal da casa (em tons de roxo e verde). Na parte superior, à direita e no fundo, é possível discernir uma parte do bambuzal onde foi realizada a coleta supracitada.

Figura 4 – Entrada principal da casa de Polo Cabrera



Fonte: RIZZARO (2010)

Figura 5 – Fundos da casa, vista para o deck e a entrada secundária⁵



Fonte: RIZZARO (2010)

⁵ É no deck de madeira dos fundos da casa que os participantes costumam descansar, fumar e/ou conversar. Quem quer ser discreto entra e sai por essa entrada secundária.

Figura 6 – Sala principal, com alguns dos instrumentos utilizados nas Tocatas⁶



Fonte: Leonardo Lima da Silva (2013)

Figura 7 – Pilastra/Tronco no centro da sala (entalhada por Polo Cabrera)



Fonte: RIZZARO (2010)

⁶ Foto tirada contra a luz das janelas do primeiro andar, as mesmas que aparecem na parte central da Figura 2, acima.

Figura 8 - a Tocata⁷

Fonte: arquivo pessoal de Lucas Sielski Kinceler (2015).

⁷ Enquadrando a sala onde ocorrem a maioria dos encontros, com a porta de entrada principal no centro da imagem (logo atrás da mulher de calças vermelhas que está tocando escaleta), e à direita dela está Polo Cabrera, tocando Harpa Paraguaia. À extrema esquerda, acima, ao lado da luz amarela, estão localizadas as mesmas janelas que aparecem nas Figuras 2 e 3.

Figura 9 – Sala principal, outro ângulo⁸



Fonte: Leonardo Lima da Silva (2013).

⁸ Foto tirada no mês de outubro de 2013, em um dos encontros que Leonardo Lima, Lucas Kinceler e eu tivemos com Polo Cabrera, fora do contexto das Tocatas. À direita se encontra Lucas Kinceler, e à esquerda, no fundo, Polo Cabrera. O ângulo em que foi tirada essa foto nos mostra uma perspectiva da sala principal que é inversa à da Figura 4 (acima), com a câmera posicionada próxima às supracitadas janelas (que por isso não aparecem na imagem).

Figura 10 – Polo Cabrera em sua casa



Fonte: PAIVA, Zé (2013) – essa foto foi tirada no ano em que conheci Polo Cabrera

INTRODUÇÃO

A Tocata é um encontro informal de improvisação musical que acontece na casa do compositor, improvisador, contador de estórias e artista plástico chileno Polo Cabrera, no bairro Porto da Lagoa (Florianópolis/SC). O evento reúne velhos e novos amigos de Polo, seus conhecidos, seus convidados, e os convidados destes, em uma confraternização de caráter festivo, centrada na prática musical coletiva. Realizada todos os sábados à noite desde o início da década de 1990 (aproximadamente), ela é fruto da cortesia de Polo Cabrera em compartilhar seus diversos instrumentos musicais e manter as portas de sua casa sempre abertas, não somente para velhos amigos, como também para potenciais novos participantes, viajantes, curiosos e desconhecidos de todas as idades e origens. E não apenas músicos, como também pessoas em qualquer nível de habilidade musical ou de qualquer preferência estilística – contanto (e isso é fundamental) que tenham interesse em participar da improvisação, e através dela construir um diálogo musical onde todos os presentes, sem exceção, tenham a chance de colaborar a seu próprio modo, contando apenas com aquilo que cada um tem a oferecer; nem mais, nem menos.

Após dois anos frequentando o evento, realizei ali entre julho de 2015 e julho de 2016 uma etnografia em função de meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em Licenciatura em Música. Na presente dissertação darei continuidade a este trabalho, enfatizando um aspecto que é absolutamente central ao evento, e que, pessoalmente, sempre me foi muito caro: o uso que ali se faz da música, especificamente da improvisação musical, como meio para entrar em um “êxtase musical” (individualmente, e também em coletivo). Em minha etnografia, para além de diários, conversas e observações, coletei gravações de uma série de entrevistas com os participantes da Tocata e também com Polo Cabrera. Em uma das perguntas lhes fiz, ficava explícito o meu interesse no peculiar fenômeno que, talvez por falta de termo mais técnico, era chamado por Polo e outros participantes como “êxtase da música” ou “êxtase musical”: uma suposta alteração temporária do “estado ordinário de consciência” (aquilo poderíamos reconhecer, talvez, como o “estado normal” da consciência de uma pessoa enquanto realiza atividades musicais), e que se dava em diversos participantes, mas, especialmente, em alguns dos mais assíduos, sob certas condições específicas e em determinados momentos da improvisação.

Muitas vezes, o assunto sobre o qual os participantes conversavam antes e depois da Tocata, dizia respeito, justamente, à qualidade de seus humores, de seus ânimos, e como haviam (ou não haviam) “alterado-se” naquela sessão em particular. Sobre esse assunto, quem mais tinha o que dizer era o próprio Polo Cabrera, que por muitas noites já havia arrebatado os olhares dos demais em gesticulações súbitas e expressões enigmáticas que descreviam o “êxtase musical” e a sensação de liberdade da improvisação em metáforas com o voo de um pássaro, com o orgasmo, com a aventura e com a exploração de terrenos do profundo inconsciente coletivo, com referências à mitologia e ao folclore de “todas as culturas xamânicas e indígenas”, ou então à conexão possivelmente “espiritual”, “energética” e “supra-racional” dos músicos improvisadores com algo que jazia “para além da consciência individual” deles, mas que “fluía através deles”. Efetivamente, as narrativas e o imaginário da Tocata estão repletos de misticismo, esoterismo, mitologias, folclore e relatos sobre os efeitos psicológicos e emocionais da prática, seus benefícios imediatos e a longo prazo, seu valor terapêutico etc. Nesse meio, o que mais me interessava enquanto pesquisador era justamente a relação de causa e efeito que uma parcela considerável dos participantes pressupunha haver entre a alteração positiva de seus estados de consciência e as sessões de improvisação musical na casa de Polo Cabrera.

Ao questioná-los: “como se *sentem* durante a improvisação?”, buscava reunir um conjunto de descrições de cunho fenomenológico (ou seja, relativas ao fenômeno musical não como ele deve ser em si mesmo, objetivamente falando, mas tal como de fato se apresenta para cada sujeito em sua experiência particular) que indicassem a existência objetiva dessas alterações de consciência ligadas à música, e a possibilidade de recuperá-las e talvez experimentá-las novamente em um contexto similar. A partir da análise das respostas a essas indagações, realizei pesquisa bibliográfica a respeito da função que a música poderia exercer na condução ou na “ignição”, por assim dizer, de tais estados. Essa pesquisa (cujas referências serão introduzidas ao longo do texto) sugeriu que o uso da dança e da música enquanto meio de alterar a consciência é um uso muito mais comum e bem distribuído na cultura humana do que se poderia imaginar, e, possivelmente, muito mais abrangente em tempo e espaço do que a própria Tocata, sendo relatado em diversas fontes históricas e etnomusicológicas de todos os continentes. Em contraste com a ubiquidade e universalidade deste uso, as referências diretas a tais fenômenos podem às vezes

tomar a “banalidade” do uso extático da música como um fato alheio a nossa existência imediata, algo “estranho”, “primitivo”, “étnico”, “exótico”, “oriental”, etc.

Com isso não pretendo afirmar que não exista vasta literatura sobre nosso tema, seja científica, etnomusicológica, filosófica ou (frequentemente), esotérica, mística e religiosa. De fato, abundam os textos. Contudo, tal conhecimento, na medida em que se limita ao modelo acadêmico, não se traduz com facilidade, ao menos não para a maioria das pessoas (músicos ou não) que estejam fora da área de interesse supracitada, ou que não sejam movidos por explicações textuais de conceitos musicais que, por definição, demandam experiência pessoal e prática para serem devidamente compreendidos. Ademais, e embora seja possível traçar inúmeras correlações entre música, êxtase, xamanismo (etc.) e a cultura popular internacional contemporânea, disso não se segue que o conceito de arte enquanto processo que leva à modulação dos estados de consciência esteja bem distribuído no senso comum daqueles que poderiam fazer uso dessa ferramenta. Mesmo entre o corpo discente e docente de um curso superior de música como o nosso, suspeito, muitos talvez pensariam que a proposta de se fazer música com o intuito único de “entrar em um suposto ‘êxtase musical’” seja algo simplesmente fora de propósito. E, se analisarmos nossos currículos e ementas, atentando para o tipo de conteúdo que é ministrado em disciplinas como “percepção musical”, “teoria”, “harmonia e contraponto”, “prática de conjunto”, “aula de instrumento”, etc. – realmente não seria possível considerar tais opiniões como surpreendentes.

Por outro lado, é preciso dizer que o conhecimento empírico contido em relatos, práticas e na cultura viva de diversos povos indígenas e tradicionais pode vir a ser valiosíssimo, tanto para os futuros músicos, como para os atuais, e também para os que, embora não venham a se tornar músicos profissionais, mantêm um interesse fértil não apenas na forma objetiva da música – no que se pode dela ouvir –, como em seu *poder* – o que dela se pode sentir, o que ela pode fazer conosco, o que nela ainda se oculta. Tendo esse horizonte de possibilidades à vista, a presente dissertação dará sua contribuição no sentido de conceber outras possibilidades teóricas para enquadrar a relação entre música e estados alterados de consciência, desmistificando, em princípio, aquele “exotismo” que pode ainda estar vinculado ao tema, e promovendo um diálogo interdisciplinar entre misticismo, história da música, filosofia, etnomusicologia e as teorias de Polo Cabrera.

Assim, o escopo do presente estudo é consideravelmente mais amplo que o universo da Tocata: através do estudo de caso, somado à pesquisa bibliográfica, intentamos realizar um estudo abrangente e geral sobre as relações entre música e estado alterado. E é precisamente pela riqueza “rebelde” de tal tema que optamos por emergir à interdisciplinaridade (se é que existe alguma esperança de compreender o fenômeno *tal como ele ocorre*, e não apenas a nível conceitual ou teórico). Ainda que não sejamos especialistas nas áreas de antropologia, etnomusicologia, história e filosofia da música, entre outras, ainda assim a incursão nestes distintos campos se fará, eventualmente, necessária, sempre que estivermos concebendo as relações entre cultura, religião e música na articulação de um estado alterado propriamente musical. Todavia, isso leva, inevitavelmente, a generalizações e omissões importantes no que concerne ao conteúdo desenvolvido por cada uma das áreas de especialidade mencionadas. Assumimos tais generalizações e omissões como constitutivas do presente trabalho, compreendendo que, até certo ponto, sem elas, nada seria dito de relevante e fidedigno ao que representa o “êxtase musical” em geral. Creio que no caso do conceito de “jogo”, e de seu estudo interdisciplinar na cultura, ocorreu algo análogo, como sugere Huizinga em seu prefácio ao *Homo ludens*:

O leitor destas páginas não deve ter esperança de encontrar uma justificação pormenorizada de todas as palavras usadas. No exame dos problemas gerais da cultura, somos constantemente obrigados a efetuar incursões predatórias em regiões nas quais o invasor ainda não explorou suficientemente. Estava fora de questão, para mim, preencher previamente todas as lacunas de meus conhecimentos. Tinha que escrever agora ou nunca mais; e optei por escrever. (HUIZINGA, 2019, p. XXIV)

Dito isso, vamos formular agora as questões que nos devem guiar ao longo de excursões na música e nos rituais de outros povos e tempos históricos. Perguntamos: **1º)** qual a natureza fenomenológica do estado alterado de consciência que no senso comum e na literatura específica é conhecido pelo termo “êxtase”, em geral, e “êxtase musical”, em particular; como poderíamos descrevê-lo em suas qualidades e processos, e como e quão distinto ele é em relação ao nosso estado de consciência ordinário e cotidiano? **2º)** Como a música produz, conduz ou facilita estados alterados como o êxtase musical, ou seja, como e quais são os meios musicais (sistemas, técnicas, estilos, processos, instrumentos, etc.) adequados para promover um tal estado, como determinados povos e grupos humanos efetivamente o fizeram, em quais circunstâncias isso pode se dar e em quais não? **3º)** O que diferencia a música

feita com o propósito de se entrar em êxtase musical de outros estilos, gêneros ou tradições musicais supostamente “não-extáticos”, o que lhe dá sua identidade, e como esta relação se reflete no modo como pensamos, valoramos e julgamos a atividade musical e seus frutos.

Existem muitas maneiras de abordar essas mesmas questões, e muitas teorias disponíveis. Entretanto, nem tudo o que é relevante pode ser incluído no curto espaço de uma dissertação, de modo que faremos os seguintes esclarecimentos. Reconhecemos a importância dos estudos de psicologia cognitiva e neuropsicologia da música no que diz respeito às relações entre música e consciência, tanto pelo caráter positivo de seus métodos, quanto pela quantidade e qualidade da literatura disponível; contudo não abordaremos tal literatura e não compartilaremos de seus métodos e pressupostos, em parte porque acreditamos que nossas referências sejam suficientes para tratar do tema na forma em que foi enquadrado por nós, e em parte pelo desconhecimento e despreparo técnico do autor nessas áreas. O mesmo vale para o campo da musicoterapia e para a rica filosofia de escolas orientais como o Zen, o Taoísmo, entre outras, nas quais estados alterados são abordados de forma teórica e prática. Optamos, ao invés, por limitar nosso referencial teórico às ciências humanas (com algumas exceções), abordando a realidade do êxtase musical de acordo com a história da música ocidental, com a música de outros povos e culturas, contemporâneos ou não, com suas representações simbólicas e narrativas, e em função de um pensamento filosófico autônomo que deve ser capaz de costurar todas essas abordagens em uma unidade de pensamento.

Contudo, embora nosso interesse seja o de formular um conceito de “êxtase musical” em geral (independente do caso específico da Tocata), é importante frisar que nosso foco sempre voltará a incidir sobre o estudo de caso, quer dizer, sobre a Tocata e o desvelar de seus métodos, a forma particular em que o propósito extático se realiza ali. Todas as elaborações que se estendem para além desse tema, ademais que possuírem valor e relevância próprias, servem a um propósito claro: auxiliar na produção de *modelos teóricos* que ajudem (em conjunto com os conceitos de Polo Cabrera e a bibliografia selecionada) a explicar o que ocorre na Tocata. É somente em segundo lugar que intentamos aplicar estes modelos fora do contexto do estudo de caso, e se nos demoramos nisso, é porque pensamos ser essencial para enquadrar o movimento da Tocata em um campo mais amplo, que lhe dê sentido e facilite sua

compreensão. Portanto, o movimento intelectual operado nesta dissertação se trata de um procedimento hermenêutico clássico: o círculo ou espiral (teoricamente) infinita que busca compreender o caso particular em função da interpretação dos contextos gerais aos quais ele pertence, enquanto compreende o contexto geral em função da interpretação de um caso particular.

Para efetivar a construção de um modelo que torne coerente os diversos dados apresentados neste estudo, partiremos de um modelo pré-existente e proveniente da filosofia: a estética dual de F. Nietzsche, a teoria do *apolíneo* e do *dionisíaco*. Isso implica em uma estratégia que correlaciona cada um dos elementos subjetivos da performance musical (os propósitos e os estados de consciência) com um princípio apolíneo, ligado à forma objetiva da música e ao estado ordinário da consciência de um musicista em ação, ou com um princípio dionisíaco, ligado à experiência do êxtase musical – o que nos permite comparar propósitos apolíneos com propósitos dionisíacos, estados apolíneos com estados dionisíacos, e também nos é possível correlacionar qualquer uma dessas possibilidades entre si, estabelecendo outras configurações interessantes. A opção por basear nosso modelo na terminologia nietzscheana se deu, primeiramente, pela semelhança entre descrições do êxtase musical da Tocata e alguns aspectos específicos sobre aquilo que Nietzsche chamou de “estado dionisíaco”. Também, e em primeira análise, a dinâmica experienciada pelos improvisadores da Tocata entre improvisar em estado alterado (que é o suposto objetivo da prática) e a sua negação (ou seja, improvisar da forma “normal”, fora de um estado alterado), pareceu-nos similar à dinâmica entre dionisíaco e apolíneo exposta por Nietzsche.

Entretanto, disso não se segue que assumiremos *ipsis literis* essas categorias duais, sem realizar por sobre elas uma quantidade razoável de interpretação e seleção. De fato, esta dissertação não estava pronta nem quando terminou, e mesmo em seu início, enquanto movimento comprometido a seguir a investigação até suas últimas consequências, já se encontrava definida a essencial incompletude desta como de toda empreitada onde a *generalidade* própria do objeto tende a prevalecer por sobre suas *particularidades*. Com isso quero dizer apenas que o nosso conceito de “êxtase musical” será uma construção constante, processo em andamento, capítulo a capítulo. Conforme fomos deixando páginas para trás, acrescentaremos nuance à sua definição inicial, tornando-o mais adaptável ao contexto concreto da

Tocata, sem com isso permitir que deixe de ser útil em uma aplicação geral. Assim, o leitor atento logo compreenderá que esta dissertação possui uma forma “fluida” quanto às suas definições e conceitos operativos: o entendimento exigirá uma *narrativa conceitual*, na qual aquilo que havia sido introduzido no capítulo 1 será novamente desfeito, tornado ambíguo, problematizado, e então compreendido em uma nova síntese, com novas referências; e isso tudo novamente. Desse modo, a estética de Nietzsche, ainda que nos dê a estrutura de nosso modelo dual, deve ser entendida como apenas mais uma “interface” (dentre outras), pela qual se re-interpreta (progressivamente) o sentido do êxtase musical, como do próprio dionisíaco por meio daquele. Enfim, essa dissertação oferece algo como uma “viagem”, na qual os espaços simbólicos dos primeiros capítulos estão intimamente atrelados aos dos últimos, mas onde se pode notar um desenvolvimento constante no que diz respeito ao básico da definição de termos, um conflito de conceitos, e também uma travessia da qual, assim se espera, o leitor não poderia sair o mesmo que entrou. Aliás, pode ser que se surpreenda.

Propomos, então, que a dissertação seja dividida em duas partes, distintas em escopo, porém complementares: na primeira parte faremos uma introdução à teoria do apolíneo e do dionisíaco (justificando nossa apropriação particular destes conceitos), e partiremos dela para realizar um estudo sobre o êxtase dionisíaco e o êxtase musical em determinados povos, instituições e períodos na história da cultura. Na segunda parte vamos nos aprofundar nos pormenores do estudo de caso, investigando a Tocata e o discurso de Polo Cabrera a partir da perspectiva aberta pela primeira parte. Assim sendo, os capítulos serão estruturados da seguinte forma: (primeira parte), no capítulo **1** – *Dionísio e Apolo* – introduziremos a estética dual de Nietzsche, apontando os desafios de se interpretar tal teoria. No capítulo **2** – *Um Modelo Dual dos Estados e Propósitos Musicais: suas semelhanças e diferenças para com a estética d’O Nascimento da Tragédia* – selecionaremos os aspectos da estética nietzscheana mais relevantes para a criação de nosso próprio modelo teórico dos estados e propósitos. No capítulo **3** – *Formas do Êxtase: tipos de estado alterado* – investigaremos em termos antropológicos e etnomusicológicos alguns tipos de estado alterado oriundos de diferentes contextos culturais, buscando com isso identificar também a espécie particular de estado que é o “êxtase musical”. No capítulo **4** – *Relações entre Música, Êxtase e Enteógenos nos Mistérios e Culturas “Pagãs”* –

vamos abordar as relações entre música e consciência no contexto das religiões de mistério da antiguidade clássica, assim como nos rituais de povos tradicionais das américas, enfatizando aí o uso de substâncias psicotrópicas como uma das principais causas de estados alterados, e percebendo na música um “aliado” dessas práticas, na medida em que acompanha, conduz ou até mesmo estrutura a experiência promovida por tais estados. E no capítulo final da primeira parte da dissertação, **6 – Técnicas Arcaicas do Êxtase: Música e Xamanismo** – pretendemos estabelecer uma hipotética origem da música no uso extático promovido pelo xamanismo arcaico do período paleolítico, investigando as evidências favoráveis e as implicações de tal proposição para nosso presente estudo.

Na segunda parte iniciaremos com o: capítulo **1 – Notas Etnográficas sobre a Tocata na Casa de Polo Cabrera** – retomando o tema da Tocata a partir de um relato sobre o processo de minha pesquisa etnográfica na casa de Polo Cabrera, introduzindo também alguns trechos de entrevistas feitas com os participantes. No capítulo **2 – Improviso, Facilitação e Êxtase: a Tocata como ela é** – analisaremos os pormenores técnicos do processo de improvisação coletiva da Tocata, buscando novamente basear nossas afirmações em trechos de entrevistas com os participantes. No capítulo **3 – Sobre Polo Cabrera** – reconstituímos alguns pontos notáveis da biografia do músico chileno, remetendo à sua relação íntima com a improvisação e com o Brasil, e introduzindo de forma aprofundada o nosso principal interlocutor para os últimos capítulos da dissertação. No capítulo **4 – A Fenomenologia do Êxtase segundo Polo Cabrera** – partindo de uma entrevista com Polo Cabrera, analisaremos sua própria teoria sobre o êxtase da Tocata. No breve capítulo **5 – Apolíneo e Dionisíaco?** – abordaremos algumas complicações suscitadas pelo capítulo anterior e parecem comprometer a aplicação de alguns aspectos de nosso modelo dual dos estados de consciência. No capítulo **6 – Improvisação enquanto Técnica Extática** – lançaremos hipóteses para explicar porque a improvisação seria indispensável para a produção do êxtase em um contexto como o da Tocata. Enfim, no último capítulo da segunda parte (e da dissertação), **7 – Dionísio na Tocata: Polo Cabrera e o Xamanismo de Ayahuasca** – concluiremos nosso estudo sobre o êxtase musical com considerações sobre a origem da improvisação da Tocata na experiência de Polo Cabrera com o xamanismo ameríndio, vinculando os corolários da segunda parte da dissertação com aqueles da primeira. Iniciemos agora nosso estudo. Boa leitura.

PRIMEIRA PARTE

1 DIONÍSIO E APOLO

A base que buscamos para o estudo da estética no jovem Nietzsche é seu primeiro livro, intitulado: *O Nascimento da Tragédia*⁹. Nessa obra Nietzsche se volta para uma análise das origens do teatro e a constituição do gênero poético da *tragédia* na antiga Grécia, o que ele defende ser um ponto culminante no desenvolvimento da arte helênica (NIETZSCHE, 2007). Para justificar essa proposição, o então filólogo introduziu a ideia de que, nos fundamentos da arte e da estética, imperam dois princípios opostos e complementares, o apolíneo e o dionisíaco, que harmonizaram-se de modo exemplar em algum momento entre as obras de Ésquilo e Sófocles, no início do século V antes de Cristo.

Assim como a procriação das espécies biológicas depende da tensão erótica que emerge da dualidade sexual, também todo o contínuo desenvolvimento da arte na história, de acordo com Nietzsche, depende da relação conflituosa e complementar entre o princípio apolíneo e o princípio dionisíaco (idem, p. 24). Existiria, portanto, uma espécie de jogo contínuo ocorrendo entre eles, onde a tensão do polo positivo com o negativo age tal como um princípio formativo, ou seja, um modo de criar que opera desde o plano da natureza até o plano da arte, e diante o qual todo artista é sempre um imitador, e toda estética uma mimesis (idem, p. 29).

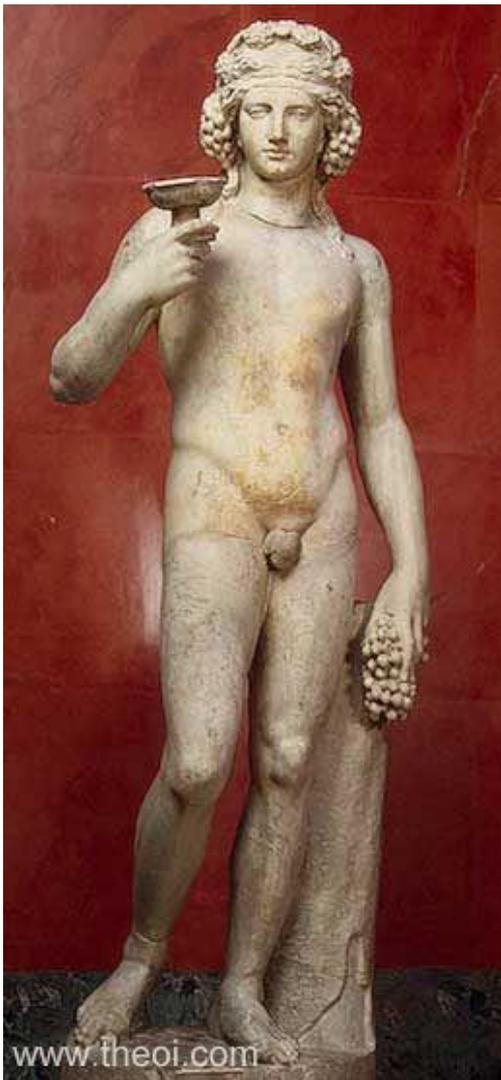
Segundo ALLISON, “Em resumo, *O Nascimento da Tragédia* tenta retratar duas atitudes ou disposições psicológicas bastante distintas que ajudaram a determinar a cultura grega clássica, especialmente na medida em que essas atitudes foram expressas na arte e no mito”¹⁰ (2001, p. 18) [tradução minha]. Assim, Nietzsche alude à mitologia de Apolo (patrono da luz, da cura, da beleza) e Dionísio (do vinho e do êxtase) precisamente pelo contraste psicológico e comportamental que esses tipos oferecem, e especialmente naquilo que podem sugerir para a produção artística. Na

⁹ As primeiras conferências de Nietzsche proferidas na Universidade de Basel (Suíça) e intituladas: *O Drama Musical Grego, Sócrates e a Tragédia*, e *A Visão Dionisíaca de Mundo* (todas de 1870), complementam *O Nascimento da Tragédia*. Nesta conferência sobre a visão dionisíaca de mundo Nietzsche menciona os conceitos de dionisíaco e apolíneo pela primeira vez, e uma parte importante do texto é posteriormente reescrita, servindo de fundamento para uma versão mais extensa das mesmas teses, e culminando na escrita oficial de *O Nascimento da Tragédia*, no ano seguinte.

¹⁰ In brief, *The Birth of Tragedy* attempts to portray two quite distinct psychological attitudes or dispositions that helped to determine classical Greek culture, especially insofar as these attitudes were expressed in art and myth.

visão de Nietzsche, ambas as divindades poderiam ser consideradas “patronos da arte”, num certo sentido, contudo, é de encontro à figura deles que o caminho da estética helênica se bifurcaria em trilhos entre os quais “a palavra comum ‘arte’ lançava apenas aparentemente a ponte” (NIETZSCHE, 2007, p. 24).

Figura 11 – Dionísio e Apolo



Fonte: THEOI PROJECT

Nietzsche sugere (2007, p. 24) que para os gregos do período clássico o princípio apolíneo estaria representado, especialmente, na produção da arte *figurativa* (pintura e escultura). Essas atividades estavam orientadas pela representação das formas da natureza, assim como das formas criadas na imaginação humana a partir

da experiência. Elas apresentavam o produto de sua arte enquanto um *objeto*: artefatos que seriam considerados mais perfeitos quanto mais harmoniosos e proporcionais o fossem em sua apresentação visual e material. Segundo Nietzsche, o princípio artístico apolíneo representa o gosto pela aparência externa do mundo e suas possibilidades: os contornos e as figuras, as curvas e as retas, a multiplicidade de seres e coisas, os detalhes, as cores e as texturas, densidades, perspectivas – todos esses surgem na visão afetada pelo apolíneo enquanto objetos dignos de adoração e que, por isso mesmo, são dignos de representação, reprodução, modelagem, etc; o que costuma acontecer, particularmente, na esfera da arte figurativa. Enquanto fundamento que possibilita a existência de toda essa variedade de formas na natureza, Nietzsche sugere que na mentalidade apolínea a própria *individualidade*, princípio de “separação” entre as coisas, é “adorada” em si mesma (idem, p. 37):

Esse endeusamento da individuação, quando pensado sobretudo como imperativo e prescritivo, só conhece *uma* lei, o indivíduo, isto é, a observação das fronteiras do indivíduo, a *medida* no sentido helênico. (NIETZSCHE, 2007, p. 37)¹¹

Essas e outras preferências do gosto apolíneo podem ser apreendidas também na metáfora do “sonho”, de acordo com o que disse Nietzsche (idem, p. 24). O filósofo sugere que o reino do *onírico* é um santuário das imagens e das formas e que nele toda a realidade transfigura-se numa elevada representação de si mesma, convidando-nos a contemplá-la em estado de beleza beatificante. Mas o poder de gerar beleza, que Apolo direciona ao mundo onírico, não é absoluto, pois:

(...) tampouco deve faltar à imagem de Apolo aquela linha delicada que a imagem onírica não pode ultrapassar, a fim de não atuar de um modo patológico, pois do contrário a aparência nos enganaria como realidade grosseira: isto é, aquela limitação mensurada, aquela liberdade em face das

¹¹ Essa é a “medida” que estaria prescrita no pátio do templo de Apolo em Delfos, onde se lê μηδὲν ἄγαν: “nada em excesso” (ao lado do famoso γνωθι σεαυτόν: “conhece a ti mesmo”). Nesse caso, a apolínea virtude da temperança (σωφροσύνη - *sofrósine*) – o senso de proporção, moderação e autocontrole – sustenta não o conceito genérico da individualidade na natureza, mas a noção mesma de “indivíduo” enquanto estrutura da nossa personalidade, aquilo em nós que está separado do todo e sabe separar a si mesmo das suas emoções e sensações. Tanto a individualidade que separa e delinea as coisas materiais quanto o “indivíduo”, que é a personalidade humana privada, são aspectos importantes da psicologia apolínea em Nietzsche.

emoções mais selvagens, aquela sábia tranquilidade do deus plasmador
(idem, p. 26)

A “sábia tranquilidade” que Nietzsche constrói em sua interpretação de Apolo é uma disposição mental que aparece intimamente correlacionada à figuração na criação artística. Apolo está sendo descrito, então, como que presidindo por sobre a dimensão “estética” da realidade – não “estética” no sentido de uma “preferência de estilo”, mas no sentido etimológico da palavra enquanto *aesthesis*, ou seja, *percepção sensorial*. Mas, ao mesmo tempo, ele é descrito como tendo algum poder nessa dimensão apenas na medida em que está ciente de que suas criações não são “reais”, que não se confundem com seu criador, mas que são apenas *imagens*. Assim, a necessidade de controlar e salvaguardar uma consciência aguda do caráter imagético (ou, simplesmente, *formal*) de suas criações, permanecendo sempre sóbrio e destacado, é o que impede o Apolo nietzscheano de “dançar junto com elas”, por assim dizer.

Dança é precisamente o que parece irromper da produção estética vinculada ao dionisíaco. Diferente do caso apolíneo, os exemplos principais de arte dionisíaca dados por Nietzsche são todos exemplos *não figurativos* (música e dança), e, conseqüentemente, o dionisíaco implica em uma estética que privilegia performances “ao vivo” e processos, em oposição à objetos, “obras” ou à apresentação de figuras. Banhado pelos vapores obscuros da Terra e pela intensidade que lhe é própria, essas atividades musicais e os rituais religiosos que as acompanhavam no culto à Dionísio pareceriam aos gregos de inclinação apolínea a verdadeira barbárie. Assim, os participantes dos rituais dionisíacos promulgavam uma temporária dissolução da civilidade e da moderação por meio do consumo indiscriminado de vinho, canto, dança, e a liberação total e condensada de instintos e emoções:

O indivíduo com todos os seus limites e medidas, afundava aqui no auto-esquecimento do estado dionisíaco e esquecia os preceitos apolíneos. O *desmedido* revelava-se como a verdade, a contradição, o deleite nascido das dores, falava por si desde o coração da natureza. E foi assim que, em toda a parte onde o dionisíaco penetrou, o apolíneo foi suspenso e aniquilado. (NIETZSCHE, 2007, p. 38)

Dionísio é a personificação do êxtase para os antigos gregos; é ele quem provê o antídoto psíquico para tudo o que é convencional, tradicional e sancionado pelo

status quo da cultura ou da religião “oficial” da polis, que exigiam a manutenção do caráter helênico ideal: masculinidade enquanto “coragem” (*andreia*), nobreza guerreira, temperança, senso de harmonia, ordem e beleza proporcional, etc. – Valores “olímpicos”, por assim dizer, e próprios da mentalidade apolínea descrita por Nietzsche¹². De acordo com Mircea Eliade:

Dionysus was bound to incite resistance and persecution, for the religious experience that he inspired threatened an entire life-style and a universe of values. There was certainly a threat to the supremacy of the Olympian religion and institutions. ” (ELIADE, 1978, p. 359)

A influência estético-musical da religião de Dionísio está expressa na constituição de diversas formas de atividade artística na antiga Grécia, sejam manifestações populares como as procissões, sejam da ordem das coreografias e música como no caso do *ditirambo*, seja nos grandes festivais da pólis, como a *Dionisíaca* de Atenas, onde celebrava-se Dionísio encenando tragédias. Nessas, havia uma abertura propriamente *musical* para a loucura dionisíaca, mas apenas na medida em que ela não fosse plena e absolutamente desregrada. Isso significa que, na *Grande Dionisíaca*, aberta ao público, a expressão extática “pura” havia sido domada e enquadrada num contexto afim ao apolíneo, como explica Nietzsche, que deixou claro este ponto: *a tragédia ática é uma forma apolínea cujo tema é o sentimento dionisíaco transformado em imagens*¹³. Apesar de que aqui estamos

¹² Essa talvez fosse a causa do lugar incerto que o “deus da loucura” ocupava entre os olímpicos. A religião dionisíaca não se introduziu entre os gregos de tendências apolíneas sem conflitos, e uma prova disso é a existência de uma miríade de malabarismos mitológicos cuja função era a de tentar explicar porque Dionísio pertencia ao panteão sendo que a experiência que ele oferecia era tão visceralmente distinta da de qualquer outro dos deuses, e tão estranha. Uma das formas mais comuns de acatar o culto dionisíaco (de “racionalizar” sua incômoda presença por assim dizer) era fazer Dionísio nascer fora da Grécia, tornando-o um “oriental”, um estrangeiro e um bárbaro. A perda da razão, e das instituições civilizadas que dela provinham, foi vinculada pelos helenos ao oriente e ao barbarismo, à distância e à alteridade completa, de modo que lhes era natural compreender a singularidade dionisíaca transformando-a num elemento exógeno ao sistema. E mesmo quando Dionísio enfim ganhava espaço público considerável – o que ocorreu na região de Ática a partir de fins do século VI a.c. com a instituição da “Grande Dionisíaca” e das tragédias – ainda assim, o revelar de sua estética extática no palco do teatro necessitava ser encoberta por subterfúgios imagéticos apolíneos para ser justificada (NIETZSCHE, 2007, p. 58).

¹³ A tese de Nietzsche afirma que, nesta etapa da história da arte helênica, emerge um raro estado de harmonia entre os dois impulsos artísticos, e a tragédia seria o sinal maior dessa união: nela assistimos à intrincada relação de Apolo, pelas imagens oníricas da narrativa, com Dionísio, pelos sons extáticos do coro, em uma única obra. Entretanto, o efeito disso é que o êxtase dionisíaco que, desacompanhado, nos traria para um frenesi incontrolável se vê apropriadamente embalado na beatificação apolínea da cena, e por isso mesmo *aceito*:

lidando sim com uma forma pública de culto à Dionísio, e sabendo que a tragédia não é mero teatro, mas um ritual celebrado às honras dele, ainda assim é notável a distância entre cena trágica e *orgia*.

Por isso, para conhecer o âmago orgiástico da experiência extática entre os gregos, é inevitável ver para além da tragédia. Fundados na evidência da experiência místico-religiosa daqueles que foram devidamente iniciados, os chamados “mistérios de Dionísio”¹⁴ são um culto secreto muito mais antigo que as formas públicas originadas em Atenas, configurando, inclusive, a fonte mesma destes posteriores festivais. Mas com uma diferença fundamental: nos mistérios Dionísio não se via acompanhado de um Apolo que o limitasse, quero dizer, a experiência do êxtase era compartilhada em toda a sua intensidade, sem freios, sem medo do que fosse ser ali diluído.

Segundo Eliade, “o mistério [nos “mistérios dionisíacos”] consistia na participação dos bacantes na total epifania [aparição] de Dionísio” (1978, p. 365), ou

(...) devemos compreender a tragédia grega como sendo o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo. Aquelas partes corais com que a tragédia está entrançada são, em certa medida, o seio materno de todo assim chamado diálogo, quer dizer, do mundo cênico inteiro, do verdadeiro drama. Esse substrato da tragédia irradia, em várias descargas consecutivas, a visão do drama, que é no todo uma aparição de sonho e, nessa medida, uma natureza épica, mas que, de outro lado, como objetivação de estados dionisíacos, representa não a redenção apolínea na aparência, porém, ao contrário, o quebrantamento do indivíduo e sua unificação com o Ser primordial. Por conseguinte, o drama é a encarnação apolínea de cognições e efeitos dionisíacos (...) (NIETZSCHE, 2007, p. 58).

¹⁴ Uma das mais importantes fontes sobre os mistérios dionisíacos é a tragédia “As Bacantes” (séc. V a.c.) de Eurípedes (ELIADE, 1978, p. 364). Nesta peça o tema recorrente da “perseguição” dos mistérios toma corpo no personagem Pentheus, rei de Tebas, polis considerada o local do nascimento de Dionísio pela união de Zeus com a princesa Semele. Apesar do histórico dionisíaco de Tebas, Pentheus, como seu mais novo governante, não reconhece a legitimidade divina de Dionísio, banindo da cidade o seu culto. Pentheus acredita que com seus mistérios Dionísio “corrompe as meninas”, incitando-as a fugir de suas casas, e de noite subir as montanhas para dançar ao som de flautas e tambores (idem). O rei teme principalmente o poder selvagem do vinho que nestas ocasiões é livremente administrado, pois quando se oferece às mulheres essa bebida tudo se torna absolutamente profano. Eurípedes com certeza conhecia os mistérios, assim como, provavelmente, boa parte de seu público, pois que Dionísio era bastante popular na Atenas do século V a.c. E apesar do caráter ficcional da peça, podemos considerá-la (acompanhando Eliade) como informativa, tanto daquilo que se fazia em um ritual dionisíaco, quanto daquilo que pensavam os atenienses sobre ele. As diferenças mais marcantes dos mistérios em relação aos festivais públicos como a Grande Dionisíaca era que os primeiros eram realizados durante a noite, “nas montanhas”, ou seja, longe da cidade, como que para se ocultar, desvincilhando-se do jugo apolíneo. Além disso, podemos tomar como certo que havia música instrumental, dança e, provavelmente canto, e que estas atividades estavam como que no cerne do ritual, auxiliando a ignição e a manutenção do êxtase dionisíaco.

seja, através da música e de outros atos rituais¹⁵ se realizava uma comunhão com o próprio Dionísio. O êxtase do estado dionisiaco, portanto, nada mais é do que a perfeita *identificação* do indivíduo com o deus, estado que os gregos em geral consideravam uma forma de “loucura” (*mania*). Neste último sentido, o estado dionisiaco era *entusiasmo* (Ἐνθουσιασμός – *enthusiasmus*), o que quer dizer “possuído pela essência de um deus” (da combinação entre ἐν [dentro], θεός [Deus] e οὐσία [ser, substância ou essência]). O sentido literal do termo *entusiasmo*, para além de designar o êxtase das mênades, estava reservado às possessões da sacerdotisa do templo de delfos (conhecida como Pythia) pelo deus Apolo; e também, a partir de Sócrates, *entusiasmo* foi tido como a origem da inspiração dos poetas (*idem*).

E enquanto a metáfora do “sonho” representa formalismo apolíneo, é apropriado que a “embriaguez”, de acordo com Nietzsche (*idem*, p. 24), conduza ao melhor entendimento da “desmesura” do êxtase dionisiaco. Na embriaguez nos perdemos; e perdidos nela perdemos também o controle das nossas próprias ações, o resguardo que nos civiliza. É neste estado de euforia que vemos romper a aparência de separabilidade tempo-espacial, e enlouquecidos pela vinha de Dionísio sentimos que a insanidade deste “terror” se vê permanentemente acompanhada pelo “delicioso” efeito da perda da individualidade¹⁶:

¹⁵ Como, por exemplo, o *sparagmos* (destróçamento da vítima animal em muitos pedaços) e a *omophagia* (consumo de carne crua).

¹⁶ Uma das propriedades fenomenológicas mais extraordinárias e recorrentes nos relatos de estados alterados é que neles a tensão dual entre sujeito e objeto parece resolver-se num libertador “monismo” temporário. Schopenhauer parece descrever justamente um tal estado de libertação – libertação quanto à vontade, à dor e ao tempo – no seguinte trecho: “(...) desde o momento em que nos esquecemos da nossa individualidade, da nossa vontade e só subsistimos como puro sujeito, como claro espelho do objeto, de tal modo que tudo se passa como se só o objeto existisse, sem ninguém que o percebesse, que fosse impossível distinguir o sujeito da própria intuição e que ambos se confundissem num único ser, numa única consciência inteiramente ocupada e cheia por uma visão única e intuitiva; (...) neste grau, por conseguinte, aquele que é arrebatado nesta contemplação já não é um indivíduo (visto que o indivíduo se aniquilou nesta mesma contemplação), é o sujeito que conhece puro, liberto da vontade, da dor e do tempo.” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 187) Considerando a harmonia de certos aspectos da filosofia de Schopenhauer com os Upanishads, e sua empatia para com a figura do “monge asceta”, podemos presumir que este supremo estado de “libertação” (da vontade, da dor e do tempo) seja análogo ao conceito de “iluminação espiritual” no contexto da prática monástica, uma espécie de “evasão” do mundo dos sentidos. Ora, nada poderia estar mais distante da turbulência dionisiaca em Nietzsche do que a suprema tranquilidade da “contemplação” em Schopenhauer, de modo que temos aqui dois conceitos em uma oposição na qual ambos representam um estado alterado de consciência de absoluta unidade entre sujeito e objeto, e onde a individualidade deixa de operar, mas que fazem referência à questão do *movimento* e da variedade de *estímulos sensoriais* de maneiras antagônicas. Adiante, no terceiro capítulo, investigaremos outras espécies de estado alterado que poderiam ser chamados “êxtase”, e que se distanciam da noção de estado dionisiaco em Nietzsche, assim como do conceito de um êxtase dinâmico e sensorio como é o êxtase propriamente musical.

Seja por influência da beberagem narcótica, da qual todos os povos e homens primitivos falam em seus hinos, ou com a poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria, despertam aqueles transportes dionisíacos, por cuja intensificação o subjetivo se esvanece em completo auto-esquecimento. (idem, p. 27)

Aqui, a psicologia do estado dionisíaco é descrita com termos que estão em oposição direta para com a tranquilidade contemplativa do apolíneo. A presença deste estado é descrita como corrompendo temporariamente os efeitos estruturantes da memória, isolando-nos em um modo de percepção que se encontra completamente saturado pelo presente imediato, ao qual Nietzsche chama “êxtase dionisíaco”:

O êxtase do estado dionisíaco, com sua aniquilação das usuais barreiras e limites da existência, contém, enquanto dura, um elemento letárgico no qual imerge toda vivência pessoal do passado. Assim se separam um do outro, através desse abismo do esquecimento, o mundo da realidade cotidiana e o da dionisíaca. (idem, p. 52)

O êxtase dionisíaco é descrito como uma espécie de “esquecimento” em relação ao passado do sujeito e frente à sensação de familiaridade na experiência cotidiana. Trata-se, portanto, de um tipo de alteração radical do estado ordinário de consciência efetivado pela prática artística dionisíaca.

Assim, em resumo, Nietzsche deixa-nos com uma forma predominantemente “escultórica” (“geométrica”) de representar o princípio da criação estética, e, por outro lado, um estado alterado de consciência reconhecido pelo sentimento místico de “possessão”, que, pela via dos sentidos e do movimento, é afim da própria noção de “musicalidade” enquanto temporalidade experimentada, ação rítmica, e também ao poder afetivo e embriagante da música, o *pathos* da alma melódica. Mas ainda falta compreender como poderíamos partir da metáfora nietzscheana com as artes visuais e figurativas para conceber um princípio apolíneo mais apropriado às peculiaridades da atividade musical. Ademais, embora a estética de Nietzsche assuma a música como *a priori* ligada ao dionisíaco, resta precisar exatamente *como* seria possível manter o senso de si mesmo e da própria experiência durante a suposta “absorção” de toda individualidade humana no seio transcendental do “Todo” durante o estado de êxtase dionisíaco, estado que, por isso mesmo, tende a assumir nas descrições de Nietzsche um aspecto como que “para além” de toda experiência possível. Se o dionisíaco não puder ser concebido fora dessa necessidade totalizante de perda do

senso de si, é difícil conceber como aplicaríamos essa categoria aos relatos do êxtase na Tocata, baseados que são na memória precisa do que se passou *durante* o estado alterado, algo absolutamente inconsistente com a ideia de “absorção”. A resolução desses questionamentos é fundamental para que possamos selecionar quais aspectos da dualidade nietzscheana fazem (e quais não fazem) sentido para uma descrição fidedigna do êxtase musical, formulando a partir disso o modelo que efetivamente nos guiará no campo da consciência musical.

2 UM MODELO DUAL DOS ESTADOS E PROPÓSITOS MUSICAIS: SUAS SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS PARA COM A ESTÉTICA D'O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA

A partir dessa exposição preliminar, obtemos uma noção geral da teoria introduzida em *O Nascimento da Tragédia*. Contudo, isso ainda não nos legitima uma nova apropriação dos termos, pois não é de todo simples assumir “apolíneo” e “dionisíaco” enquanto conceitos operativos no campo da performance musical. Assim, não nos autorizamos a apresentar definições desses conceitos em sentido estrito, pois, segundo a interpretação de autores como Peter Heckman (1990) e Goodrich (2004), a natureza e o funcionamento da dualidade apolíneo/dionisíaco em Nietzsche estão envoltos em ambiguidades, incoerências e contradições próprias do texto d'*O Nascimento da Tragédia*.¹⁷

Ademais, existe o problema da realidade histórica dos antigos gregos (da qual Nietzsche possuía bem menos informação do que agora temos), especialmente do caráter dos deuses Apolo e Dionísio, que pode contrastar com a fórmula antitética pela qual Nietzsche os apresenta. Com isso queremos sinalizar que as características anímicas referidas aos deuses Apolo e Dionísio por Nietzsche refletem nada além de “versões nietzscheanas” das supracitadas divindades, e, sendo assim, não representam a totalidade da complexa e multifacetada história cultural que permeia o culto e o imaginário dessas divindades na antiguidade clássica¹⁸.

¹⁷ Goodrich compreende que as interpretações conflitantes que por ventura emergem da leitura desse texto se devem, portanto, às oscilações de significado na própria definição nietzscheana (idem). Parte dessa confusão parece surgir, segundo Goodrich (2004, p. 10), da tendência de Nietzsche em lançar mão de manobras intelectuais diferentes (e não explícitas) em diferentes momentos do texto, para conceber a dualidade a partir de múltiplas perspectivas. Dentre estas manobras se destaca o apelo às analogias (como as do “sonho” e da “embriaguez”) (idem).

¹⁸ Mesmo hoje, a religião e a mitologia grega que a representa resistem a qualquer tentativa de sacrificar sua multiplicidade em termos de uma ou outra definição concisa. Segundo Walter Burkert (1993, p. 36), “Tão complexo na sua essência como na sua influência, o Mito grego escapa-se, assim, a classificações e análises unidimensionais”. Para uma compreensão mais aprofundada sobre *as religiões* (assim, no plural) da antiguidade grega, sugiroo ao leitor o livro *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica*, de Walter Burkert (1993). Ademais, é importante também esclarecer que o problema ao qual nos referíamos quando atentamos para a discrepância da interpretação nietzscheana em relação à realidade da cultura clássica, afeta ainda mais a figura de Apolo que a de Dionísio, pois em Nietzsche há uma tendência em selecionar e destacar determinadas características apolíneas que condizem com a noção de uma “antítese” com Dionísio, quando, na realidade, talvez elas não fossem consideradas tão “opostas” assim pelos antigos. Como explica SABATINI: “(...) em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche enfatiza as características do olímpico Apolo homérico, ameniza outros traços apolíneos

Portanto, devemos esclarecer logo de início que nosso estudo não tem como propósito tirar conclusões definitivas sobre a história da religião ou da arte grega, nem mesmo demanda uma investigação particular sobre as muitas versões mitológicas de Apolo ou Dionísio. Também não se pretende realizar aqui um largo estudo filosófico do apolíneo e do dionisiaco tais como Nietzsche os havia pensado. Diferente disso, remete-se à estética nietzscheana exclusivamente com o fim de sugerir um ponto de partida pelo qual possamos, por meio de ulteriores complementos e transformações, começar a pensar de forma autônoma a natureza da dinâmica entre o êxtase musical e o (por falta de melhor termo) “não-êxtase-musical”, o estado ordinário ou usual do performer durante a performance. Desse modo, o objetivo do presente capítulo é apresentar as bases para a concepção desse outro modelo teórico dual, que assume para si os termos “dionisiaco” e “apolíneo”, especialmente nas conotações psicológicas que os opõe em uma compreensão “extática” e uma compreensão “objetiva” da música; mas que os atualiza e redefine em função de uma maior adequação à peculiaridade de nosso tema. Isso implica tanto em aproximações e analogias, quanto afastamentos e contrastes em relação ao que foi exposto no capítulo anterior¹⁹.

(como a crueldade e a vingança) e ignora propositalmente uma imensa riqueza cultural relacionada a outros cultos e deuses da Grécia Antiga. (2015, p. 224) (...). Ou seja, quando Nietzsche relaciona Apolo à bela aparência e à ética, tem-se a impressão de que ele está falando unicamente de um Apolo, um mito, uma crença, um único grupo de características quando, na verdade, a Grécia Antiga possuía vários mitos e crenças.” (Idem, p. 231)

¹⁹ Sobre a aplicação (stricto sensu, ou “modificada”, conforme nossa interpretação) da dualidade apolíneo/dionisiaco nos contextos concretos de performance musical é importante fazer as seguintes ressalvas. Na Tocata, a experiência empírica somada às descrições de Polo Cabrera demonstram que a realidade do êxtase musical não se deixa capturar pelo conceito *puro* de um “estado dionisiaco”, no sentido de Nietzsche (ou seja, como uma espécie de “transe catatônico” onde a consciência e a vontade do indivíduo já não mais lhe pertencem, tendo sido completamente absorvidas pelo “Todo” em uma experiência místico-religiosa). Isso porque o estado alterado da Tocata, como demonstraremos na segunda parte da dissertação, ainda que sucite analogias e paralelos importantes para com a intensidade imersiva do dionisiaco, é caracterizado por nuances, pela presença da consciência individual e da memória, somente sendo descrito de forma adequada através de *metáforas* que são oriundas da Tocata e externas à noção de dionisiaco propriamente dita, ou a ela relacionadas apenas indiretamente. Por outro lado, a experiência do êxtase musical na Tocata também não se permite compreender como uma simples “combinação” do princípio apolíneo com o dionisiaco, pois revela aspectos que estão em verdadeira oposição ao que se entende por “apolíneo” nesta dissertação (ademais, na definição de um “estado apolíneo” na consciência do músico, incluímos a noção de que tal estado não deve, em princípio, ser considerado “alterado”, ao passo que o êxtase musical da Tocata o é). Tais fatos exigem de nós cuidado e flexibilidade na aplicação da dualidade, além do indispensável recurso a categorias nativas, aos conceitos dos sujeitos envolvidos em cada prática musical que se supõe extática em algum nível. Portanto, os esquemas e definições apresentados neste capítulo (e cujo objetivo é estabelecer os fundamentos de um modelo dual da consciência musical *inspirado* na distinção nietzscheana) devem ser tratados como um exercício puramente conceitual, qual seja, o de

Desse modo, para “afinar” os conceitos de apolíneo e dionisíaco em consonância com a dinâmica entre êxtase musical e estado ordinário, é preciso ir além daquela distinção realizada por Nietzsche entre arte figurada e não figurada na antiguidade grega, pois existe algo fundamental que se encontra oculto, ou que não é devidamente enfatizado nessa distinção meramente objetiva entre procedimentos artísticos, algo que não é imediatamente óbvio à luz da análise das *obras* de arte plásticas e musicais, e algo que nos servirá para reduzir o escopo de nossa análise e a abrangência do apolíneo e do dionisíaco. Trata-se, pois, da *experiência do artista*, tomada em sua inalienável subjetividade e perspectiva. A dimensão fenomenológica (*em primeira pessoa*) do sujeito durante uma performance musical torna-se, assim, um primeiro “filtro” conceitual, limite que caracteriza o escopo de nosso modelo.

Claro, ao longo de seus primeiros escritos, Nietzsche concebeu a dualidade entre Apolo e Dionísio também através da descrição de seus efeitos na consciência dos artistas e do público, indicando assim a existência de dois estados *psicológicos* opostos, com todas as suas implicações para o âmbito da experiência individual. Mas o filósofo também disse muitas outras coisas que extrapolam o âmbito da subjetividade e da psicologia, invadindo, por exemplo, o terreno da especulação metafísica e da história antiga. Por isso, ainda que estejamos alinhados com Nietzsche em alguns aspectos, é importante ressaltar que nosso foco de análise não incide, nessa dissertação, sobre estilos, procedimentos ou sistemas musicais, objetivamente falando, que possam ser descritos como mais ou menos dionisíacos ou aponíneos (isso será abordado apenas de forma indireta, como reflexo do estudo sobre a experiência musical concreta). Enfatizamos, assim, nossa opção metodológica por uma perspectiva mais ao lado do sujeito que do objeto musical,

simplificar a dualidade anteriormente apresentada, tomando-a como uma dupla de arquétipos bastante gerais e abstratos que remetem à tipos abrangentes da experiência psicológica musical e dos propósitos envolvidos em sua produção. Isso implica em descaracterizar, em algum nível, a dualidade estética tal como a pensou Nietzsche, esvaziando-a de suas conotações metafísicas, de suas expressões hiperbólicas, e (no caso da concepção de um “êxtase musical” adequado à Tocata) de sua interpretação do estado dionisíaco como sendo, necessariamente, um estado de *fusão* absoluta entre consciência individual e Consciência do “Todo” ou da divindade, etc., sem apresentar gradações e níveis. Com essas ressalvas, conferimos a essa nova e simplificada dualidade apenas o valor de um esquema auxiliar à análise, uma “ferramenta” a ser utilizada quando se deve, e guardada se e quando não mais for útil ao intento. Ao longo da dissertação buscaremos, portanto, fazer apolíneo e dionisíaco dialogar com outros conceitos de estados de consciência. Também compararemos o “êxtase dionisíaco” descrito por Nietzsche com outros modelos de êxtase, em busca de uma base mais abrangente para a definição do êxtase musical da Tocata.

assumindo, claro, que ambos são aspectos necessário do fenômeno musical, mas compreendendo que isso não impede que possam ser diferentemente estudados, em diferentes momentos e/ou com diferentes ênfases.

A distinção que aqui se apresenta traz consigo uma problemática já bastante antiga na história da música, a saber, a dificuldade teórica de integrar numa única imagem as diferenças entre o poder que a música exerce sobre os seres-humanos e a sua natureza ontológica ou metafísica, quer dizer, o que ela realmente é em si mesma, do que ela é feita, sua substancia, sua essência. No artigo “Essência e Efeito” (BONDS, 2012) o musicólogo Mark Evan Bonds diz que: “Essência e efeito manifestam duas perspectivas diferentes em relação à música: uma é inerentemente objetiva, a outra subjetiva” (BONDS, 2012, p. 15). Ambas são possíveis e legítimas, do ponto de vista epistemológico, mas a eventual opção por uma ou outra é capaz de nos levar a caminhos de considerações teóricas opostas. Vale a pena reproduzir aqui o quadro por meio do qual Bonds separa as conotações e tópicos referentes à essência, daqueles referentes ao efeito:

Quadro 1 – Essência e Efeito

ESSÊNCIA	EFEITO
Natureza da Música	Poder da Música
Razão	Sensação
Ontologia	Ética
Imutável	Mutável
Abstração	Ação
Objetivo	Subjetivo
Atemporal	Temporal
Música como um objeto	Música como uma experiência
O que as notas fazem umas às outras	O que as notas provocam em nós
Teoria, Análise	Prática, Performance

Fonte: Bonds (2012, p. 16)

Segundo Bonds, o pensamento que concebe a música, primordialmente, em termos de sua essência pode ser traçado de volta até Pitágoras e sua síntese do pensamento musical com o matemático e o antropológico-metafísico:

Esta concepção pitagórico-platônica do mundo foi transmitida através dos escritos de Cícero, Ptolomeu e Boécio, e repetida muitas e muitas vezes em tratados sobre a natureza da música até mesmo durante a renascença. Para Pitágoras, Boécio e virtualmente todos os teóricos dos séculos nove a dezesseis, a essência da música era o número. Os sentidos físicos, de acordo com a tradição do pensamento pitagórico-platônico, não eram confiáveis: o ouvido podia ouvir música como som, mas somente a mente podia penetrar sua verdadeira essência como número. (BONDS, 2012, p. 17)

Desde a integração da música entre a aritmética, a geometria e a astronomia no Quadrivium de Boécio, o argumento essencialista-matemático se reproduziu nos tratados de teoria musical, ocupando boa parte das introduções destes livros até tardias figuras pós-renascentistas como Gioseffo Zarlino e, depois, Jean-Philippe Rameau. E mesmo após a ciência empírica de Copérnico, Kepler e Galileu ter destruído os fundamentos da antiga correlação metafísica entre música e astronomia matemática, ainda assim esta perspectiva não deixava de dar frutos: como o formalismo de Hanslick²⁰ no século XIX. Portanto, julgar e teorizar a música radical e fundamentalmente em termos de seus efeitos na consciência (que é o que propomos), configura estratégia não tão usual no contexto da teoria da música que foi produzida na Europa e no mundo ocidental até, pelo menos, meados do século XX (mas que, em grande medida, segue sendo considerada uma perspectiva consagrada sobre a dimensão teórica da música).

Mas é esta a perspectiva que dirige nosso método (a do *efeito*), e a partir dela redefinimos (agora com maior precisão) a dualidade entre dionisíaco e apolíneo, tornando-a operativa a medida em que se refere *apenas* a efeitos ou estados, e que, portanto, constitui categoria distinta daquela que entende esta mesma dualidade como

²⁰ Para Hanslick a essência da música não tinha nada a ver com seus efeitos e tudo a ver com a qualidade que ele chamava de “beleza especificamente musical”, um tipo de beleza que se encontra na música e em nenhuma outra arte. A percepção da beleza musical, por sua vez, demanda um modo de atenção contemplativo, desapegado do entorno. Música que afetasse apenas as emoções e não o intelecto – argumentava ele – num certo sentido não era música de fato. Hanslick reconhecia a habilidade da música de gerar respostas emocionais, mas ele caracterizava esses efeitos como um simples subproduto da experiência estética e não como um elemento essencial da própria arte. As reações individuais à música – sustentava Hanslick – eram por demais variáveis e subjetivas para serem levadas em conta numa averiguação sobre a verdadeira natureza – ou seja, pura e imutável – da música. (idem, p. 22)

composta por “essências” opostas – por exemplo, a distinção entre duas “sonoridades” ou “sistemas musicais” opostos, que, no caso do estudo de Nietzsche, se expressaria principalmente nas diferenças objetivas entre uma arte figurada e uma não figurada. Com isso, propomos que a terminologia apolíneo/dionisíaco, nessa dissertação, seja aplicada apenas para descrever, por um lado, o gênero de estado alterado no qual se enquadra a particularidade do êxtase musical e, por outro lado, o estado ordinário da consciência de um músico. Assim, apolíneo e dionisíaco são tidos por conceitos prototípicos de experiências artísticas subjetivas e *relativamente independentes* do tipo de objeto produzido ou do tipo de atividade artística realizada.²¹

Isso implica em que consideremos, a princípio, que aquele estado “sóbrio” que se volta à criação de formas estéticas objetivas (o apolíneo) descreve o estado ordinário da consciência musical em sua tarefa de produzir “obras” determinadas. Nessa perspectiva, a ação artística que se identifica com o apolíneo poderia ser concebida como partindo de um *ideal* estético, raramente atingido, e, por isso mesmo (por ser um *ideal*), largamente almejado por uma parcela relevante do contingente de músicos, amadores e aprendizes da música. Portanto, se o reconhecemos aqui como o “estado ordinário” do fazer musical, isso não significa que as qualidades apolíneas sejam fáceis de obter ou aprimorar, nem que o controle da forma seja uma banalidade; significa apenas que, no mundo marcado pelo pensamento ocidental, o desejo apolíneo de *apresentar* obras ao público é (por questões logísticas, econômicas, estéticas, intelectuais, etc.) mais premente que o simples *experienciar* o devir dos processos musicais em si mesmo – ainda que ambos os aspectos sejam correlatos constantes e necessários em toda experiência musical. Talvez o apolíneo nos pareça

²¹ Não estamos tentando defender que o “efeito” possa ser entendido em separado da “essência”; em outras palavras, não acreditamos que a psicologia dos estados apolíneo e dionisíaco seja *completamente* independente de formas artísticas objetivas, formas que possuem contextos específicos, técnicas específicas, materiais específicos, etc, como a música, por exemplo. Uma vez fora do âmbito abstrato e idealizado desta teoria dual, compreendemos que, de fato, cada estado no sujeito precisa, lógica e necessariamente, corresponder a um objeto no mundo, e que o caráter do estado na consciência depende não só da vontade ou do caráter do sujeito, como da natureza do objeto percebido, em uma intrincada e complexa correlação. Portanto, assumimos que existam sim formas objetivas (seja música ou escultura, ou certos estilos de música e pintura, ou o que for) que, ao limitarem as possibilidades de interação, *privilegiam* um ou outro estado de consciência. Inclusive, mais adiante vamos analisar na última parte da dissertação a técnica da improvisação enquanto um dispositivo capaz de potencializar o estado dionisíaco. Sendo assim, acreditamos e exploramos essa correlação. Contudo, o que foi dito neste trecho significa simplesmente que existe sim uma *relativa* independência entre estados na consciência e estilos ou sistemas musicais objetivos, e que o dionisíaco e o apolíneo podem, em prol da clareza e da operatividade teórica nos limites desta dissertação, ser concebidos em termos subjetivos e em função desta relativa independência.

mais premente, em muitos casos do cotidiano da produção musical, porque seu estado de consciência é aquele que nos provê a base da natureza inteligível da música, e, com isso, permite estipular objetivos, mensurar resultados e cumprir metas musicais pre-determinadas com maior eficácia (o que se coaduna perfeitamente com o propósito apolíneo da produção de objetos-obras).²²

Assim sendo, é preciso reiterar que não é nosso propósito “diminuir” de algum modo o aspecto apolíneo ao o identificarmos com a antítese do estado alterado, não tanto porque ele seja em si mesmo “ordinário” (não há nada de claramente “ordinário” no ato da produção artística), mas apenas porque, nesse caso, ele está sendo definido (conceitualmente) por oposição ao estado alterado da consciência musical. Esse, na medida em que é intenso, efêmero e raro, é também *extraordinário*, e, logicamente, por definição, não configura um estado de características prototipicamente apolíneas, mas sim, dionisíacas. Portanto, o conceito de “êxtase musical” remete ao princípio “embriagante” do dionisíaco na medida em que, dentro de uma conjuntura musical, ele é de fato reconhecido como estado alterado, ainda que não compartilhe, na mesma medida, de todas as características tipicamente dionisíacas (como por exemplo o fenômeno místico radical da *completa* imersão da personalidade no “Todo”, ou a noção de um “caos” *absoluto* dos sentidos – elementos que, se tomados literalmente, impediriam a produção musical a nível de consciência individual).

Agora, se pretendemos oferecer um referencial que seja mais técnico e menos abstrato que o nietzscheano – em termos cognitivos, psicológicos e *estritamente musicais* – mas que remeta de algum modo à dualidade descrita pelos conceitos de apolíneo e dionisíaco, então é de toda ajuda invocar a teoria de Edward T. Cone sobre os seus dois modos básicos de percepção musical (exposta em “*Musical Form and*

²² Por isso, talvez, ele esteja no centro de uma grande massa de projetos pedagógicos. Ensinar a conceber a música em termos “apolíneos”, por assim dizer, também é parte integrante do modelo acadêmico pressuposto em disciplinas como teoria, análise musical, e mesmo em aula de instrumento específico. Sendo assim, o apolíneo é, por si só, de grande valor e interesse. Mas *porque* esse seria o caso? A naturalização de uma abordagem radicalmente apolínea (percebida enquanto necessidade primária de toda produção musical) pode ter-nos sido dada “de presente”, como herança cultural de tempos e de músicas das quais não temos hoje tanta familiaridade, mas em relação as quais somos descendentes legítimos. Refiro-me à tradição da música clássica e erudita europeia, não apenas em sua manifestação clássico-romântica, como em suas raízes mesmas, na concepção essencialista e submetida à reprodução musical estrita a partir da notação musical desde o Canto Gregoriano, pelo menos. Se, como veremos nesta dissertação, existe uma relação social, histórica e cultural que atrela o dionisíaco com culturas como as do xamanismo e dos mistérios da antiguidade, da mesma forma, e inversamente, existem evidências suficientes para realizar um estudo sobre as relações entre apolinismo e a tradição da música enquanto *Obra* no ocidente recente.

Musical Performance", 1968). Cone chama estes modos de "Sinóptico" e "Apreensão Imediata" (CONE apud ROWELL, 1984, p. 131 - 132). O modo sinóptico de percepção é uma escuta estrutural, orientada à unidade da composição musical e ao modo como cada seção se encaixa na forma, integrando eventos separados no tempo em uma representação sintética do processo como um todo. Cone afirma que o modo sinóptico depende fortemente da memória e da antecipação, passado e futuro psicológicos, portanto (idem). Já o modo de apreensão imediata, como o nome indica, trata da percepção imediata da dimensão sensual da música (o que Cone chama de "superfície estética"), onde se efetivam relações próximas entre os elementos mais primitivos na sequência sonora. A diferença fundamental entre os dois modos, nas palavras de Cone, é equivalente ao contraste entre *experiência* e *contemplação* (idem, p. 132). A percepção sinóptica é, portanto, um estado em que se contempla a forma da música, sendo de natureza conceitual, enquanto que a percepção imediata é uma experiência direta e sensível do fluxo musical tal como ele surge no instante presente.

Ora, pouco é preciso dizer para que atribuamos a cada um dos modos de percepção musical de Cone seus respectivos impulsos em Nietzsche. O estado dionisíaco, enquanto êxtase, não sobreviveria ao distanciamento do modo sinóptico; por outro lado, o estado apolíneo, enquanto distanciamento, também não sobreviveria ao êxtase promovido pelo modo de apreensão imediata. Contudo, a partir dessa importante conexão não se pode inferir que ambas as dualidades sejam idênticas. Não o são. Porque, mesmo em uma conjuntura estritamente musical, o dionisíaco (enquanto manifestação do "êxtase musical") não é em si mesmo idêntico ao modo de apreensão imediata, pois o fato de que, nesse modo, a atenção se volte à superfície estética, embora seja necessário, não parece *suficiente* para produzir o êxtase musical no sujeito (do contrário, todos aqueles que doassem sua atenção à "superfície estética" entrariam em êxtase). Assim, o êxtase musical está relacionado e depende em certa medida do modo de apreensão imediata porque pressupõe um estado de *presentificação*, onde a atenção se limita ao instante das sensações e sentimentos mais imediatos. Já a cognição ativa da forma, das seções, da ordem e da totalidade da música, componentes da percepção sinóptica, ainda que não sejam em si o estado ordinário ou apolíneo, redundam em distanciamento para com a superfície estética, atitude absolutamente necessária para transformar este esquivo fluxo em algo de objetivo e mais prontamente "manipulável". Em função da orientação essencialista no

apolíneo, o modo sinóptico torna-se a perspectiva mais eficaz, e aquela que é conforme ao objetivo mais *ordinário* da performance: a *apresentação* de trechos musicais completos e concebidos sempre de modo análogo à “composição musical” (sejam composições ensaiadas, improvisos ou qualquer combinação entre esses). Isso ocorre pois, por meio de sua percepção esturante, aliada à memória e à antecipação, o efêmero fluxo musical passa a ser concebido como um *único objeto autônomo (unidade)*, mais ou menos previsível, passível de ser organizado de forma intencional, e cuja organização total não depende da temporalidade concreta da ação performática ou mesmo da subjetividade do músico (elementos centrais no modo de apreensão imediata). Nos termos de Cone: “A percepção sinótica apreende uma obra musical como **objeto**, mas o modo de apreensão imediata responde à música como **processo**.” (idem, p. 132) [tradução minha, grifos meus]²³.

Com a noção de percepção sinótica e apreensão imediata podemos representar, portanto, algumas das condições cognitivas e psicológicas mais importantes para que se estabeleça na consciência o êxtase musical, ou o seu contrário. Mais que isso, lançando mão das definições de Cone podemos conceber, preliminarmente, a forma geral da dinâmica que conduz do estado ordinário ao estado de êxtase musical: trata-se, possivelmente, de uma *transferência de atenção*, que migra da percepção sinótica sobre uma determinada experiência musical (concebida como objeto), em direção a uma progressiva saturação do modo de apreensão imediata, o que resulta em “fixar” a consciência exclusivamente na progressão dos fenômenos sensórios e efetivos da superfície estética da música ao longo de uma certa duração (e que se limita a apreender a mesma experiência, mas agora em termos exclusivamente processuais e indeterminados quanto à duração ou organização total). Assim, uma hipótese plausível seria dizer que o êxtase musical tenha uma probabilidade maior de se manifestar na consciência do músico que conseguir administrar com eficácia esse transito atencional direcionado à apreensão imediata e que, inversamente, o esvazia de considerações sinóticas.²⁴

²³ Synoptic perception grasps a musical work as object, but the mode of immediate apprehension responds to music as process.

²⁴ Trilhando o caminho inverso, gostaríamos de acrescentar que esta mesma classificação dos modos de percepção musical em Cone não precisaria se resumir à música. Até certo ponto, essa dualidade nos modos de percepção estética deveria ser passível de tradução em quaisquer outros campos artísticos onde, invariável e universalmente, se lida tanto com uma superfície estética como com uma

A partir de todas as considerações precedentes sobre apolíneo e dionisíaco, essência e efeito, e modo de apreensão imediata e sinóptico, vamos agora resumir nossos corolários e apresentar cada uma das peculiaridades que configuram o nosso próprio modelo dual dos estados e propósitos musicais, esquema de base que guiará o restante das investigações na presente dissertação. Assim, em nossa atual definição, o êxtase musical é relativo ao estado dionisíaco (ainda que não idêntico a ele em todas as suas conotações, como já observamos) pois configura um *tipo* ou *espécie* singular dentro de uma família de estados dionisíacos, e representa, idealmente, a *aproximação* da consciência do músico para com a música sendo presentemente realizada, enquanto que o estado ordinário de consciência musical, relativo ao apolíneo, representa (conceitualmente) o *distanciamento*. No primeiro caso, a experiência musical é descrita como um estado que nos atravessa e nos leva com ele, o que implica em dizer que o *modus operandi* do dionisíaco pode ser categorizado como uma *pathesis*²⁵; no segundo, um estado de concentração e autoconsciência aguda, que se dá durante o ato da produção de “obras” (enquanto

forma geral de organização conceitual dos materiais no tempo (a obra). Analogamente, a estética dual de Nietzsche também pode ser concebida como transversal a todas as artes, onde quer que seja possível identificar uma atitude voltada ora ao aspecto processual, ora ao aspecto formal. Sobre a relação entre objeto e processo artístico, vale referenciar a teoria da Formatividade. A análise das artes plásticas numa perspectiva processual, formativa, é apresentada por Luigi Pareyson em *Estética: Teoria da Formatividade* (PAREYSON, 1993). Ali o objeto artístico é reconhecido como “rastros” do processo formativo, que envolve uma negociação do artista com a matéria (suporte) sobre a qual ele trabalha.

²⁵ *Pathos* é o substantivo “experiência” em grego antigo, designando um ente simples (*a experiência*). *Pathesis* é um substantivo derivado de *pathos*, e cujo processo de derivação consiste no acréscimo do morfema “-esis”, no final da palavra, o que indica agora a qualidade de uma ação ou processo (*o experimentar*). O campo semântico deste termo grego pode designar “experiência”, e/ou “sentimento”, como também “sofrimento” – não “sofrimento” apenas no sentido negativo pelo qual atualmente o compreendemos, mas como um conceito bem mais genérico, que inclui a dor, mas que também designa todo e qualquer afeto que se manifeste à sensibilidade do indivíduo, inclusive quando estes se fazem sentir independentemente do consentimento ou da escolha deliberada do sujeito, como algo maior que ele, inelutável, algo que lhe ultrapassa, que lhe atravessa, que lhe marca.

“figuras sonoras”) e que é capaz de prever e/ou determinar em grande medida a forma do objeto sendo plasmado – uma *poiesis*²⁶, portanto.

Categorizando dessa forma (enquanto *pathesis* e *poiesis*) a atitude ou, melhor dizendo, o *propósito* que está implícito nas noções de estado dionisíaco e estado apolíneo, revelamos algo de profundamente significativo sobre a natureza das duas perspectivas estéticas. Dessa forma, e apesar de que, em nossa interpretação, tanto apolíneo como dionisíaco descrevam determinados estados de consciência, torna-se claro agora que, para a abordagem apolínea da música, estes estados caracterizados por distanciamento e objetividade formal são *apenas o meio* mais apropriado de se chegar ao propósito fundamental de tal prática, que é a produção (*poiesis*) de objetos artísticos considerados como obras; já para o segundo, o experienciar (*pathesis*) do estado extático é *ele mesmo o fim mais relevante da ação artística*, enquanto que o produto objetivo da mesma (quer dizer, “a música” em sentido estritamente essencial, as melodias, os ritmos, etc. por si mesmos e independentes da consciência do performer) apresenta valor na medida em que se mescla, ornamenta, causa, propicia ou facilita aquele estado.

Portanto, o estado de consciência apolíneo tomado em sua subjetividade essencial *não* configura o verdadeiro propósito que motiva uma performance apolínea, pois é apenas *instrumental* para o cumprimento do propósito apolíneo, e é em função de sua capacidade instrumental que é valorado; o que não pode ser dito do caso dionisíaco. Supomos que, em uma abordagem artística baseada na execução de composições e que almeja a perfeição objetiva da Obra (estando orientada, portanto, para o objeto), o poder de determinar com precisão a forma da matéria seria altamente valorado em um performer. Pressupondo que esta é uma compreensão relativamente comum (ou “ordinária”) da função da performance musical em geral, e que, em certa medida, dificulta ou ao menos apresenta como facultativa a manifestação do êxtase musical, é evidente que o modo de percepção que melhor se coaduna nesse caso é

²⁶ *Poiesis* é um substantivo que designa o aspecto de ação (-esis), e que se refere ao mesmo radical do verbo *poiein* (fazer). Seu campo semântico focaliza os sentidos de “fazer” que definem uma “produção” ou “criação”. Diferente do vocábulo *praxis* (prática), que designa apenas a ação de performance de uma atividade qualquer, *poiein* e *poiesis* estão vinculadas aos sentidos de uma ação que é capaz de gerar um produto (ou resultado: “outcome”). Nesse sentido, o termo *poiesis* indica a criação de um outro ser ou de um outro objeto, independente e separado do sujeito do verbo *poiein* que, por sua vez, é a causa eficiente deste ser ou objeto.

o sinóptico, e o estado promovido é o apolíneo. Portanto, o propósito de uma prática apolínea e o próprio estado apolíneo possuem identidades diferentes e pertencem a espécies diferentes de coisas (um é um estado, o outro é um propósito), mas a relação constante entre eles se explica pelo fato de que *o estado é o meio mais apropriado para a realização do propósito*.

No caso dionisíaco, seria impróprio falar que o estado dionisíaco seja “instrumental” para o propósito dionisíaco, pois para algo ser instrumental a uma outra coisa é necessário que estas sejam coisas diferentes. Estando desde o princípio de sua definição orientada para o sujeito e seus estados, a abordagem dionisíaca como que “funde” seu propósito com o estado de consciência que a nomeia – os dois são, portanto, uma e a mesma coisa expressa de dois modos. Novamente, o estado alterado de consciência não é somente mais um estágio necessário para se atingir o propósito dionisíaco, mas ele mesmo é o propósito desta performance.

A partir do precedente, é importante fazer esclarecimentos. Discernimos dos parágrafos anteriores que o esquema teórico aqui proposto é composto por *dois* tipos de dualidades distintas e interconectadas: 1º) uma dualidade entre estado dionisíaco e estado apolíneo, por um lado, e 2º) uma dualidade entre *propósito* dionisíaco e *propósito* apolíneo, por outro. Afirmamos que há relativa independência entre a primeira dualidade e a segunda, pois, por exemplo, o êxtase musical que representa a abordagem dionisíaca pode se dar também em um contexto onde predominam propósitos apolíneos, ainda que aqui seja um tanto menos provável; por outro lado, uma prática fundamentalmente dionisíaca, que objetiva o êxtase musical, frequentemente pode, na prática, ser estruturada por meio de estados apolíneos, e, quando falha em seu propósito, pode acabar manifestando exclusivamente estados de tipo apolíneo (que, ao que parece, seriam mais comuns e fáceis de obter) e nenhum êxtase musical entre seus performers. Mas é apenas *relativa* esta independência, porque claramente existe uma correlação constante entre o estado dionisíaco e o propósito da arte dionisíaca (eles são idênticos) e, simetricamente, entre estado apolíneo e propósito da arte apolínea (onde o primeiro é instrumental para o segundo).

As distinções apresentadas neste capítulo consolidam o que estamos chamando de “modelo dual dos *estados e propósitos* musicais”, ferramenta conceitual que nos acompanhará ao longo de investigações concretas, dentre os quais se destaca o caso da Tocata, objeto da segunda parte da dissertação. Trataremos em

seguida de partir para uma nova etapa, sempre pressupondo os conceitos de dionisíaco e apolíneo como modelos gerais da dinâmica entre o êxtase musical e o estado ordinário de um músico (e seus respectivos propósitos); mas, agora, percorrendo tópicos etnomusicológicos e históricos. Introduziremos, portanto, novas referências e casos de comparação, pelos quais contemplaremos a natureza e a identidade do êxtase musical *por ele mesmo*, ou seja, enquanto uma espécie particular do gênero dos estados alterados.

3 FORMAS DO ÊXTASE: TIPOS DE ESTADO ALTERADO

“Estado alterado de consciência” não é um conceito tão simples como se poderia imaginar pelo modo como o viemos empregando. Pelo contrário: diversas tradições religiosas ou místicas o podem descrever diversamente, a partir de seus próprios sistemas morais, rituais, particularidades metafísicas ou mitológicas, o que torna problemático falar sobre estados especiais sem incluir maiores especificações em forma de referência a culturas determinadas. Neste capítulo pretendemos nos aproximar de uma definição de estado dionisíaco que seja mais coerente com a noção de êxtase musical. Para tanto, as peculiaridades que diferenciam um êxtase propriamente *musical* (que se dá em contexto musical, ou que é acionado por meios musicais) de outras tantas formas possíveis de estado alterado torna-se agora o centro de nossas indagações.

ἔκστασις (*ekstasis*), palavra grega composta pelo substantivo *stasis* (στασις) – denotando a qualidade daquilo que está imóvel ou em estado de repouso – e pelo sufixo *ek* (ἐκ) que significa “fora”, e que, nesse caso, parece inverter o sentido de *stasis* (*ek-stasis*). Em uma tradução livre e literal, *ekstasis* significa o processo de “sair da estabilidade”. Com base nisso, poderíamos interpretar o sentido de êxtase como significando: sair de si mesmo – ou, em termos mais interessantes: “desidentificar-se com o “Eu” com quem se está familiarizado”, “perder o ego sem perder a vida”, etc. De todo modo, a noção sempre presente de um certo “movimento” ou “direcionalidade”, que jaz no âmago da etimologia da palavra “êxtase”, parece concordar com a interpretação que Nietzsche fez do “êxtase dionisíaco”, partindo de dança e música como modelos privilegiados. Contudo, o êxtase dionisíaco, comparado a outros tipos, aparece como um estado bastante singular, que assume um caráter particularmente *dinâmico, móvel, fluido* – e que pressupõe do sujeito uma entrega total (mental, emocional e física) ao devir incessante, ao caos dos sentidos, ao *pathos* trágico dos afetos.

Ao que parece, é possível imaginar uma série de estados alterados de consciência onde a música e talvez até mesmo o *tempo* não parecem assumir o mesmo valor e importância determinante que assumem no dionisíaco. Mais do que mera aparência, a cisão da fenomenologia do êxtase em dois caminhos distintos (ou

mesmo *opostos*), se reapresenta continuamente para quem quer que analise a variedade de experiências espirituais dos povos humanos. Para confirmar este fato, podemos contar com a análise do fenômeno da *possessão*, realizada pelo etnomusicólogo Gilbert Rouget (1985), e onde ele opera uma distinção importante entre o conceito de êxtase (*ecstasy*) e o de transe (*trance*)²⁷.

A *possessão* por espíritos, segundo ele, é condicionada por um ambiente onde abundam música e dança, é uma experiência universal que se fundamenta tanto na cultura como na psico-fisiologia da espécie humana, sendo, nesse sentido, inata (ROUGET, 1985, p. 3). A articulação religiosa dessa experiência particular é denominada por Rouget “*trance*”, o objeto de estudo principal do etnomusicólogo francês. Contudo, na bibliografia de referência o uso indiscriminado tanto de “*trance*” como de “*ecstasy*” para referenciar experiências ora similares ora antagônicas redundam em uma tal confusão que, até certo ponto, não se sabe mais do que se está falando (*idem*). Rouget propõe que a terminologia seja revista, e que esses dois conceitos sejam cuidadosamente aplicados para fazer referência a dois tipos de estados alterados que se opõem tanto em método como em propriedades qualitativas.

Trance e *ecstasy*, como coloca Rouget, se distinguem quanto ao caráter mais turbulento ou estático, ruidoso ou silencioso, intenso ou sereno, sensorial ou mental que um ou o outro representam. Para o etnomusicólogo, a *possessão* (como, por exemplo, o fenômeno que ocorre durante a sessão ritual de religiões como o *candomblé*), assim como o estado de consciência de um xamã durante seu ritual de cura, é sempre um caso de *trance*, e nunca de *ecstasy* – pois aqui “*trance*” se refere a um estado essencialmente *dinâmico* no corpo do possuído, onde há uma super estimulação dos sentidos, e onde, por tanto, dança, música, e inclusive a presença do público assumem o papel de “*gatilhos*” para a manifestação do estado alterado de consciência. Por outro lado, o conceito de *ecstasy*, cuja presença Rouget observa tanto no misticismo cristão como no *samadhi* dos iogues hindus, é o oposto: trata-se de um estado meditativo de contemplação, obtido por meio de intensa privação

²⁷ Optamos por não traduzir para o português a terminologia de Rouget devido à possíveis equívocos quanto à diferença de significado entre *êxtase* (tal como estamos nos referindo neste trabalho) e *ecstasy* (tal como utilizado por Rouget). Como ficará claro mais adiante, a diferença entre esses dois conceitos é substancial, ao ponto da inversão, e, de modo a deixar marcado esse ponto, utilizamos a diferença morfológica entre os termos (não traduzidos) como um sinalizador dessa diferença conceitual.

sensorial, geralmente em isolamento e silêncio profundo, no qual o corpo do místico se encontra completamente “paralisado” (idem, p. 6 – 8)²⁸.

Com base nestes conceitos, Rouget divide os estados alterados de consciência utilizados pelas várias religiões e tradições místicas do planeta em *trance*, ou em *ecstasy*, em função de sua tendência mais ou menos “sensória”. Do lado do *trance* podemos citar, em primeiro lugar, as danças dionisiacas da antiguidade clássica, as possessões no Vodou haitiano, o comportamento místico-religioso relacionado às irmandades do Magreb (como Aissaoua ou Gnawa), o estado das vítimas da tarântula no sul da Itália, as cerimônias xamânicas de povos indígenas siberianos, americanos e esquimós, etc. (idem, p. 7). E quanto ao *ecstasy* temos o elevado estado alcançado por Santa Teresa de Ávila, assim como aquele que almejavam os primeiros padres e monges da igreja da católica quando se isolavam no deserto do Egito, e também o dos monges tibetanos, o estado de aniquilação em Deus (*fana*) dos Sufis, o *nembutsu* dos místicos japoneses, etc (idem, p. 7 – 8).

A relação destes dois estados com a prática da música é completamente assimétrica, como deixa claro Rouget:

Enquanto o transe (...) está muito frequentemente associado à música, o *ecstasy*, como acaba de ser definido, nunca faz uso dela. Existe uma incompatibilidade inerente entre a prática do êxtase e a música. (idem, p. 12)²⁹

Ao mesmo tempo em que é tentador assumir a nomenclatura de Rouget de forma indiscriminada e acolher seu conceito de *trance* para entender o êxtase musical, é necessário problematizá-la. Primeiro, a incompatibilidade do *ecstasy* com a música levanta alguns questionamentos: de que tipo de música estamos falando exatamente? Não compreendemos facilmente a possibilidade de reunir a prática da meditação

²⁸ “Silêncio, Solidão, Imobilidade, três condições que representam o oposto exato daquelas exigidas pelo xamã quando oficia ou pelo possuído quando dança. Nesses dois casos, um estado alterado é alcançado em público, acompanhado por música, e manifestado, frequentemente de forma muito violenta, seja pela dança, pelo canto, ou ambos - em resumo, pelo oposto da Imobilidade.” (Idem, p. 6) [tradução minha]. No original: “Silence, Solitude, Immobility, three conditions that represent the exact opposite of those required by the shaman when he officiates or by the possessed person when he dances. In these two cases an altered state is achieved in public, accompanied by music, and manifested, often very violently, either by dancing, chanting, or both – in short, by the very opposite of Immobility.”

²⁹ Whereas *trance* (...) is very frequently closely associated with music, *ecstasy*, as it has just been defined, never makes use of it at all. There is an inherent incompatibility between the practice of *ecstasy* and music. (idem, p. 12)

iogue, taoísta, tibetana, ou a que for, com algum tipo de “trilha sonora”, mesmo que apenas uma espécie de *background music*?³⁰ E quanto à função extática reconhecida nas repetições de mantras?³¹ Me parece que, pelo menos em algum nível, o *ecstasy* de Rouget poderia ser compatível (ou até mesmo potencializado) por algum tipo de prática sonora ou musical, embora uma “música” qualificada, adequada a fins, etc... Mas, quanto ao que realmente nos interessa aqui – que é compreender o êxtase musical na Tocata – também encontramos problemas sérios adotamos *ipsis literis* o conceito rougetiano de *trance* tal como ele foi exposto acima. A seguinte tabela, reproduzida de Rouget, dicotomiza os conceitos e faz explicitar a origem de nossa resistência em assumir (sem mais considerações) esta terminologia que entende o êxtase musical é um *trance*:

Quadro 2 – Diferenças entre Ecstasy e Trance

ECSTASY	TRANCE
Immobility	Movement
Silence	Noise
Solitude	In company
No crisis	Crisis
Sensory deprivation	Sensory overstimulation
Recollection	Amnesia
Hallucinations	No hallucinations

Fonte: ROUGET (1985, p. 11)

Se tomados como pontos fixos, que não se tocam, e que ocupam campos semânticos opostos (tal como na tabela acima), nenhum dos dois conceitos, nem

³⁰ Claro que para isso importa determinar o conceito de “meditação” que empregamos. No caso, refiro-me à meditação em geral, no senso comum, tal como é efetivamente praticada por qualquer pessoa minimamente instruída na noção de meditar. Talvez, seja o caso de que monges escusos, ou “profissionais da meditação”, não demonstrem grande simpatia pelo conceito de *background music*, e talvez, nesse caso, não seja correto falar que há “música” envolvida no processo.

³¹ O canto de mantras pode levantar questões similares às da nota 48, acima: mantra é “música”? Segundo quem? Pois bem, segundo o entendimento autóctone da cultura que emprega o mantra, talvez não, talvez esse recurso sonoro esteja, para eles, reservado a uma categoria nativa completamente distinta daquela que utilizamos no ocidente em geral, para referir à *música* enquanto uma “arte dos sons”. Independentemente, parece-me justificado subsumir o conceito de “mantra” na noção geral de “música” (em numa perspectiva menos relativista), baseado no fato de que aquele é uma espécie de “técnica sonora”, como a própria “música” sempre é, além de ser *intencionalmente* empregada, e de fato “organizar” o som em padrões ou processos rítmicos, tímbricos, harmônicos ou melódicos, e que possui função e representação na cultura, mas que também poderia ser tomada especificamente em seu aspecto acústico ou estético por um observador nativo a qualquer momento, como a um observador não-nativo. Nesse sentido bastante abrangente do termo “música”, os mantras poderiam ser facilmente enquadrados, o que implica, novamente, na conclusão de que é perfeitamente concebível que um estado como o *ecstasy* de Rouget poderia estar vinculado a práticas musicais, em um sentido lato.

mesmo o de *trance*, se encaixa com as descrições de estados alterados musicais que pretendemos investigar nos próximos, especialmente quando ingressarmos na Tocata. Primeiramente, porque nestes estados especiais, manifestos em conjunturas musicais, não encontramos caso algum de “amnésia” ou perda de consciência (como comprovam os relatos de participantes da Tocata e de Polo Cabrera). Em sua pesquisa, Rouget se debruça majoritariamente sobre casos de *possessão* religiosa, contexto onde de fato se relata a completa amnésia do indivíduo e sua incapacidade de relatar sobre o que se passou com ele durante a *possessão*. Contudo, não são todos os casos de super-estimulação sensorial (com dança e música) que resultam em *possessão* em sentido estrito.

Nossa definição do êxtase musical enquanto um estado mais dionisiaco que apolíneo não implica de forma alguma em *inconsciência* por parte do indivíduo extático, ou em uma tão completa “fusão” entre sujeito e objeto na qual a consciência (entendida como a continuidade psicológica e temporal entre percepções passadas, presentes e futuras de um mesmo sujeito) “deixe” momentaneamente de existir. Todavia, compreendemos que o dionisiaco nietzscheano, tal como descrito n’*O Nascimento da Tragédia*, realmente sugere essa “fusão” mística, literalmente, sendo que à medida em que o bacante de Dionísio dança e se entrega à música, sua consciência da realidade é tão abrupta e radicalmente assaltada pelo divino transcendente que nada mais resta de possibilidade para a dança seguir ocorrendo naquele mesmo corpo físico em que começou. O bacante, espumando, estaria provavelmente caído no chão, ou lançando-se contra o solo num frenesi irracional. Nesse caso, se é que a música segue tocando, o mais usual seria imaginar que o extático é um, e o músico é uma outra pessoa (ou que são a mesma, mas não ao mesmo tempo), de modo que quando um bacante cai no chão, existem outros ainda de pé proporcionando o seguimento da música dionisiaca. Mas, mesmo nesse caso, não é plausível afirmar que o extático, à medida em que está de fato em êxtase, esteja ele mesmo *produzindo* a música que o impulsiona. Na dança dionisiaca e na orgia, portanto, se o corpo do bacante hiper-estimulado é de fato “possuído” por Dionísio (ou se se funde a ele), de modo que a memória do momento em que ocorre o êxtase é impossível³², então, realmente, o conceito de *trance* é bastante apropriado para

³² Existe um outro modo de conceber o estado de consciência de um bacante que se “funde”, por assim dizer, à divindade, algo que não implique em inconsciência, ao mesmo tempo em que se abre para a intensidade máxima e ao transcendente. Assim, poderíamos entender que a “consciência” que se

especificar o caráter hiper-sensório do estado dionisíaco, como o próprio Rouget já havia apontado.

Mas não o é para especificar o conceito de “êxtase musical” tal como observamos ocorrer na Tocata, por exemplo, porque o estado que aí se dá é proporcionado pela música não apenas enquanto “música experienciada” (em geral), mas, especificamente, pela música *enquanto uma atividade presente praticada pelo próprio sujeito do êxtase*, antes, durante e após o êxtase. Aqui não é apenas o caso de que a música *possibilite* o êxtase musical, mas de que ela *seja*, ao longo de seus efeitos extraordinários, o próprio êxtase musical. A percepção consciente da música sendo feita ou a a percepção consciente das alterações qualitativas que ela sofre durante o êxtase é, portanto, indispensável à noção de “êxtase musical” que estamos presentemente buscando definir.

Assim, se interpretarmos o êxtase dionisíaco enquanto uma espécie de *trance*, em sentido absoluto, não seria mais possível relacionar esse conceito com as memórias que os participantes da Tocata possuem do processo extático, inviabilizando toda a pesquisa. Por isso é preciso diferenciar o conceito de um “êxtase dionisíaco” em sentido estrito (tal como Nietzsche o descreveria) do estado de êxtase musical. Os dois se aproximam pelo fato de que ambos são “dinâmicos”, ambos costumam se dar em contextos musicais, ambos podem ser iniciados por meios musicais, e ambos são estados alterados de consciência. Contudo, o dionisíaco, em sentido tradicional, parece necessitar de um climax de intensidade máxima capaz de tornar o extático inconsciente, o que jamais chega a acontecer no êxtase musical da Tocata, que opera em um nível de intensidade relativamente baixa, o suficiente para manter a consciência individual intacta, assim como a percepção e o sentimento prático/experiencial do *fazer música*. Com isso, é preciso entender o êxtase musical como compartilhando muitos traços importantes com o êxtase dionisíaco de

dissolve no extase dionisíaco não é a “consciência em geral” do sujeito, nem ao menos a sua faculdade de percepção (e, conseqüentemente, de memória), mas sim aquilo que há na consciência de um seujito e que torna este sujeito autoconsciente em sua própria *individualidade*, em separado do mundo dos objetos. Nesse caso, sugerimos pensar o dionisíaco enquanto um “solvente da sensação de individualidade que jaz na consciência” (o que por si só já caracteriza um estado *não* ordinário de consciência), sem com isso pensa-lo enquanto um “solvente da consciência em geral”. Portanto, a perda do sentimento habitual de individualidade durante um tal estado não significa necessariamente a perda da percepção. Isso porque este sentimento ordinário de “individualidade egoica” que presume sempre a clareza dual entre sujeito e objeto, não resume o fenômeno completo da consciência humana em todas as suas possibilidades, e, portanto, quando falamos de uma “dissolução do ego”, isso não equivale nem à “morte”, nem a uma “dissolução da memória”.

Nietzsche, sem com isso simplesmente aceitar identificar os dois conceitos sem maiores ressalvas, por causa da diferença radical entre “ser consciente” e “ser inconsciente” de seu próprio estado alterado a medida que ele se desenrola. Seria mais correto dizer que o êxtase musical é uma espécie bastante singular de êxtase dionisíaco, mas isso apenas se “êxtase dionisíaco” for um tipo ideal, genérico, capaz de abarcar conceitos mais específicos de êxtase dentro de seu “guarda-chuva conceitual”, entendendo-os como mais “próximos” ou mais “distantes” do protótipo.

O conceito de *trance*, embora seja o único termo da dicotomia *trance-ecstasy* a correlacionar música e estado alterado, ainda assim não é ideal para descrever os fenômenos do estudo de caso. Agora, saindo do campo da possessão religiosa, podemos encontrar nos estudos sobre xamanismo a descrição de um estado que cumpre nossas prerrogativas: o Estado Xamânico de Consciência (ou *Shamanic State of Consciousness* – SSC) tal como definido pelo antropólogo americano Michael Harner (1982), um dos fundadores do movimento neo-xamânico. De acordo com Harner, o xamã acessa o estado alterado com o objetivo explícito de curar um paciente ou se comunicar com espíritos, e geralmente o faz através do auxílio de substâncias alucinógenas, de música (percussão, canto e dança), e outras técnicas (HARNER, 1982, p. 26 - 28). Contudo, o xamã que adentra o Estado Xamânico de Consciência (SSC) não perde o fio de sua continuidade psíquica (e, portanto, também não perde a memória) nem antes, nem durante e nem depois do estado alterado. Por este motivo, ao descrever o SSC, Harner evita o termo “*trance*”, reconhecendo sua correlação estreita com a noção de “perda da consciência”:

A palavra "trance" geralmente será evitada aqui, porque nossas concepções culturais ocidentais com relação a esse termo geralmente implicam que se trata de um estado de inconsciência. (...) O SSC [estado de consciência xamânica] normalmente permite que recordemos completamente da experiência, mais tarde, quando o xamã voltou ao OSC [estado de consciência comum], ao contrário do transe característico do médium espiritual ocidental ou do participante em danças de possessão de espíritos caribenhas ou javanesas. Em outras palavras, o SSC normalmente não envolve amnésia. No SSC, parte da consciência do xamã geralmente ainda está levemente conectada à realidade comum do ambiente físico ou material onde ele está localizado (idem, p. 63 - 64). [tradução minha]³³

³³ The word "trance" will be generally avoided here, because our Western cultural conceptions with regard to this term often carry the implication that it is a nonconscious state. (...) The SSC [*shamanic state of consciousness*] normally permits full recall later of the experience when the shaman has returned to the OSC [*ordinary state of consciousness*], unlike the characteristic trance of the Western spirit medium or of the participant in Caribbean or Javanese spirit possession dances. In other words, the SSC does not typically involve amnesia. In the SSC, part of the shaman's consciousness is usually still lightly connected to the ordinary reality of the physical or material environment where he is located.

Outra vantagem conceitual de se tomar como ponto de referência os estados xamânicos, ao invés da possessão (que sempre condiz com uma experiência extrema e definitiva), é que, segundo Harner, a intensidade da alteração psicológica é bastante variável (dependendo da cultura, da ocasião, e das técnicas xamânicas utilizadas), o que nos legitima a reconhecer mesmo as menores alterações perceptivas como fazendo parte do mesmo fenômeno geral:

O estado alterado de consciência que é componente do SSC inclui vários graus de transe, variando de essencialmente leve (como com muitos xamãs índios norte-americanos), a muito profundo (como entre os lapões, onde um xamã pode parecer estar temporariamente em coma). ” (idem, p. 62) [tradução minha]³⁴

Ademais, quanto aos conceitos de Rouget, vale destacar que sua dicotomização dos estados alterados em transe e êxtase não é absoluta: esses conceitos equivalem à tipos ideais (como os nossos conceitos de apolíneo e dionisíaco) dentre os quais existiria todo um *continuum* de possibilidades. Rouget reconhece, portanto, a existência de estados alterados que não se comportam nem como o estereotípico *trance* (envolvendo possessão e amnésia), nem com o estereotípico *ecstasy*, mas que podem deter características de um e de outro, e em diversos graus³⁵, e este seria o caso do SSC de Harner. Nossa interpretação do êxtase musical enquanto um tipo de estado dionisíaco aproxima-o do *trance*, ao mesmo tempo que mantém algumas características do *ecstasy* rougetiano, como por exemplo a capacidade de preservar a consciência durante todo o processo. Mas é o estado de consciência do xamã, tal como introduzido por Harner, que melhor parece condizer com o tipo de fenômeno que encontramos na Tocata. Levando em conta todas essas complicações, optamos aqui por manter a terminologia que já vínhamos utilizando,

³⁴ The altered state of consciousness component of the SSC includes varying degrees of trance, ranging from essentially light (as with many North American Indian shamans), to very deep (as among the Lapps, where a shaman may temporarily appear comatose).

³⁵ “When all the characteristics in one of these two series are present, we then are dealing with what one might term the full form of either ecstasy or trance. Clearly, however, such completeness is not always realized, or the configuration of features provided by a given state may in fact be composite. In the first case, when we are dealing with full forms, the difference between the two states is quite clearcut, in the second much less so. Ecstasy and trance must therefore be regarded as constituting the opposite poles of a continuum, which are linked by an uninterrupted series of possible intermediate states, so that it is sometimes difficult to determine which of the two is involved.” (ROUGET, 1985, p. 11)

chamando de “êxtase” a categoria geral de estados alterados dentro da qual se localiza a particularidade do êxtase musical.

Independente dessa discussão conceitual, é preciso ressaltar dessa investigação que há uma forte correlação entre experiência místico-religiosa e música. Quem primeiro nos revelou esse fato, e de maneira assaz perspicaz, foi Nietzsche, ao reconhecer que o poder titânico da religiosidade dionisíaca estava fundamentado e dependia completamente da capacidade da música extática em mover os afetos mais profundos. Mas entendemos também que esta associação entre a música e o sobrenatural não é uma particularidade de Dionísio, pois está universalmente presente no modo como praticamente a totalidade das culturas conhecidas concebe a música e a faz acompanhar suas atividades religiosas (NETTL, 2005, p. 59). Levando em conta essa universalidade, o foco do nosso estudo se volta para o ponto culminante, aquele em que as esferas culturais da música, do êxtase, e da religião confluem em uma única realidade de antiguidade e abrangência consideráveis.

4 RELAÇÕES ENTRE MÚSICA, ÊXTASE E ENTEÓGENOS NOS MISTÉRIOS E CULTURAS “PAGÃS”

Tomando as religiões de mistério da antiguidade como parâmetro, podemos seguramente intuir que o estado alterado, com a intensidade que se lhe cultiva nesses meios, dilui fronteiras. Essa é sua eficácia onde quer que ocorra, não importando tempo nem lugar. Contudo, uma cultura, um tempo e um lugar são todos filhos deste mesmo ato inaugural: o erigir de fronteiras, de um sem-número de cerceamentos. Como Mircea Eliade coloca: existe algo como uma profunda resistência a toda experiência religiosa absoluta, um extenso histórico de perseguição aos estados extáticos, e justamente porque essas experiências só podem se dar pela “negação de tudo o mais”, seja o equilíbrio, a personalidade do indivíduo, ou mesmo sua racionalidade.” (ELIADE, 1978, p. 359).

Que a música detém poder sobre a psique não resta dúvida. Mas poderia o tipo de estado que contemplamos com o nome de “êxtase musical” apresentar alterações tão profundas e espiritualmente significativas como as sugeridas acima? Claro, a arte dos sons quase sempre é referida ao “espiritual” nas mitologias antigas, e com frequência está presente também naqueles ritos que almejam “contato”. Mas aí qual é, exatamente, o papel da música? A resposta é múltipla pois há mais de uma maneira de se relacionar música e estado alterado, mais de um modo de compreender a relevância das técnicas musicais para a ignição do êxtase: a música como causa única da alteração psicológica, música como uma dentre outras causas, música como causa secundária, música não como causa, mas como procedimento que estrutura o tempo *durante* o estado alterado, música como mera “acompanhante” desse estado, etc? A peculiaridade do êxtase musical na Tocata, por exemplo, é que esse estado é descrito como um efeito direto da improvisação “intuitiva”. Contudo, em contextos extáticos distintos, particularmente nos de índole religiosa, não é possível determinar se o estado alterado em questão é um “êxtase musical” em sentido estrito, nem ao menos se a música cumpre o papel de “causa” principal, secundária, ou o que for. A experiência sinaliza apenas isto: que podemos aprender mais sobre o êxtase especificamente musical, e sobre a natureza da própria performance musical, se investigarmos várias dessas possíveis relações da musicalidade com os rituais

religiosos, nos quais ela surge com frequência considerável, embora quase sempre acompanhada.

Voltemos-nos ao caso concreto dos mistérios dionisíacos. Temos já alguma ideia sobre o caráter dinâmico e sensorial de seu êxtase, mas muito pouco sabemos da função ou dos pormenores da música que ali se fazia – situação que permanecerá a mesma, já que não existem quaisquer registros disponíveis. Mas, mesmo sem os registros, é possível levantar sérias dúvidas sobre a capacidade dos meios musicais, sozinhos, levarem a mente à lugares tão disruptivos como os em questão. Pressupondo o caráter psicologicamente mais “ameno” de um êxtase musical (no sentido de que nele o extático está sempre *consciênte* de seu estado alterado) em relação à intensidade dissolutiva do êxtase dionisíaco nietzscheano, não podemos imaginar como é que um ritual que contasse *apenas* com música poderia produzir no sujeito um estado que ultrapasse o limite das capacidades conhecidas da música e passasse a ser descrito como “perda completa da individualidade” e “fusão no todo”, “possessão pela divindade”, etc, *literalmente*? Se levarmos isso a sério, ficamos absolutamente perplexos com a hipótese de que estes são efeitos musicais e, talvez, do consumo de vinho... a menos que, quem sabe, não fosse apenas vinho aquilo que tanto bebiam.

Muito mais que um sacramento “simbólico”, e diferente também da música, o vinho é eficaz em produzir efeitos precisos na consciência por meio de alterações químicas concretas. É similar à música quando diz-se dele que altera os sentidos, mas enquanto o músico os altera por meio da concentração contínua em um processo musical estendido no tempo e ordenado conforme a certas regras, o bêbado apenas precisa consumir certa dose de uma substância material líquida. Novamente retornamos à embriaguez (não mais como metáfora): se adicionarmos álcool às práticas musicais e ao *contexto* (ou, numa expressão anglófona, o *set and setting*) dos mistérios, obtemos um coquetel bem mais crível para explicar a perda do ego no todo. Mas será isso mesmo? Por mais que tentemos nos convencer de que o álcool possa estar na origem de um estado de “comunhão divina”, seu efeito não parece o suficiente para fazer transcender o estado ordinário. Ademais, enquanto a dose “baixa” seria sutil demais para produzir um êxtase crível, por outro lado a produção de uma dose realmente “alta” parece estar para além da capacidade técnica dos antigos gregos... isso porque o vinho que eles produziam não era o mesmo que hoje nós produzimos,

e nem o modo como o consumiam. Os gregos não sabiam das técnicas de destilação que hoje conhecemos, e que permitiriam elevar o teor alcóolico do vinho para cima do limite da fermentação natural, que é de 17 por cento (WASSON, HOFMANN, RUCK, 1978, p. 14). Além do mais, havia o costume helênico de diluir o vinho em três partes de água (idem), o que o tornava ainda mais fraco. Se realmente era este o vinho que bebiam, então ainda não podemos ter segurança sobre o não parece fazer sentido falar de uma embriaguez tão intensa.

Essa história não confere com aquilo que sabemos sobre os poderes do vinho grego. De acordo com o mito, foi o próprio Dionísio quem descobriu seus efeitos e os revelou aos homens, ensinando-os como domesticar sua louca e violenta natureza por meio da diluição em água (idem). Outros relatos falam do “perigoso” poder deste vinho quando não devidamente diluído – diz-se que alguns deles poderiam levar até mesmo à morte, a menos que diluído em várias e várias partes de água (idem). De acordo com o estudo de WASSON et al. (1978), ao prestarmos atenção a estes relatos, não é mais possível crer que estejamos falando apenas de álcool:

Ouvimos falar de alguns vinhos tão fortes que podiam ser diluídos em vinte partes de água e que exigiam pelo menos oito partes de água para serem bebidos com segurança, pois, de acordo com o relato, beber certos vinhos diretamente causava danos cerebrais permanentes e em alguns casos até a morte. Apenas três pequenas taças de vinho diluído eram suficientes para levar aquele que o bebia ao limiar da loucura. Obviamente, o álcool não poderia ter sido a causa dessas reações extremas. (p. 14) [tradução minha]³⁶

Então o que seria? Provavelmente, os antigos gregos (como outros povos do mesmo período histórico) estariam adicionando uma ou várias plantas psicotrópicas na mistura, dando à sua embriaguez um caráter “expansivo”:

(...) o vinho antigo, como o vinho da maioria dos povos primitivos, não continha álcool como seu único inebriante, mas era normalmente uma infusão variável de toxinas de ervas em um líquido vínic. Ungentos, especiarias e ervas, todos com reconhecidas propriedades psicotrópicas, podiam ser adicionados ao vinho na cerimônia de sua diluição com água. (idem, p. 14-15) [tradução minha]³⁷

³⁶ We hear of some wines so strong that they could be diluted with twenty parts of water and that required at least eight parts water to be drunk safely, for, according to report, the drinking of certain wines straight actually caused permanent brain damage and in some cases even death. Just three small cups of diluted wine were enough in fact to bring the drinker to the threshold of madness. Obviously the alcohol could not have been the cause of these extreme reactions.

³⁷ (...) ancient wine, like the wine of most early peoples, did not contain alcohol as its sole inebriant but was ordinarily a variable infusion of herbal toxins in a vinous liquid. Unguents, spices, and herbs, all with recognized psychotropic properties, could be added to the wine at the ceremony of its dilution with water.

Isso explicaria tanto a necessidade de diluir a substância, como o seu intenso efeito extático. Claro que havia diferentes ocasiões para se servir este vinho especial, e em cada uma delas uma gradação específica: em eventos mais sociais (como festas ou simpósios) haveria um anfitrião responsável por servir o vinho – este “líder”, poderia regular por meio da diluição a proporção apropriada àquela ocasião; por outro lado, nas cerimônias oficiais dos mistérios dionisíacos o vinho seria o mais potente possível, pois aí o objetivo era alcançar a mais profunda embriaguez em uma comunhão com Dionísio (idem, p. 15).

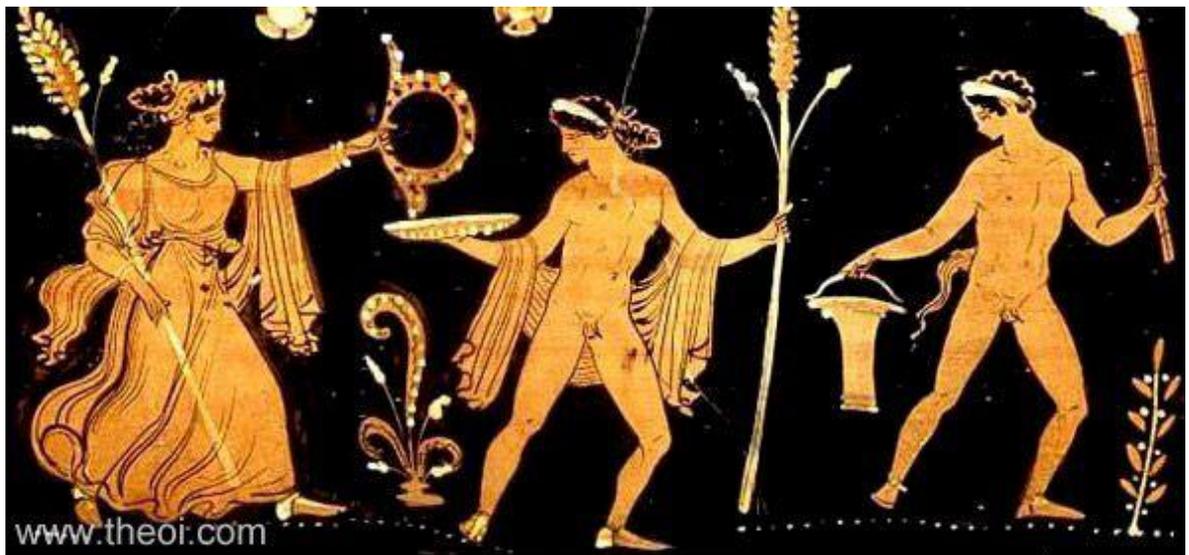
Especulações sobre as propriedades “mágicas” do vinho dionisíaco vão além. De acordo com o levantamento bibliográfico e o estudo da iconografia de vasos e ânforas gregas reunidos por SAYIN (2014, p. 288) existiria a possibilidade do *thyrsus* – o cajado utilizado pelos iniciados e pelo próprio Dionísio – estar representando algum tipo de planta psicotrópica utilizada para alcançar o êxtase nos mistérios. A base deste argumento é que, em algumas das representações gráficas, a suposta ‘pinha’ que fica no topo do *thyrsus* não se parece tanto com uma pinha, mas sim com uma planta potencialmente alucinógena que é bastante similar ao trigo, conhecida como *phalaris*, e cujo princípio ativo é o DMT (dimetiltriptamina). Abaixo algumas imagens para compararmos os *thyrsus* com a *phalaris*:

Figura 12 – Sátiro e Dionísio segurando um Thyrsus



Fonte: THEOI PROJECT

Figura 13 – Outros exemplos de thyrsus



Fonte: THEOI PROJECT

Figura 14 – Exemplos de Phalaris 1



Fonte: THE ORIGINAL GARDEN

Por este motivo, um estudo das relações entre música e estado alterado em contextos ritualísticos não deve se esquivar da evidência dos psicotrópicos enquanto “gatilhos” ou causas primárias do estado alterado. Os efeitos da música e do contexto (ou *set and setting*) sozinhos não dariam conta de garantir a experiência do transcendental em toda a sua potencialidade (pelo menos não em todos os casos e para todas as pessoas). Nesse sistema de diversos “gatilhos” do êxtase, a substância psicoativa poderia ser interpretada como uma “necessidade” ou como uma “garantia”, um modo eficaz de manifestar (e manter) o estado alterado em qualquer pessoa que a consuma, seja um iniciado nos mistérios, seja um perfeito neófito. Diferentemente, o uso da música enquanto “veículo” da consciência exigiria do músico preparo e uma série de conhecimentos práticos, tanto sobre os meios musicais, técnicas e instrumentos empregados, quanto sobre a atenção e o modo de percepção do sujeito. Mas, claro, isso não significa que, fora o vinho, os demais elementos sejam

secundários. Talvez fosse mais produtivo imaginar o êxtase dionisiaco como “polifonicamente” condicionado, quero dizer, como o resultado de um conjunto de fatores contextuais e técnicos-práticos onde cada elemento constituinte (música, dança, substância psicoativa, a presença do grupo de participantes, local, indumentária, iluminação, aromas, contexto psicológico, crenças e outras formas de respiração, concentração ou meditação, etc.) entra em relação com todos os demais em um modo integrado de propiciar o transito do estado ordinário ao alterado.

Antes seguir adiante na investigação do sacramento dos mistérios, é preciso esclarecer a terminologia que surge ao tratar das substâncias psicotrópicas e do estatuto de seus efeitos na psique. Dizer do vinho dionisiaco, por exemplo, que ele é um “alucinógeno” seria usar um termo que pressupõe uma posição ideológica sobre o que consideramos ser real. Ao dizermos isso assumimos que os efeitos do êxtase são nada mais que “alucinações”, ou seja, falsidades, irrealidades, enganações e, portanto, fenômenos menores do ponto de vista ontológico. Nesse sentido, parece um tanto equivocado continuar utilizando o termo “alucinógeno” para falar de sacramentos, ou “alucinação” para qualificar o estatuto ontológico do êxtase. Optamos, ao invés, pelo uso do adjetivo *enteógeno* para fazer referência às mesmas substâncias psicoativas que são normalmente taxadas de alucinógenas. Enteógeno é um neologismo³⁸ que provém da combinação dos termos gregos ἔνθεος (*éntheos*) e γενέσθαι (*genésthai*). A primeira parte do vocábulo, *Én-theos*, é composta de ἔν (*en* = dentro) e θεός (*theos* = Deus), e pode significar “o Deus interior” ou o “divino interno”, etc. A segunda parte, *Genésthai*, é o verbo grego (aqui, no infinitivo) que significa “vir a ser”, “se tornar”. Portanto, o significado literal de “enteógeno” seria algo como: a qualidade daquilo ou daquele que *se torna o Deus que está dentro*³⁹. Esse termo foi cunhado para referir-se a plantas, fungos, cocções e sintéticos (como o LSD) cujos efeitos não são entorpecentes (como é o caso do ópio, da heroína, da cocaína e de seus derivados), e nem estimulantes (como o tabaco, o café e o açúcar), mas

³⁸ Segundo a wikipedia, o termo foi cunhado em 1979 por um grupo de etnobotânicos e pesquisadores de mitologias: Carl A. P. Ruck, Jeremy Bigwood, Danny Staples, Richard Evans Schultes, Jonathan Ott and R. Gordon Wasson. Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/Entheogen>. Acesso em: 26/05/2019

³⁹ Os antigos gregos costumavam usar o adjetivo *entheos* –com o sentido de: “cheio de Deus”, “inspirado” ou “possuído” – para glorificar grandes poetas e artistas (wikipedia). Nesse sentido, *entheos* possui praticamente a mesma origem etimológica e o mesmo significado de *enthusiasmus* (entusiasmo), termo que já vimos ser empregado nos mistérios para fazer referência à *possessão* do bacante por Dionísio.

“inspiradores”, “místicos”, e capazes de produzir estados alterados de conotações religiosas, espirituais ou psicodélicas⁴⁰.

Pois bem, tendo feito esse esclarecimento terminológico, pontuemos agora o seguinte: para além dos dionisiacos, havia na Grécia e na Roma clássicas uma profusão de outras religiões de mistério, variedade exuberante de formas e métodos de se buscar o oculto na psique. Mas a maior das religiões de mistério, com certeza a mais prestigiada, e talvez a mais antiga, é a dos Mistérios Eleusinos. Estes mistérios conseguiram o feito nada ordinário de reunir anualmente milhares de gregos, cidadãos de todas as castas sociais – de aristocratas a prostitutas – e de todas as polis (contanto que falassem grego), que peregrinavam até a cidade ática de Eleusis para serem iniciados nos segredos da deusa Deméter e de sua filha Perséfone, segredos estes que somente lhes eram revelados uma única vez na vida, e dos quais jamais se poderia falar, sob pena severa do Estado ateniense.

Assim como nos mistérios dionisiacos, o grande segredo de Eleusis é algo da ordem do não-verbal, algo que não poderia ser simplesmente “contado” aos demais. Segundo WASSON et al (1978, p.7) Aristóteles disse sobre os mistérios eleusinos que os iniciados deveriam “sofrer” algo, ter certas experiências e humores, mas que eles não estavam ali “para *aprender* nada”. Havia também relatos de que outras sensações e sintomas físicos acompanhavam a grande visão: “medo e um tremor nos membros, vertigem, náusea, e um suor frio” (idem, p. 12). A iconografia também traz suporte para a teoria de que um fungo enteogênico (seja o Ergot ou outro) entre os ingredientes do Kykeon, bebida a base de trigo servida durante o clímax da cerimônia. Um baixo relevo descoberto no século XIX e inicialmente nomeado “A Exaltação da Flor”, traz a imagem de duas mulheres segurando o que já foi muitas vezes interpretado como sendo rosas ou outros tipos de flores. Contudo, os intérpretes da hipótese enteogênica afirmam que as duas mulheres são as deusas Perséfone e

⁴⁰ O termo “psicodélico” (*psique* = mente/alma; e *deilia* = mostrar/revelar – ou seja: “o que revela a alma”) é um quase sinônimo de “enteógeno”, contudo, como este termo ficou por demais associado ao movimento psicodélico dos anos sessenta, entendemos que enteógeno, além de ser mais preciso, está livre destas conotações historicamente localizadas.

Deméter e que aquilo que elas seguram se parece muito mais com *cogumelos*⁴¹, como podemos observar na Figura 15:

Figura 15 – Perséfone e Deméter (possivelmente)



Fonte: THE EXALTATION OF THE FLOWER (wikipedia)

Novamente adentramos a nébula das especulações mais ou menos bem referenciadas. Que o Kykeon detinha propriedades enteogênicas é algo que não podemos provar. Contudo é possível que o seja, se entendermos os ritos de Eleusis por comparação aos demais cultos pagãos da antiguidade. De acordo com Eliade: “Os Mistérios de Elêusis, apesar de seu prestígio incomparável, não foram uma

⁴¹ Esta hipótese se discute no seguinte artigo: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Exaltation_of_the_Flower. Acesso em 31/05/2019

criação única do gênio religioso grego; eles encontram seu lugar em um sistema maior (...)"(1978, p. 300) [tradução minha]⁴²

A ausência de documentos ou de fatos arqueológicos que tornem palpável o estatuto da música ritualística pagã torna praticamente impossível falar sobre qual era o seu real papel no processo de ignição do êxtase. Eleusis é ainda menos óbvia nesse quesito do que os mistérios dionisíacos, e mesmos esses deixam muito a desejar. Mas, entendendo Eleusis na perspectiva do grande sistema de cultos iniciáticos do qual faz parte, a música teria de ter um papel ali também. A partir de WASSON et al, podemos imaginar a seguinte situação: depois de bebido o Kykeon, os candidatos à iniciação permaneciam no escuro do santuário de Eleusis – em meio à escuridão os sacerdotes de Eleusis preparavam, a partir de uma grande experiência e com profunda noção de eficácia, os aspectos sensíveis do êxtase, utilizando-se de diversos recursos como: perfumes apropriadamente liberados nos momentos exatos , luzes (talvez teatro, aparições?...), e – levando em conta as “alucinações auditivas” que o Kykeon deveria produzir – sons devidamente espacializados e também música:

Tenho certeza de que havia música, provavelmente tanto vocal quanto instrumental, não alta, mas com autoridade, vindo de cá e de lá, ora das profundezas da terra, ora de fora, ora um mero sussurro infiltrando-se no ouvido, voando de um lugar para outro inexplicavelmente. (WASSON et al, 1978, p. 17) [tradução minha]⁴³

Independentemente da música extática de Eleusis ser tal como Wasson a sugere, o argumento de que havia música é plausível porque os elementos culturais que cerceiam aquilo que os cristãos denominaram “paganismo” (em geral) não são particulares a um ou outro povo, e nem particulares a um período histórico determinado. Segundo SAYIN (2014, p. 277), nas últimas décadas têm se acumulado cada vez mais evidências antropológicas e arqueológicas que comprovam a conexão entre plantas enteógenas e as religiões ditas “pagãs”:

⁴² (...) the Eleusinian Mysteries, despite their incomparable prestige, were not a unique creation of the Greek religious genius; they found their place in a larger system (...)

⁴³ I am sure that there was music, probably both vocal and instrumental, not loud but with authority, coming from hither and yon, now from the depths of the earth, now from outside, now a mere whisper infiltrating the ear, flitting from place to place unaccountably.

O ponto importante é que as plantas psicodélicas (que expandem a mente), que são, hoje, totalmente proibidas na maioria das regiões do globo, eram na verdade uma parte importante dos antigos rituais religiosos; e ASCs [estados alterados de consciência] induzidos por essas ervas e plantas eram essenciais para cumprir esses propósitos religiosos, enquanto a maioria deles eram usados como medicamentos (Harner, 1973; Metzner, 1998, 2002; Nichols, 2004; Blainey, 2005; Stafford, 1978; Schultz, 1992; Ruck, 2000, 2001, 2006a-b, 2008 2009, 2013; Merlin, 2003; Miller, 2013; Diaz, 2010; Sayin, 2012a). (idem, p. 277) [tradução minha]⁴⁴

Ainda segundo o levantamento bibliográfico de Sayin, diversos estudos comprovam o uso ritual de uma variedade imensa de plantas em diversos pontos da Eurásia e da África, como o Egito, o oriente médio, China, Europa, Anatólia (atual Turquia), norte da África; e, há pelo menos 10,000 anos, podemos também contar com a presença de muitas representações gráficas em relevos e esculturas:

Para o Velho Mundo, Merlin relatou que plantas psicoativas (ópio, Cannabis, Ephedra, Blue Water Lily (Star Lotus), mandrágora, Peganum harmala) foram encontradas na pesquisa arqueológica associada aos rituais religiosos em muitos lugares, como Egito, Oriente Médio, Mesopotâmia, Norte da África, várias partes da Europa, China e muitas partes da Ásia, remontando à Idade Neolítica (Merlin, 2003), e outros investigadores confirmaram descobertas semelhantes (Dobkin, 1984; Lewis-Williams 1988 , 2006, 2008, 2005; Metzner, 2002; Nichols, 2004; Ruck, 2006, 2009; Bravo, 1989; Akers, 2011). (idem, p. 282) [tradução minha]⁴⁵

Mesmo no misticismo de uma religião abraâmica como o Islã é possível encontrar relatos do uso de enteógenos: Cannabis, ópio e outras plantas eram consumidas no culto Sufi chamado Melamis e também no culto de Hassan Sabbah e Hashissins (idem, p. 289). Também na antiga religião védica é possível especular neste mesmo sentido: para o etnomicólogo Robert Gordon Wasson, a suposta “planta” que é a matéria prima da bebida sagrada descrita no Rig Veda como *Soma* seria um cogumelo, especificamente o *Amanita muscaria*, que é natural da Sibéria e que teria sido levado até o norte da Índia pelos védicos, uma tribo nômade indo-europeia (RUCK, 1986, p. 166).

⁴⁴ The important point is that psychedelic (mind-expanding) plants, which are, today, totally banned in most of the regions of the globe, were actually an important part of the ancient religious rituals; and ASCs [Altered States of Consciousness] induced by these herbs and plants were essential to fulfill those religious purposes while most of them were used as medicines.

⁴⁵ For the Old World, Merlin has reported that psychoactive plants (opium, Cannabis, Ephedra, Blue Water Lily (Star Lotus), mandrake plant, Peganum harmala) have been found in the archeological research associated with the religious rituals in many places, such as Egypt, Middle East, Mesopotamia, North Africa, various parts of Europe, China, and many parts of Asia, reaching back to Neolithic Ages (Merlin, 2003), and other investigators have confirmed similar findings.

Num primeiro plano de análise, o termo “dionisíaco”, tal como definido n’O *Nascimento da Tragédia*, foi utilizado pelo filósofo para explicar a experiência especificamente helênica dentro desta matriz cultural dionisíaca (onde se encontra o culto dos “mistérios”). Mas, em um segundo plano, Nietzsche sugere que “dionisíaco” é ele mesmo universalmente orientado, no sentido de ser um impulso com ampla representatividade em diversas culturas e tempos históricos, manifestando nelas a força criativa do irracional e do sensual como um dos lados essenciais da dualidade generativa da arte (o duo Apolo-Dionísio). Este entendimento universalista está subentendido nos breves comentários de Nietzsche sobre o status do dionisíaco na arte europeia do período moderno e do próprio século XIX (o nome de Wagner surge à mente), e também nas seguintes citações sobre um dionisismo “não-grego” operando na antiguidade:

De outra 'parte, não precisamos falar apenas em termos conjecturais para desvelar o enorme abismo que separa os gregos dionisíacos dos bárbaros dionisíacos. De todos os confins do mundo antigo - para deixar aqui de lado o moderno -, de Roma até a Babilônia, podemos demonstrar a existência de festas dionisíacas, cujo tipo, na melhor das hipóteses, se apresenta em relação ao tipo da festa grega como o barbudo sátiro, cujo nome e atributos derivam do bode, em relação ao próprio Dionísio. (NIETZSCHE, 2007, p. 33)⁴⁶

Assim, é possível compreender o estado de consciência dionisíaco fora de uma experiência exclusivamente helênica, como um protótipo de abrangência universal, uma modalidade de consciência expandida que pode manifestar-se diferentemente em diferentes contextos. Essa interpretação mais genérica do conceito de estado dionisíaco permite que o compreendamos também como afim da categoria de estados alterados promovidos pelo consumo de enteógenos, no sentido de que ambas pressupõem o movimento, o dinamismo e toda uma variedade de afetos e sensações como a base de sua fenomenologia (contrariamente ao “êxtase” [ou *ecstasy*] de Rouget). É também nesse sentido que a música pode servir tanto aos estados promovidos por enteógenos quanto aos estados de tipo dionisíaco, enquanto provedora de “tempo organizado” (produto de toda música), harmonia ou atmosfera,

⁴⁶ Outro exemplo disso: “Também no Medievo alemão contorciam-se sob o poder da mesma violência dionisíaca multidões sempre crescentes, cantando e dançando, de lugar em lugar: nesses dançarinos de São João e São Guido reconhecemos de novo os coros báquicos dos gregos, com sua pré-história na Ásia Menor, até a Babilônia e as sáceas orgiásticas.” (NIETZSCHE, 2007. p. 30)

causa secundária ou um modo de transformar e estruturar o estado inicial. Ou, então, como um verdadeiro elemento principal da *ignição* do estado alterado, e que, de forma independente, é capaz de induzi-lo, estando acompanhado ou não de outros elementos e causas: é nesse caso, quando se pode determinar que a performance musical é, por sua especificidade, necessária ao efeito psicológico, que identificamos uma instância de êxtase *musical*, propriamente dito.

O universo religioso que mais prontamente nos permite traçar todas essas correspondências entre música e enteógenos é vasto; mas sua amplitude não impediu que fosse enquadrado sob o termo “paganismo” no contexto de uma Europa fundamentalmente cristã. No contexto europeu, o paganismo viria a ser oficialmente abolido pela Igreja Católica durante a transição entre Antiguidade e Idade Média, embora na prática ele nunca tenha deixado de se manifestar (ainda que de forma velada). Talvez isso explique ao menos uma parte de nosso moderno estranhamento com as noções religiosas expostas neste capítulo, pois o cristianismo que ajudou a erigir a base de nossa moralidade ocidental por muito tempo tentou eliminar as práticas percebidas como contrárias ao novo dogma, incluindo tudo o que pudesse remeter ao sensualismo místico da devoção pagã, como a música dançante e os enteógenos.

Ademais, é interessante notar como alguns dos aspectos inconciliáveis do paganismo no campo da cultura – o êxtase, o hedonismo e o rito dos mistérios – foram negados e perseguidos durante o processo de formação da identidade cristã, no campo específico da música se deu uma negação análoga:

Houve uma razão importante para o desaparecimento das tradições da prática musical romana no início da Idade Média: a maior parte desta música estava associada a práticas sociais que a igreja primitiva via com horror ou a rituais pagãos que julgava deverem ser eliminados. Por conseguinte, foram feitos todos os esforços não apenas para afastar da Igreja essa música, que traria tais abominações ao espírito dos fiéis, como, se possível, para apagar por completo a memória dela. (GROUT; PALISCA, 2007, p.16)

A noção de cultivar a música somente pelo prazer que ela proporciona foi uma dessas noções cuja glória não sobreviveu à transição. O sensualismo cheio de efeitos especiais, de coros enormes, fantasias e danças, tal como ocorria na música das procissões e festivais públicos (como a Grande Dionisiaca e os espetáculos do Coliseu) também foi perseguido, não tanto por esta música ter sido considerada em si mesma “ruim” (em termos puramente estéticos), mas porque estava por demais

associada à visão de mundo pagã na mente dos fiéis e convertidos – segundo Grout e Palisca, esse mesmo comportamento suscitou desconfiança também com relação à toda música instrumental (idem, p. 34 – 35).

Portanto, “distrações” como o tipo de expressão corporal associada aos grandes coros e espetáculos foram sistematicamente extirpadas do sistema cristão, juntamente com a dança – mas, mesmo no âmbito da própria melodia, a sensualidade inerente a toda forma musical foi um constante alvo de suspeitas, como a que confessa Santo Agostinho: “Quando, às vezes, a música me sensibiliza mais do que as letras que se cantam, confesso, com dor, que pequei. Nestes casos, por castigo, preferia não ouvir cantar.” (1958, p. 278). Isso se explica, em parte, pela hegemonia da moral e da metafísica cristã, as quais representavam oposição feroz à moral e à metafísica considerada “pagã”, ligadas como estavam à noção de imanência da divindade na matéria, o que, por consequência, legitimava toda uma série de escolhas artísticas que não poderiam atravessar intactas as trevas da idade média⁴⁷.

Independentemente disso, o paganismo sobreviveu na Europa, e mesmo expulso da Igreja seguiu rondando a terra cristã, insuflando o folclore secular com suas plantas, danças e efeitos dionisíacos⁴⁸. Por outro lado, fora da Europa e além-

⁴⁷ Sobre isso, Christopher Melchert (1996) sugere pensarmos tais diferenças morais e metafísicas em termos de uma oposição entre “ascetismo” e “misticismo”, uma dualidade entre cultos que são propriamente “místicos” (como os mistérios dionisíacos), e cultos que são propriamente “ascéticos” (como o cristão) – distinção importante, desde Max Weber. Pelo menos conceitualmente, Melchert indica que o senso de *sacralidade* decorrente de crenças metafísicas é completamente inverso em religiões ascéticas e místicas: “Schematically, ascetical piety emphasizes obedience to a transcendent God; imposing God’s will on the natural world. Mystical piety, by contrast, is about communion with an immanent God; about finding God revealed in the objects of nature. (...) Ascetics characteristically perceive more personality in divinity than mystics, for whom divinity may seem very diffuse. Ascetic tend to be pessimists, and may alternate personally between fear and choseness. Mystics, by contrast, tend to be optimists, confident of abundant grace.” (MELCHERT, 1996, p. 52). A distinção de Melchert no campo da religião é também descritiva da diferença fundamental entre os estados de consciência apolíneo e dionisíaco, no sentido de que a crença na transcendência da divindade justifica o ascetismo enquanto meio apropriado de (re)conexão, enquanto que, do outro lado, a crença na imanência de Deus no mundo físico justifica o impulso pela absorção do ego na materialidade (êxtase). Assim, o asceta religioso obedece ao Deus único e impõe sua vontade por sobre a matéria criada, enquanto o místico almeja se tornar um só com a divindade, legitimando sua relação direta e sensória com os seres que compõem a Natureza divinizada, “corpo” de Deus.

⁴⁸ Um exemplo óbvio disso é a bruxaria, tal como se deu no continente europeu. Através da análise de uma série de depoimentos da época da Inquisição (sec XIV – XVI, principalmente) o antropólogo Michael Harner concluiu que os fantásticos relatos de bruxas que voam em suas vassouras e se transformam em animais estão fundamentados em experiências reais com enteógenos, precisamente com emplastos e pomadas de diversas espécies do gênero *Datura*.

Os relatos deixam claro que as ditas “bruxas” não faziam suas “jornadas” (o Sabbath, por exemplo, quando geralmente voavam e participavam de orgias com demônios) fisicamente, mas que as

mar, a descoberta do novo mundo por portugueses e espanhóis (séc. XV – XVI d.C.) representou um reencontro da cristandade com o seu velho “problema”, só que em seu estado bruto, manifesto, principalmente, nos ritos e na etnofarmacologia americana.

Etnobotânico e pioneiro em seu próprio campo, Richard Evans Schultes escreveu (1940) um artigo nos anos quarenta onde propôs revisar a identidade do enteógeno utilizado pelos astecas, o *teonanacatl* (significando algo como: “carne dos deuses”). Analisando as fontes mais antigas da época da conquista espanhola da meso-américa, Schultes descobriu se tratar de uma espécie de cogumelo, e não do botão do cactus Peiote, como até então se pensava (p. 430). Em seu levantamento bibliográfico ele conseguiu reunir depoimentos como os de Kingsborough (1848), que afirma que “cogumelos selvagens” foram dados aos visitantes da coroação de Montezuma e que estes cogumelos “intoxicaram os visitantes e os fizeram dançar” (SCHULTES, 1940, p. 433). Ainda outra das fontes de Schultes, Sahagun (1829 – 1830), produz uma descrição do comportamento ritualístico dos astecas que é interessante reproduzir aqui:

A primeira coisa que comeram na reunião foram pequenos cogumelos pretos que chamaram de nanacatl. Estes são inebriantes e provocam visões e até provocam sensualidade. Eles comeram esses (cogumelos) antes do amanhecer e também beberam chocolate antes do amanhecer. Comeram esses pequenos cogumelos com mel, e quando começaram a se animar com eles, começaram a dançar, uns cantando, outros chorando, pois já estavam intoxicados pelos cogumelos. (...) Passada a embriaguez dos cogumelos pequeninos, conversaram entre si sobre as visões que tiveram. (SAHAGUN, 1829-1830 apud SCHULTES, 1940, p. 430) [grifo meu/ tradução minha]⁴⁹

O grifo indica mais uma instância da relação pagã entre estados alterados produzidos por enteógenos e performance musical. Mas este não é um traço particular

“imaginavam” ou as “sonhavam” ao serem “enganadas pelo Diabo” – o uso de emplastos e pomadas também era frequentemente acusado nestes mesmos relatos. Harner conecta os pontos afirmando que os emplastos eram de fato alucinógenos compostos de espécies de *Datura*, pois entre os efeitos comuns da *Datura* encontra-se a sensação de vôo assim como a de transformar-se em outro ser. (HARNER, 1973, p. 128 – 145)

⁴⁹ The first thing which they ate at the gathering was small, black mushrooms which they called *nanacatl*. These are intoxicating and cause visions to be seen and even provoke sensuousness. They ate these (mushrooms) before dawn, and they also drank chocolate before daylight. They ate these little mushrooms with honey, and **when they began to be excited by them, they began to dance, some singing**, others weeping, for they were already intoxicated by the mushrooms. (...) When the intoxication from the little mushrooms had passed, they talked over among themselves the visions which they had seen.

dos astecas. Outros povos do continente americano já praticavam rituais similares, e desde muito antes deles. Segundo SCHULTES et al. (2001) a maior proporção de plantas psicoativas do planeta se encontra na América do Sul, de modo que a escassez de matéria prima não seria um impedimento para a proliferação desse tipo de ritual na região – e é provável que muitas das plantas sul-americanas que hoje sabemos serem psicoativas foram consumidas pela primeira vez na região da bacia amazônica, a partir de onde devem ter sido difundidas, juntamente com o conhecimento de seu uso, que a partir dali parece ter irradiado também para a região andina que lhe faz fronteira ao oeste (SAYRE, 2014, p. 368).

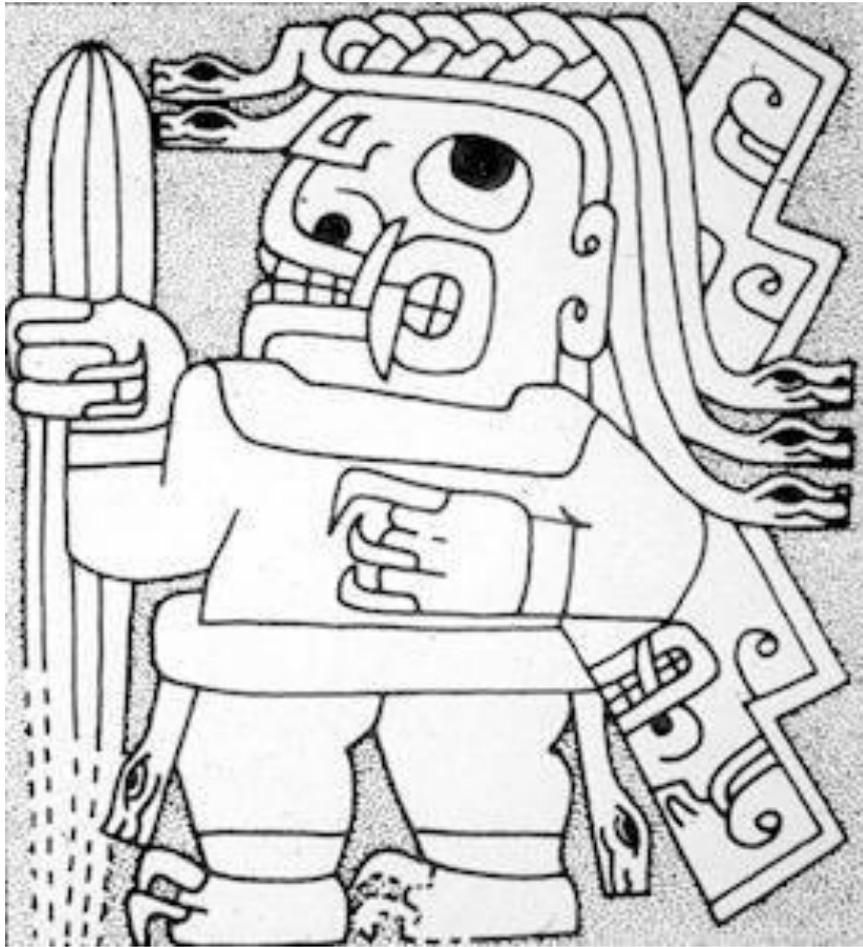
Nesta região montanhosa (atual Peru), civilizações pré-colombianas como os Moche e os Incas utilizaram regularmente uma série de plantas psicoativas em suas práticas medicinais e religiosas, como formas de conduzir ao plano do divino, isso quando não as adoravam enquanto “deusas” em si mesmas (idem). Entre 1500 e 300 a.C., por exemplo, havia a cultura Chavín, uma das grandes civilizações que antecederam os Incas. Os Chavín não tinham escrita, porém sua expressão artística, seus templos, estátuas e murais contam-nos algo sobre a relação deste povo com o sobrenatural. A pesquisa arqueológica no templo de Chavín de Huántar revelou uma iconografia que parece demonstrar o uso ritual de determinadas substâncias, em particular do cactus *Wachuma*, ou *San Pedro*, rico em mescalina (como o Peiote de alguns dos povos indígenas norte-americanos). Esses indícios estão bem documentados em TORRES (2008, p. 237 – 257) e SHARON (2000), que sugerem que “práticas xamânicas”, ou “experiências religiosas extáticas” foram de fato realizadas no templo de Chavín de Huántar.

Figura 16 – Iconografia de Chavín de Huántar que mostra um possível “xamã” segurando o cactus Wachuma na mão direita



Fonte: STEPPING INTO FREEDON

Figura 17 – Desenho representando a Figura 17, acima



Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/370139663100753395/?lp=true>>. Acesso em: 24/08/2019

Segundo SAYRE (2014), está claro que “o uso cerimonial de plantas psicoativas era um aspecto importante da vida ritual andina” (p. 373). Da vida artístico-religiosa na bacia amazônica, porém, sabemos bem menos. Entretanto, aqui, em muitos casos é comum o uso de uma das substâncias mais psicotrópicas do planeta, o chá da ayahuasca⁵⁰ (cocção do cipó *Banisteriopsis caapi* com alguma outra planta contendo DMT, geralmente *Psychotria viridis*, conhecida como Chacrona). A

⁵⁰ Para além da questão musical, cabe questionar se existia algo como a ayahuasca à época da conquista. Sobre isso, HIGHPINE (2012) não nos dá nenhuma resposta clara, mas ao menos provê uma boa base para especulações. Ele afirma que a semelhança estrutural entre os ícaros (cânticos e assovios) da bacia amazônica, e o uso de uma mesma terminologia *Quechua* (como o próprio nome *ayahuasca*) em todo esse território são indicativos da transmissão cultural a partir de um ponto central, que ele identifica como o vale do rio Napo, na parte superior da bacia amazônica (p. 12 – 14). O povo Napo Runa que ali vive é, portanto, apontado como a origem do xamanismo ayahuasqueiro, e seu estilo considerado “prototípico”. É provável que os Napo Runa já estivessem utilizando o cipó *Banisteriopsis caapi* (sem misturá-lo com outras plantas) com o intuito de obter visões no século XVI, durante a conquista dos Incas pelos espanhóis.

ayahuasca é consumida em rituais de tipo xamânico, nos quais o pajé e/ou seus pacientes podem beber o chá para obter conhecimento, comunicar-se com seres espirituais, com outras plantas, ou ainda curar uma enfermidade. O que as versões mais “modernas” do ritual ayahuasqueiro – como a proposta por algumas alas do neo-xamanismo, pelo Santo Daime ou pela União do Vegetal – têm em comum com o rito dos nativos, para além do consumo do chá, é justamente a presença marcante e quase universal da música enquanto uma aliada do cipó: o ritual, pelo menos tal como se produz atualmente, seria impensável sem hinos, ícaros, ou maracas para marcar o ritmo.

Isso basta para introduzir a noção de as relações estreitas entre música, estado alterado e religião seguem presentes também no território americano, preservadas pelas culturas autóctones em seus procedimentos rituais e outros costumes. Entretanto, mesmo após a laicização do Estado nos séculos XIX e XX, os rituais enteogênicos dos nativos permaneceriam ocultos ao ocidente moderno e urbanizado, sendo até possível duvidar que tivessem algum dia existido. Isso começa a mudar, lentamente, com o crescente interesse científico e antropológico na cultura desses povos. Já citamos aqui Schultes, que enquanto pioneiro da etnobotânica produziu muito no sentido de revelar ao mundo “civilizado” os usos religiosos do Peiote para os indígenas norte-americanos e da ayahuasca para os sul-americanos. Nos anos quarenta, como vimos, Schultes, argumentou que o *teonanacatl* dos antigos astecas era um cogumelo psicotrópico e sugeriu ser possível coletá-lo ainda hoje no México e que, talvez, ainda fizesse parte do rito dos descendentes dos astecas assim como de outros povos da meso-américa. Nos anos cinquenta as especulações de Schultes viriam a ser parcialmente confirmadas por um outro pioneiro em seu próprio campo: o etnomicólogo Robert Gordon Wasson.

Wasson e sua esposa, Valentina P. Wasson, eram micólogos amadores que descobriram um padrão cultural interessante no que se refere à simbologia do cogumelo: na mitologia e no saber popular de muitos povos os cogumelos estavam intimamente relacionados à esfera do divino e do sobrenatural⁵¹. Com base nisso, os

⁵¹ Sobre isso: “(...) wild mushrooms from earliest times were steeped in what the anthropologists call *mana*, a supernatural aura. The very word “toadstool” may have meant originally the “demonic stool” and been the specific name of a European mushroom that causes hallucinations. In ancient Greece and Rome there was a belief that certain kinds of mushrooms were procreated by the lightning bolt. We made the further discovery that this particular myth, for which no support exists in natural science, is still believed among many widely scattered peoples: the Arabs of the desert, the peoples of India, Persia

Wasson, a partir das descobertas de Schultes, especularam sobre a sobrevivência do antigo ritual asteca e planejaram uma pesquisa de campo nas montanhas mexicanas da região de Oaxaca onde, entre 1955 e 1957, coletaram diversos cogumelos. Foi em Oaxaca que Wasson e seu colega, o fotógrafo Allan Richardson, tiveram a rara e inédita oportunidade de participar de um ritual do povo mazateca que era praticamente desconhecido dos não indígenas (idem, p1). A religião mazateca, analogamente ao Santo Daime, sincretiza elementos cristãos e pré-colombianos, sendo que, neste ritual específico (as *veladas*), entre preces a Jesus e aos santos se adoravam e consumiam cogumelos enteogênicos. O ritual foi guiado pela *curandera* “Eva Mendes”, vulgo: Maria Sabina⁵², sendo Wasson e seu companheiro os primeiros ‘homens brancos’ a presenciá-lo.

Figura 18 – Maria Sabina entregando os cogumelos a Wasson



Fonte: SEEKING THE MAGIC MUSHROOM (The Psychedelic Library)

and the Pamirs, the Tibetans and Chinese, the Filipinos and the Maoris of New Zealand, and even among the Zapotecs of Mexico.... (...)" (WASSON, 1957, p. 5).

⁵² Wasson usou o pseudônimo “Eva Mendes” com o intuito de proteger a identidade de Maria Sabina. Contudo, o interesse crescente nas *veladas* (culpa, em grande parte, do artigo de Wasson) eventualmente fez com que a identidade da *curandera* fosse revelado ao mundo, para bem e para mal.

Figura 19 – Wasson mastigando os cogumelos secos em seu copo e Maria Sabina rezando em frente ao altar



Fonte: SEEKING THE MAGIC MUSHROOM (The Psychedelic Library)

As *veladas* combinavam de forma intrincada o êxtase dos enteógenos com a música, assim como supostamente ocorria nas cerimônias astecas e amazônicas. Nesse caso particular, cânticos, preces, gestos e movimentos rítmicos são o “instrumento” através do qual a *curandera* conduz o ritual e guia a consciência dos participantes. A abertura das *veladas*, por exemplo, é efetivada através de um “solene cântico”, uma “invocação aos cogumelos em nome de Cristo e dos Santos” (idem, p. 3). Logo após sua primeira sessão com Maria Sabina (as *veladas* duram a madrugada inteira) Wasson registrou sua experiência por escrito e com exatidão, registro do qual reproduzimos abaixo um trecho que exemplifica como os elementos musicais são empregados:

O que cantavam era indescritivelmente terno e comovente, fresco, vibrante, rico. Nunca havia percebido como a Linguagem Mixteco poderia ser um instrumento tão sensível e poético. Talvez a beleza da atuação da Señora fosse em parte uma ilusão induzida pelos cogumelos; nesse caso, as alucinações são tanto aurais quanto visuais. Não sendo musicólogos, não sabemos se os cantos eram inteiramente europeus ou parcialmente indígenas na origem. De vez em quando, o canto chegava a um clímax e então parava de repente, e então a Señora proferia palavras faladas, palavras violentas, quentes e nítidas, que cortavam a escuridão como uma faca. Era o cogumelo falando através dela, a palavra de Deus, como acreditam os índios,

respondendo aos problemas que haviam sido colocados pelos participantes. Este foi o Oráculo. Em intervalos, talvez a cada meia hora, havia um breve intervalo, quando a Señora relaxava e algumas pessoas acendiam cigarros. A certa altura, enquanto a filha cantava, a Señora se levantou na escuridão onde havia um espaço aberto em nosso quarto e começou uma dança rítmica com palmas ou tapas. Não sabemos exatamente como ela conseguiu seu efeito. As palmas ou tapas eram sempre ressonantes e verdadeiras. Pelo que sabemos, ela não usou nenhum dispositivo, apenas as mãos uma contra a outra ou possivelmente em diferentes partes do corpo. As palmas e tapas tinham tom, o ritmo às vezes era complexo, e a velocidade e o volume variavam sutilmente. Achamos que a Señora, sucessivamente, se colocou de frente para os quatro pontos da bússola, girando no sentido horário, mas não temos certeza. Uma coisa é certa: esse enunciado percussivo misterioso era ventríloquo, com cada bofetada vindo de uma direção e distância imprevisíveis, ora perto de nossos ouvidos, ora distante, acima, abaixo, aqui e além, como o *hic et ubique* do fantasma de Hamlet. (...) Os índios que tomaram os cogumelos estavam participando da atividade vocal. Nos momentos de tensão, soltavam exclamações de admiração e adoração, não altas, responsivas aos cantores e harmonizando-se com eles, de forma espontânea, porém, com a arte. (idem, p. 5) [tradução minha]⁵³

As *veladas* do povo mazateca exemplificam muito bem, e de uma forma concreta, a função extática da música, quero dizer, o uso *consciente* de meios musicais específicos com o intuito de obter através deles um êxtase ou, então, uma espécie de “ordenação” da experiência mística, ou, melhor, uma *vía* pela qual sincronizam-se e são guiados os participantes ao longo de seus êxtases individuais. Não sabemos qual o significado e o valor de cada um desses gestos e sons na perspectiva da *curandera* e dos mazateca, contudo a descrição de Wasson já basta

⁵³ When our visions were still in the initial phases, we heard the Senora [Maria Sabina] waving her arms rhythmically. She began a low, disconnected humming. Soon the phrases became articulate syllables, each disconnected syllable cutting the darkness sharply. Then by stages the Senora came forth with a full-bodied canticle, sung like very ancient music. It seemed to me at the time like an introit to the Ancient of Days. As the night progressed her daughter spelled her at singing. They sang well, never loud, with authority. What they sang was indescribably tender and moving, fresh, vibrant, rich. I had never realized how sensitive and poetic an instrument the Mixteco language could be. Perhaps the beauty of the Senora's performance was partly an illusion induced by the mushrooms; if so, the hallucinations are aural as well as visual. Not being musicologists, we know not whether the chants were wholly European or partly indigenous in origin. From time to time the singing would rise to a climax and then suddenly stop, and then the Senora would fling forth spoken words, violent, hot, crisp words that cut the darkness like a knife. This was the mushroom speaking through her, God's words, as the Indians believe, answering the problems that had been posed by the participants. This was the Oracle. At intervals, perhaps every half hour, there was a brief intermission, when the Senora would relax and some would light cigars. At one point, while the daughter sang, the Senora stood up in the darkness where there was an open space in our room and began a rhythmic dance with clapping or slapping. We do not know exactly how she accomplished her effect. The claps or slaps were always resonant and true. So far as we know, she used no device, only her hands against each other or possibly against different parts of her body. The claps and slaps had pitch, the rhythm at times was complex, and the speed and volume varied subtly. We think the Senora faced successively the four points of the compass, rotating clockwise, but are not sure. One thing is certain: this mysterious percussive utterance was ventriloquistic, each slap coming from an unpredictable direction and distance, now close to our ears, now distant, above, below, here and yonder, like Hamlet's ghost *hic et ubique*. (...) The Indians who had taken the mushrooms were playing a part in the vocal activity. In the moments of tension they would utter exclamations of wonder and adoration, not loud, responsive to the singers and harmonizing with them, spontaneously yet with art.

para tornar evidente que a relação entre música, enteógenos e essa espécie de êxtase “sensório” (exemplificado pelo êxtase dionisíaco, assim como pelo êxtase puramente musical) é uma parte essencial e não acidental do rito mazateca e que, nesta relação, a forma da música e do ritmo parecem ser fundamentais ao objetivo de guiar o estado alterado produzido pelos cogumelos, e condiciona-lo de certo modo.

O relato acima, transposto ao formato de artigo, fez parte de uma edição da revista *Life* de 1957, que foi fundamental para a popularização dos psicotrópicos em nosso período histórico (somado a outros tantos fatores, como a invenção do LSD por Albert Hoffman), tendo contribuído para o retorno do tema e de sua pesquisa aplicada em universidades e departamentos de psicologia, o que, por consequência, impactou também a cultura popular e jovem dos anos sessenta – da mesma forma como o *The Doors of Perception* de Aldous Huxley o fez através de seu relato de experiência com mescalina (o princípio ativo do Peiote).

Figura 20 – Capa da *Life* de Maio de 1957⁵⁴



Fonte: SEEKING THE MAGIC MUSHROOM (The Psychedelic Library)

Como corolário, emerge a experimentação psicodélica na contracultura nos anos sessenta, influenciada, em parte, por aquele mesmo interesse em religiões nativas e seus sacramentos⁵⁵. Só que agora os enteógenos e seus correlatos (o

⁵⁴ À direita, acima, matéria sobre a descoberta de Wasson.

⁵⁵ Seguindo estas premissas, é possível identificar o elemento dionisíaco no rock psicodélico de artistas como Jimi Hendrix, Grateful Dead, Janis Joplin e The Doors, entre outros. Em sua performance ao vivo é possível ver correlacionados ritmos e danças marcantes (potencializados pela instrumentação baseada em bateria e amplificadores), com o uso de psicoativos (seja pelo público, seja pelos artistas) e uma maior proporção de elementos e passagens improvisadas (se comparado a outros estilos musicais, excetuando-se o Blues e o Jazz que, por sinal, também influenciam direta e indiretamente o rock). No caso do vocalista do The Doors, Jim Morrison, a improvisação e o uso de psicoativos se tornam arquetípicos em sua performance, além do que Morrison conscientemente correlacionava sua persona com a figura do xamã e com as práticas extáticas dos nativos americanos da região da Califórnia onde sua banda se formou. O encontro de improvisação musical que tomamos por estudo de caso, a Tocata, também parece compartilhar algumas características dionisíacas com o rock dos anos sessenta, o que pode estar indicando que ambos teriam sido influenciados por aquela mesma fonte arcaica que tanto influiu nas práticas religiosas dos ameríndios.

êxtase dionisíaco e o musical) entravam em um contexto inédito, marcado por crescente globalização, hibridismos culturais, urbanização dos estados-nação modernos e a “guerra às drogas” de Nixon (que, ainda que não fosse necessariamente motivada pela moral cristã, obviamente reflete, em parte, uma “repulsa” ao descontrole e ao desconhecido no âmago do êxtase sensório). Por essa via predominantemente contra-cultural é possível, hoje, observar, imaginar e de fato experimentar um estado que, em sua forma geral, é minimamente congruente com nossa imaginação das formas mais antigas de rituais extáticos autóctones, ao mesmo tempo em que podemos acompanhar de perto a função da música na ignição desse estado. Portanto, pode-se dizer que “a experiência psicodélica se configura como “campo de pesquisa” onde a mente humana é o “objeto” privilegiado; e do mesmo modo ocorre com a experiência musical quando ela se orienta à produção do êxtase musical.

De todo modo, o que podemos inferir de todos os exemplos apresentados neste capítulo é que a disseminação do uso de substâncias no campo da religião, independentemente das particularidades culturais, reflete uma *valoração da experiência individual e imediata do divino* (e é nesse sentido que se opõem à fé e ao dogma coletivo imposto por uma ou outra autoridade religiosa). Também podemos concluir disso que a experiência *hiper-sensória* – percepção de qualidades exuberantes e em elevado grau de intensidade – que resulta dos estados enteogênicos (e se coaduna bem com a qualidade necessariamente sensória de todo êxtase musical) reflete uma experiência religiosa que valora o corpo e os sentidos físicos na medida em que possam ser aplicados enquanto “veículos” de um “espírito” que transita *no e por meio do* fenômeno estético-material, pelo devir, pelo rítmico, pelo multifacetado, etc. Ora, é precisamente essa orientação “sensualista” (enquanto parte de um fenômeno de cunho místico-religioso) que melhor condensaria, supomos, o sentido de dionisíaco no jovem Nietzsche.

Enfim, como já foram delineadas as relações música-êxtase-religião, no caso europeu e americano, vale agora voltar nossa atenção para um outro ponto absolutamente essencial em toda essa discussão sobre estados de consciência e música: afinal, existem paralelos *apolíneos* para a narrativa cultural que acabamos de tecer no caso do dionisíaco?

5 TÉCNICAS ARCAICAS DO ÊXTASE: MÚSICA E XAMANISMO

Para que serve a música, afinal? Enquanto alguns se vêem constrangidos pela pretensão da pergunta, pressupondo que a música só se eleva ao status de Arte quando já não serve mais para nada, outros se delongam enumerando-lhe mil e uma utilidades, desde “formar o caráter”, como dizia Platão, até “preencher espaço”, como no *muzak* do supermercado. Mesmo em uma perspectiva absolutamente essencialista da música, que desconsidere a subjetividade do performer na avaliação dos resultados, é impossível esquivar-se da noção genérica de que o ato musical realiza aquilo que o performer (ou seu público) espera dele (mesmo que se espere a surpresa e o choque). Assim, mesmo no mais árido formalismo, seria igualmente impossível esquivar-se do fato de que, se os humanos sempre fizeram música tanto quanto hoje o fazem, é porque ela muito lhes importa, a cada um deles, individualmente, e ao grupo como um todo. Talvez um dos motivos principais para isso é o fato da música, geralmente, ser vivenciada e compreendida como capaz de prover ao sujeito *algo* de determinado e valioso (seja um *objeto ou Obra*, um *efeito*, um *estado de consciência*, uma *conjuntura social específica*, uma *narrativa*, o *sentimento de prazer sensual, estético ou intelectual*, etc.), algo que se valora a ponto de querer retornar a isso vez após vez após vez, por toda a história, e por todos os cantos em que o *Homo sapiens* pisou o solo. Ainda que afirmemos ser a música intrinsecamente valiosa (pelo seu “jogo” em si mesmo), e não um mero meio para um outro fim qualquer e externo ao instante da prática, permanece os seguintes questionamentos: qual o fundamento daquele valor (intrínseco e/ou extrínseco à fruição da performance) cuja ânsia de realização se configura em desejo, e cujo desejo é capaz de motivar a (re)produção contínua da música dentro de uma determinada cultura musical, e em acordo com os sistemas, preceitos e representações de uma sociedade particular? Quais os diferentes tipos de valores representados por cada uma destas diferentes sociedades ou segmentos ou indivíduos? O que é, em essência, cada um desses “efeitos” que se realizam não *depois*, nem *através*, mas *na* própria performance? O que é cada uma dessas qualidades musicais que se percebem ativas em nosso ânimo quando “as coisas vão bem” em um determinado estilo de performance, que nos saciam o desejo, e que se manifestam *simultaneamente* ao som objetivo ou em *resposta imediata* a ele? Porque, se existe tal qualidade de experiência, e se é pela apreensão imediata

de sua intensidade em nossa consciência que reconhecemos e julgamos o valor (subjetivo, *para nós*) gerado pela prática musical, então faz todo sentido dizer que é *por ela* que cantamos e dançamos, é para reencontrar essa qualidade, para torná-la presente novamente, e de novo. Ora, que é isso se não o *propósito* da música, o motivo da ação do performer?

Ao reconhecermos, via pesquisa ou introspecção, a existência de um determinado propósito como sensivelmente mais importante que outros na produção de uma mesma cultura musical, detemos uma “chave” para compreender tanto os tipos de estados de consciência que deveriam ser privilegiados num tal propósito, quanto as técnicas preferidas e os padrões legítimos que definem a forma estética do objeto; pois ambos estão conectados e se refletem mutuamente em inúmeras articulações possíveis. Assim, a particularidade do aspecto objetivo de um certo estilo musical – sua “essência”, sua aparência estética – parece concordar com (ou “ser afim” de) determinados estados de consciência (e vice versa), na medida em que exista aí alguma razão ou efeito enquanto um propósito da ação musical, objetivo e ao mesmo tempo *princípio de organização*, aquilo que permite que a objetividade esteja em conformidade com a subjetividade musical em uma só experiência. Portanto, acreditamos que a abstração aqui proposta de um “propósito” precípua, que “guia”, por assim dizer, o performer em seus atos, seja útil na medida em que permite interpretar *efeitos subjetivos* como (um dos) fundamento(s) da ordem estética em um estilo musical particular, que é o que acontece no caso do êxtase musical, onde o efeito é o propósito, e vice versa.

É exatamente por essa utilidade analítica do conceito de propósito que se torna importante uma classificação e mesmo uma “genealogia” dos diferentes propósitos: quais seriam os propósitos mais recorrentes (?), existem propósitos invariáveis (?), esses sempre existiram (?), existirão (?), existe algum propósito *original*, por assim dizer (?), etc. Não vamos introduzir essas possibilidades em toda a sua complexidade e abstração, mas é cabível, ao menos, ater-nos a esta última indagação, e buscar apresentar hipóteses que indiquem qual seria o motivo mais relevante para ação dos *primeiros* performers da música, aqueles que primeiramente experimentaram com os sons e com seus efeitos dentro de um contexto cultural que é a base de todos os que lhe sucederam. De acordo com o que foi dito nos parágrafos acima, se nós pudéssemos determinar qual é esse propósito “arcaico”, poderíamos na mesma

medida *imaginar* a forma estética objetiva da música de nossos antepassados e conceber algumas de suas técnicas fundamentais, ademais de compreender porque tal propósito e tal música se vinculam a determinados estados de consciência. Assim, nossa atual tarefa, na verdade, é uma relativa às *origens*! Enfim, *por que propósito* os hominídeos do período paleolítico começaram a fazer música em primeiro lugar, e qual das possíveis motivações e/ou funções daria uma explicação razoável para o fato desta prática ter sido sustentada através das gerações, ainda que (aparentemente) não seja ferramenta necessária para resolver o problema número um de todo caçador-coletor: sobrevivência.

Tendo isso em mente, a hipótese a favor da qual argumentaremos deve poder iluminar também a questão da origem do dionisíaco na música e na cultura em geral (para além da particularidade grega), um dos pontos centrais desta dissertação. Acreditamos que a estética dionisíaca, enquanto um dos aspectos latentes da performance musical, se revela da melhor maneira quando os meios musicais disponíveis são empregados em função de manifestar um estado alterado de consciência de tipo sensório (quando o propósito imediato do performer é um estado de sua própria consciência), ainda que não seja esta a *única* motivação do ato. Com base nessa definição, nossa hipótese é a seguinte: o propósito que primeiro levou os humanos à música, permitindo a reprodução e a sobrevivência dela nos primeiros milênios de sua história, é preponderantemente *dionisíaca*, ou seja, *relativa ao objetivo de experienciar o êxtase sensório* (nesse caso, um “êxtase musical”), e que, portanto, um tal estado de tipo dionisíaco poderia estar na origem da própria música. Se isto se confirmasse, então teríamos fundamentado de maneira clara e inequívoca a legitimidade de toda música extática como, por outro lado, de todo êxtase musical, pois que estaríamos afirmando que a própria atividade musical ela mesma, em primeiro lugar, teve origem enquanto uma ferramenta auxiliar na ignição do êxtase sensório, ou, ao menos, enquanto uma forma de estruturar, organizar ou enriquecer a experiência alterada *durante* qualquer outro tipo de êxtase sensório (incluindo aquele ocasionado pelo consumo de enteógenos).

Mas, para demonstrar que esta é uma interpretação plausível, é necessário primeiro questionar se existem indícios de que um ou outro tipo de estado alterado fora de fato uma preocupação dos povos caçadores-coletores, ainda que (como a própria música) não pareça necessário para garantir a sobrevivência do grupo – essa

questão, por sua vez, é relativa à origem da religiosidade humana. Em segundo lugar, é igualmente importante investigar quais seriam os meios e técnicas musicais acessíveis a estes povos, e como estes meios poderiam ocasionar o estado alterado. Por fim, precisamos apresentar indícios, ainda que de forma especulativa, de que a correlação música/estado alterado é tanto primordial quanto possivelmente universal na cultura e na espiritualidade paleolítica. Começemos, enfim, introduzindo evidências arqueológicas que confirmem o primeiro ponto e, em seguida, à medida em que se discute o caráter da religião primeira, busquemos articular os dois últimos.

Nossa espécie originou-se no paleolítico superior entre aproximadamente 300,000 e 200,000 anos atrás no continente africano, entretanto, foi somente muitos milhares de anos depois que o *Homo sapiens* começou a manifestar de modo inequívoco os mesmos traços comportamentais que atualmente o caracterizam enquanto um ser *humano*. Pelo menos, é isso que sugerem os dados arqueológicos. A cultura material dos homínídeos de antes do período conhecido como *aurignaciano* (entre 45,000 e 30,000 a.C. aproximadamente) se resume a itens de valor predominantemente utilitário, como ferramentas e armas. Já a certeza de uma “intencionalidade religiosa”, assim como de um pensamento simbólico e artístico, só começa a se fazer evidente a partir do *aurignaciano*, onde abundam as evidências de práticas de enterros, funerais, e também de arte visual: como as pinturas de cavernas franco-cantábricas (ELIADE, 1978, p. 6 - 7). A crença em uma “vida após a morte” (e, talvez, até em uma “alma”) também parece estar demonstrada desde os tempos mais remotos pela aplicação ritual de ocre vermelho nos corpos dos cadáveres (idem, p. 9)⁵⁶.

É notável que os primeiros vestígios de instrumentos musicais e, portanto, de uma cultura musical são provenientes do mesmo período em que ocorre a “explosão cultural” paleolítica. Tratam-se de duas flautas produzidas há 43,000 e 42,000 anos, uma delas feita de osso de alguma espécie de Cisne e a outra de marfim de mamute – os instrumentos foram encontrados na Alemanha, em uma caverna chamada *Geissenklösterle*:

⁵⁶ O ocre, por conta de sua forte pigmentação vermelho-terra, era utilizado como um substituto ritual do sangue e, por isso, considerado um símbolo de vida. Este costume parece estar universalmente disseminado no tempo e no espaço, desde os Choukoutien até a costa oeste da Europa, na África até o Cabo da Boa Esperança, na Austrália, na Tasmânia, e na América até a Tierra del Fuego (idem)

Figura 21 – Uma flauta de osso encontrada em Geissenklösterle (Swabia)



Fonte: PALEOLITHIC FLUTES (wikipedia)

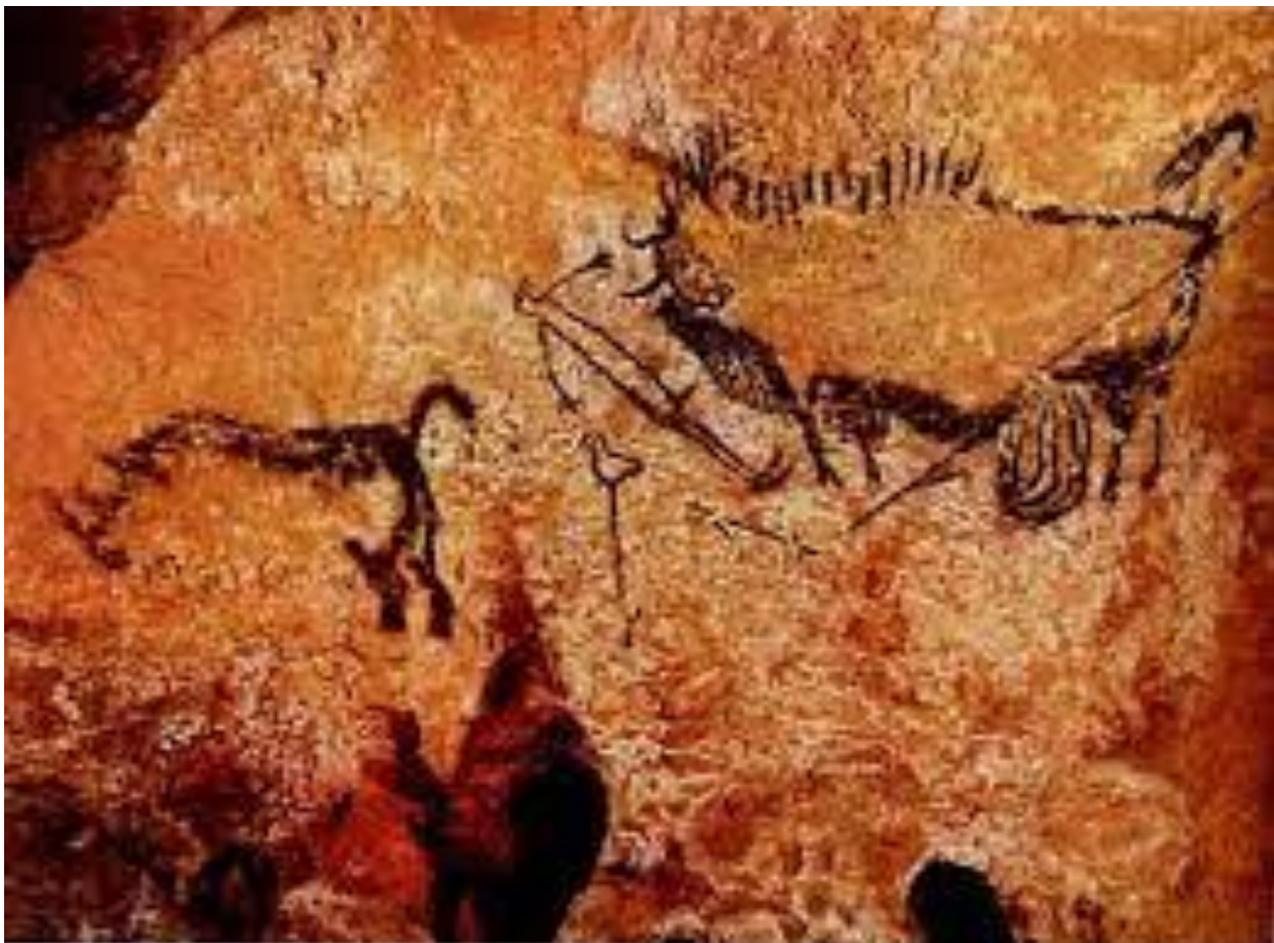
Apesar das flautas comprovarem a existência de uma cultura musical no aurignaciano, disso não se segue que a própria música tenha se originado neste período. Na verdade, a produção de um tal instrumento melódico só seria possível em uma cultura que já detivesse algum conhecimento musical anterior – levando em conta que, provavelmente, a música surgiu da expressão vocal e corporal, e não sendo possível capturar vestígios desse tipo na cultura material, não podemos precisar o período em que teria se iniciado. Portanto, a música deve ser pelo menos tão antiga quanto a linguagem e a intuição religiosa, ou mesmo tão antiga quanto a própria espécie humana, de modo que não é possível comprovar qual desses traços característicos da cultura do *Homo sapiens* veio primeiro. Mas, com base nisso, já seria possível ao menos especular sobre a possibilidade de um “ritual paleolítico” que correlaciona técnicas musicais com práticas religiosas.

De todo modo, se quisermos entender de forma mais concreta quais são as características essenciais desse tipo de expressão religiosa, e como a música se relaciona com ela, é vantajoso investigar a representação gráfica dos caçadores-coletores, as pinturas de cavernas. O significado simbólico-religioso delas parece já estar delineado no próprio local: as cavernas escolhidas para as pinturas do paleolítico (entre 30,000 e 9,000) não são simples “habitações”, mas algo como *santuários*. Segundo Eliade, de modo geral, as pinturas foram encontradas em locais consideravelmente distantes da entrada das respectivas cavernas que, por sinal, eram completamente inabitáveis e de difícil acesso, o que potencializa seu “caráter

numinoso” (ELIADE, 1978, p. 17). E, ao mesmo tempo em que muitas das pinturas podem ser tidas por simples representações de animais, algumas delas – por exemplo: leões, ursos e outros animais sendo alvejados por flechas – poderiam também ser interpretadas como “magia de caça” (hunting magic) (idem).

Uma misteriosa imagem em Lascaux (em uma galeria cuja entrada é particularmente difícil) representa um bisão ferido apontando seus chifres na direção de uma figura humana com bico de pássaro que parece estar morto, caído no chão. Ao lado do homem se encontra um pássaro em um poleiro:

Figura 22 – Bisão e homem com cabeça de pássaro, 17,000 anos aprox.
(Lascaux, França)



Fonte: VETAS (2015)

Figura 23 – Detalhe do “acidente de caça”



Fonte: THERÍANTHROPES, SHAMANS AND SORCERERS

De acordo com Eliade, esta cena tem sido geralmente interpretada como um simples “acidente de caça”, contudo, em 1950 Horst Kirchner propôs que se tratava de um exemplo de “xamanismo arcaico”, e que a figura humana em questão não estaria morta, mas em um “êxtase” diante do bisão enquanto sua alma trafega em outros planos (idem, p.18). Um detalhe importante desta cena é o “pássaro empoleirado” ao lado do suposto xamã, já que este é um motivo típico no xamanismo siberiano onde se conferiria ao pássaro o caráter de um “espírito guardião” (idem). Tais “espíritos guardiães” ou “animais de poder” são considerados amigos, mestres, auxiliares ou companheiros sobrenaturais do xamã, sendo a comunhão entre xamã e animal de poder geralmente representada em termos *zoomórficos*, o que explicaria o “bico” de pássaro da figura humana em Lascaux (idem).

Embora a interpretação de Horst Kirchner seja contestável, Eliade afirma que no paleolítico havia sim uma espécie de “xamanismo” em voga, prática similar à religião de diversos povos caçadores-coletores ou pastoralistas da contemporaneidade (idem, p. 19). Isso é provável, pois Independentemente do local

e da cultura onde ocorra, e não havendo nele unidade de dogma, o xamanismo em si mesmo pode ser tratado como fenômeno geral, de evidente universalidade tanto na forma como nos detalhes do método de cura (porém versátil e variado em sua apresentação), – o que, por sua vez, aponta para uma possível origem arcaica do “método xamânico”, da qual emanaram todas as suas formas posteriores. Segundo Harner (1982), mesmo entre grupos humanos que se mantiveram separados por dez ou mesmo vinte mil anos, adaptando-se cada qual a condições materiais muito distintas e particulares, ainda assim a presença do xamanismo se faz notar, como se todo esse longo processo histórico não tivesse efetivado qualquer mudança significativa nem na forma e nem na função básica da prática (p. 52 – 53):

Uma das coisas notáveis sobre as suposições e métodos xamânicos é que eles são muito semelhantes em partes amplamente separadas e remotas do planeta, incluindo regiões como a Austrália aborígene, América do Norte e do Sul nativa, Sibéria e Ásia Central, Europa oriental e setentrional, e África do Sul. Mesmo na literatura histórica do Mediterrâneo clássico, ou da Europa ocidental medieval e renascentista, encontram-se evidências de que o mesmo conhecimento xamânico básico existiu por lá até ser amplamente erradicado pela Inquisição. (p. 52) [tradução minha]⁵⁷

Mas Eliade hesita em considerar o xamanismo como sendo da mesma espécie de fenômeno que as religiões universalistas, porque nele não existe nada comparável a um dogma ou doutrina complexa na qual se deve crer sem necessariamente ter provas de sua veracidade. Diferente disso, o xamã é um “explorador” das possibilidades extraordinárias da psique humana, e o xamanismo somente uma prática de intermediação entre natural e sobrenatural cuja eficácia se comprova através da experiência imediata – o que o coloca mais ao lado do misticismo do que da religião propriamente dita (Eliade, 1992, p. 8). A demonstração inequívoca do poder de trafegar ao “outro mundo” e produzir alterações concretas neste mundo é absolutamente fundamental à legitimidade do xamã, não havendo qualquer “crença” por detrás da evidência deste fato. Portanto, Eliade define “xamanismo” fora de qualquer constrição ideológica ou mitologia, como nada mais que um conjunto arcaico de “técnicas do êxtase” (idem, p. 4). Isso seria algo como uma “ciência prática” de

⁵⁷ One of the remarkable things about shamanic assumptions and methods is that they are very similar in widely separated and remote parts of the planet, including such regions as aboriginal Australia, native North and South America, Siberia and central Asia, eastern and northernmost Europe, and southern Africa. Even in the historical literature from the Classical Mediterranean, or from medieval and Renaissance western Europe, one finds evidence that the same basic shamanic knowledge once existed there until it was largely eradicated by the Inquisition.

considerável antiguidade, que não percebe barreiras entre culturas, e que está atualmente presente no cotidiano de inúmeros povos e tribos ao redor do planeta, contendo em si o repertório de meios e métodos pelos quais cada xamã pode produzir estados alterados de consciência em si mesmo ou nos demais, além dos meios pelos quais este estado poderia ser potencializado, controlado, sustentado por mais ou menos tempo, “guiado”, “conduzido”, etc⁵⁸.

O termo “xamanismo”, entretanto, em um sentido mais técnico e restrito diz respeito ao fenômeno religioso que domina a região da Sibéria e da Ásia central (Mongólia e proximidades) em povos como os Tungus, os Samoyed, os Yakut, os Buryat, entre outros (idem, p. 4). Sobre a origem do termo:

Xamã (pronuncia-se SHAH-maan) é uma palavra do idioma do povo Tungus da Sibéria e foi amplamente adotada por antropólogos para se referir a pessoas em uma grande variedade de culturas não ocidentais que eram anteriormente conhecidas por termos como "bruxa", "feiticeiro", "curandeiro

⁵⁸ Aqui fazemos referência (de passagem) à noção de que existem dois modos principais pelos quais uma determinada técnica extática, como a música, poderia estar correlacionada ao estado alterado: 1º) ou sua realização (e a concentração mental que lhe acompanha) é por si só a *causa* maior da alteração, ou, 2º) apenas uma maneira derivada de modular, estabilizar, reger, conduzir, guiar, potencializar ou mesmo suavizar a qualidade de uma alteração cuja causa maior *não* provem dela (não sendo propriamente *musical*), mas onde é possível gerar um “sistema” complexo de interações entre diferentes técnicas extáticas, por meio do qual todas elas se modificam mutuamente na manifestação de um estado alterado que, portanto, é compreendido como configurando-se a partir do *encontro* de múltiplas causas formativas heterogêneas (ainda que uma ou outra causa seja mais importante que outra, ou que umas sejam necessárias e outras dispensáveis, etc.). No caso particular da música enquanto técnica extática e *uma das* causas secundárias do estado alterado poderíamos dizer que: a percepção imediata do fluxo musical está aqui como que *adicionada* de forma relevante ao produto final de algum outro meio qualquer de produzir estados alterados. Nesta dissertação não tomamos como particularmente importante essa distinção de causas primárias e secundárias na definição da música enquanto técnica extática (embora seja), preferindo considerar, indistintamente, ambas as possibilidades como compondo a noção genérica de um estado alterado no qual a música cumpre um papel importante, ou seja, um “êxtase musical”. Entretanto, é possível reformular essa proposição para entender que o conceito de um estado alterado *propriamente musical em sentido estrito* deveria se referir exclusivamente ao sentido 1º, exposto acima, ou seja, para ser êxtase musical o estado de consciência precisaria necessariamente ter a ação musical como causa única ou principal da alteração. Acreditamos que é por razão da possibilidade disto (da música de fato causar uma espécie de êxtase sensorio por seus próprios meios e em seus próprios termos) que ela também se torna adaptável a sua segunda função, agora não mais como causa primária, mas como uma das “causas secundárias”, um “auxiliar”, por assim dizer, de um processo de estado alterado de tipo sensorio ou dionisíaco que já está em ato e que foi garantido, em princípio, por meios não musicais, como os enteógenos ou as práticas de respiração, por exemplo. Assim, dizemos que a música, enquanto “técnica extática”, é útil na transformação ou estabilização de outros tipos de êxtases sensorios porque ela, por si só e em primeiro lugar, também os causa, pois é evidente que ela modula a consciência, e assim modulando-a ela também pode interferir e interagir com os demais tipos de êxtases sensorios e técnicas extáticas (e vice-versa, já que qualquer outro tipo de êxtase *sensorio* ou técnica extática poderia, em princípio, aceitar a música como “acompanhamento” e, ademais, podem vir mesmo a transformar o modo como a entendemos e a experienciamos, além de permitir serem eles mesmos modificados pela sua articulação com os sons musicais através do tempo).

"," feiticeiro "," feiticeiro "," homem mágico "," mágico "e" vidente "." (HARNER, 1982, p. 25) [tradução minha]⁵⁹

Em toda a região central e norte da Ásia a experiência extática foi por muito tempo considerada o modelo principal de experiência religiosa e o xamã, embora não seja a única autoridade espiritual, é, sem dúvida, a mais importante de todas (Eliade, 1992, p. 4). Independentemente das diferenças linguísticas, todos os povos citados acima são compostos por caçadores, pescadores ou pastoralistas que vivem em sociedades patriarcais, apresentando um grau maior ou menor de nomadismo, e a crença em um Grande Deus celestial, frequentemente identificado com o próprio céu e/ou com suas propriedades essenciais, e que é o líder de uma série de “mensageiros” ou deuses menores (idem, p. 9).⁶⁰

Eliade compreende que o xamanismo em sentido estrito não está confinado à Sibéria e à Ásia central (sendo que o curandeirismo americano representa prática muito similar à asiática), contudo, é nesta região que a prática ocorre da forma mais arquetípica, e é a partir daí que tomamos nosso modelo quando se trata de estabelecer metáforas e analogias antropológicas. Além do mais, alguns dos elementos da vida religiosa destes povos podem estar presentes isoladamente em outras religiões e regiões do planeta, sendo possível identificar paralelos e similaridades entre os “curandeiros”, “magos” e “místicos” dos mais diversos cultos, o que nos legitima o uso do termo “xamanismo”, ou pelo menos “elementos xamânicos”, para nomear a prática de técnicas extáticas em qualquer tempo ou espaço (idem, p. 6 – 7).

Sendo assim, no que concerne à importância central do êxtase de tipo sensório, as práticas culturais que estivemos investigando desde os mistérios dionisíacos apresentam um viés claramente xamânico. Isso implica dizer que a ciência prática das técnicas extáticas, de um modo ou de outro, possui ramificações que englobam uma território vastíssimo e raízes que se embrenham fundo na história da humanidade, de

⁵⁹ Shaman (pronounced SHAH-maan) is a word from the language of the Tungus people of Siberia, and has been adopted widely by anthropologists to refer to persons in a great variety of non-Western cultures who were previously known by such terms as "witch," "witch- doctor," "medicine man," "sorcerer," "wizard," "magic man," "magician," and "seer."

⁶⁰ Além dessas características, é também comum a ausência de deusas no panteão e a presença marcante do cavalo na cultura, sendo que a soma de todos esses fatores nos leva a identificar a religião siberiana e asiática com a dos antigos povos Indo-europeus (a partir dos quais se originaram, por dispersão, gregos, latinos, celtas, germânicos, eslavos, persas e indianos) (idem, p. 10).

modo que podemos toma-la por modelo para entender a religiosidade dos primeiros “sacerdotes” do período paleolítico (sempre levando em consideração as transformações históricas desses milhares de anos que nos impediriam de identificar completamente o xamanismo dos caçadores-coletores contemporâneos com o dos paleolíticos).

É essa a hipótese que nos parece a mais provável a partir da análise das pinturas de cavernas, como a do “acidente de caça” citado acima. Mas este está longe de ser a única evidência. Outro exemplo clássico de indícios xamânicos é o enigmático “The Sorcerer” (‘O Feiticeiro’), pintura datada de 13,000 a.C. (ou 15 mil anos atrás), encontrada na caverna conhecida como “O Santuário”, na gruta de Trois-Frères (Ariège, França)⁶¹. “The Sorcerer” é geralmente interpretado como um espírito ou uma espécie de ‘Mestre dos Animais’⁶², e agrega características humanas e animais naquilo que seria um dos exemplos mais característicos de zoomorfismo xamânico. Abaixo uma fotografia do original seguido da famosa reprodução de 1920, desenhada por Henri Breuil:

⁶¹Fonte: <[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sorcerer_\(cave_art\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sorcerer_(cave_art))>. Acesso em: 03/09/2019

⁶² idem

Figura 24 – “The Sorcerer”, reprodução detalhada de Henri Breuil



Fonte: THERÍANTHROPES, SHAMANS AND SORCERERS

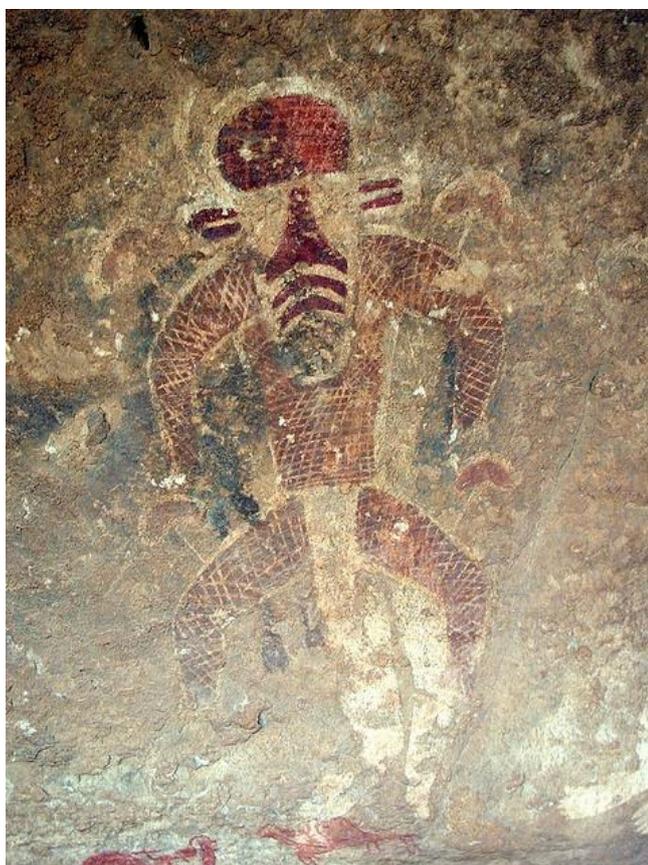
Outras pinturas que parecem descrever as dimensões sobrenaturais visitadas pelo xamã em seu êxtase são aquelas que representam figuras estranhamente similares à “alienígenas”, “demônios”, ou seres humanoides de proporções não-usuais, como as seguintes:

Figura 25 – Representação de ‘seres estelares’ produzida na região de Sege Canyon, Utah (EUA), pelo povo Anasazi, 5.000 A.C



Fonte: GJHIKES

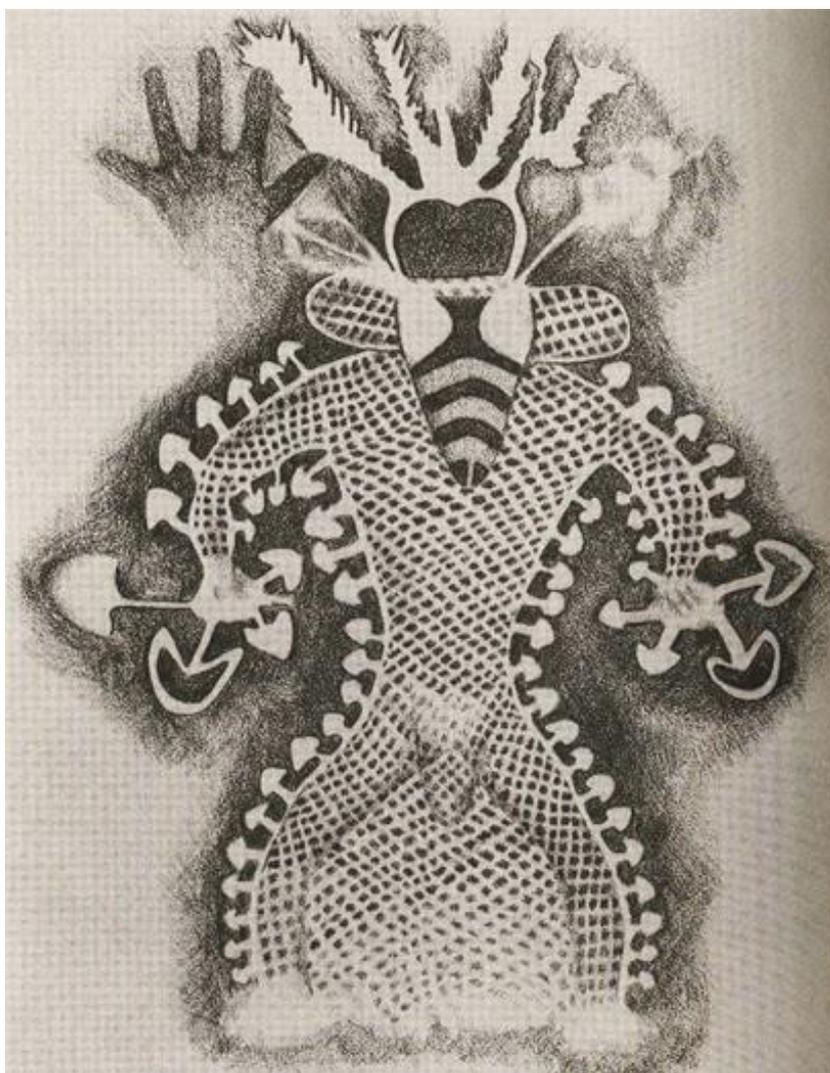
Figura 26 – “Astronauta”, parque Tassili n’Ajjjer (Sahara) 10.000 anos atrás



Fonte: FRIEDMAN

Plantas enteógenas (cogumelos, em particular) também surgem, mais ou menos diretamente, como tema dessas antigas obras de arte, sinalizando a probabilidade de que os povos que as produziram detinham conhecimento experimental de seu uso e dos estados alterados que delas provinham. Geralmente, a evidência gráfica de cogumelos enteógenos ocorre em correlação direta com figuras humanoides e zoomórficas relacionadas à xamãs ou visões xamânicas:

Figura 27 – ‘Xamã’ com cabeça de abelha e corpo cheio do parecem ser ‘cogumelos’, Tassili n’ Ajjer (Sahara), 9.000 – 7.000 anos atrás⁶³



Fonte: EROCX BLOG

⁶³ Reprodução de Kat Harrison Mckeena a partir da fotografia de Lajoux (1961)

Figura 28 – Fileira de cogumelos (à direita, abaixo) e Touro (à esquerda, acima), pintura de Selva Pasquale (Espanha), 6.000 anos atrás⁶⁴



Fonte: AKERS (foto de: Alan Piper)

Figura 29 – Comparação entre o cogumelo pintado e o *Psilocybe hispanica*



Fonte: AKERS (foto do *psilocybe* de: Ignácio Seral)

⁶⁴ Brian Akers (Pasco-Hernando Community College) e Gaston Guzman (Instituto Ecológico de Xalapa, no México) acreditam que os cogumelos representados são *Psilocybe hispanica*, com propriedades alucinógenas (AKERS). Na Figura 31 vemos uma comparação.

Outras pinturas mais recentes, como as dos *San* (Bosquímanos) do sul da África, parecem ser ainda mais diretas, representando o que poderia ser interpretado como um xamã em transe, caído no chão (tal como no “acidente de caça” da Figura 24, acima):

Figura 30 – ‘Xamã’ em transe, 5.000 anos ou menos



Fonte: WOOLFE (2013)

Figura 31 – Mais um ‘xamã’ em transe, 5.000 anos ou menos



Fonte: WOOLFE (2013)

Para além de figuras humanoides e animais, as pinturas de cavernas às vezes apresentam padrões geométricos abstratos, como conjuntos de pontos e/ou linhas em ziguezague, paralelas, em curvas, etc. David Lewis-Williams em seu livro *The Mind and the Cave* (2002) tem interpretado estas imagens e padrões como evidência de práticas xamânicas e estados alterados de consciência, interpretação corroborada por Graham Hancock em seu livro *Supernatural* (2005). Lewis-Williams afirma que os padrões geométricos encontrados em muitas cavernas são similares aos padrões percebidos por sujeitos sob influência de mescalina, como os dos experimentos conduzidos pelo neurologista Heinrich Kluver (1930) e, portanto, essas imagens são interpretadas como registros de viagens ao mundo espiritual. Padrões similares também foram encontrados em cavernas do sudoeste norte-americano, utilizadas por povos indígenas nativos como os *Chumash*. Os padrões nestas cavernas podem ser atribuídos ao uso cerimonial do Peyote (cujo princípio ativo é a mescalina), planta utilizada pelos povos americanos pelos últimos 2,000 anos pelo menos.

Figura 32 – Arte Chumash (Califórnia)



Fonte: KAPETAN

Contemplando a expressão gráfica de nossos antepassados caçadores-coletores, ainda que muitos dos exemplos tenham sido feitos há relativamente “pouco” tempo (entre cinco e quinze mil anos atrás), não podemos deixar de imaginar que, talvez, toda religião tenha se originado de uma ou outra forma de “proto-xamanismo”, de algum estado alterado de consciência que pudesse ser reproduzido por via técnica, de uma vontade profundamente humana de explorar o plano místico-espiritual da consciência de modo direto e a partir dos meios que fossem. Ademais, na visão de Eliade:

(...) a experiência extática enquanto tal, como fenômeno originário, é um elemento constitutivo da condição humana; é impossível imaginar um período em que o homem não teve sonhos e devaneios acordados e não entrou em “trance” - uma perda de consciência que foi interpretada como a viagem da alma para o além. O que foi modificado e alterado com as diferentes formas de cultura e religião foi a interpretação e avaliação da experiência extática. (ELIADE, 1978, p. 10) [tradução minha]⁶⁵

Poderia ser que algo tão concreto e sensório como o êxtase do xamã tenha motivado o ulterior desenvolvimento da metafísica extra-sensorial na história das religiões? Weston La Barre em seu livro *The Ghost Dance: origins of religion* (1972), por exemplo, concordaria, tendo identificado no estado produzido por psicotrópicos e outras técnicas xamânicas a origem psicológica de todo comportamento religioso, embora tratando-o como uma “psicose”, e o xamã como um “doente mental” extraordinariamente inspirado. No que concerne ao valor deste estado alterado, o etnobotânico e psico-nauta Terence McKenna dispõe de opinião diametralmente oposta à de La Barre, contudo, também afirma que o êxtase enteogênico (particularmente aquele gerado por cogumelos do gênero *Psilocybe*) é a fonte comum do xamanismo arcaico e atual, e que outras espécies de culto possam ter se originado desse. Mas em *Food of the Gods: the search for the original tree of knowledge* (1993) McKenna vai além e levanta a controversa hipótese de que o primeiro encontro do homínido com o cogumelo nas savanas do continente africano foi a causa maior do

⁶⁵ (...) the ecstatic experience as such, as an original phenomenon, is a constitutive element of the human condition; it is impossible to imagine a period in which man did not have dreams and waking reveries and did not enter into ‘trance’ – a loss of consciousness that was interpreted as the soul’s traveling into the beyond. What was modified and changed with the different forms of culture and religion was the interpretation and evaluation of the ecstatic experience.

desenvolvimento da linguagem verbal, do simbolismo, da artisticidade e, por decorrência, de toda cultura (hipótese popularmente conhecida como “Stoned Ape”).

Todas essas teorias e evidências nos levam a crer na alta probabilidade de que a religião do paleolítico tenha sido de fato o xamanismo (em sentido lato), e que a partir de inúmeras dispersões e transformações históricas esta passou a deter a forma que atualmente detém na Sibéria, na Ásia central e no continente americano⁶⁶. Sendo assim, respondemos satisfatoriamente ao primeiro questionamento a que nos propusemos, pois que o estado alterado, particularmente o tipo do qual fala Harner quando define o SSC (*Shamanic State of Consciousness*), parece sim ser um elemento integral da vida dos *Homo sapiens* paleolíticos desde a revolução cultural do aurignaciano, se não antes, constituindo uma das marcas mais antigas da espiritualidade no ser humano. Partindo disto, intentemos agora esclarecer a questão musical: quais os meios musicais acessíveis a estes primeiros xamãs e como seria possível gerar e/ou conduzir o êxtase a partir deles.

Essa questão não pode ser investigada diretamente, pois que para além de algumas poucas flautas e pinturas não há evidência alguma seja da forma da música paleolítica, seja de seu suposto uso extático. Todavia, agora que concluímos ser a religião arcaica uma espécie de xamanismo, torna-se possível lidar com esse ponto indiretamente, investigando a função extática da música no xamanismo *ainda vivo* dos povos asiático-siberianos ou ameríndios, e especulando como algumas das técnicas aí presentes poderiam ter se originado há milênios atrás. Nesse sentido, estamos lidando com os meios musicais de uma forma específica, não enquanto “Arte” no sentido ocidental e clássico do termo, quer dizer, como objeto estético cujo propósito de existência é ser contemplado por suas qualidades intrínsecas e objetivas, mas

⁶⁶ A teoria mais aceita sobre o povoamento das américas (mas não a única) diz que os nativos americanos migraram da Sibéria via estreito de Bering há aproximadamente 13,000 anos. A grande similaridade entre o tipo de xamanismo praticado na Ásia e aquele praticado desde o Canadá até a Tierra del Fuego confere legitimidade a esta hipótese. Enquanto é possível identificar alguns “elementos” de xamanismo em quase todos os misticismos de quase todas as religiões humanas, no caso das práticas americanas ocorre algo mais do que a mera “proximidade” para com o xamanismo arquetípico da Sibéria. De fato, a semelhança estrutural e morfológica entre eles é tamanha que seria um caso de purismo acadêmico e estreiteza conceitual não conferir o status de xamanismo propriamente dito à religião dos, por exemplo, Napo Runa da bacia amazônica. Para além das semelhanças quanto à função social do xamã e ao uso de plantas enteogênicas, temos na própria *música* um exemplo claro de que estamos falando de uma só cultura xamânica que se transformou por dispersão através de milênios. A música xamânica, em geral, será investigada na sequência do texto, contudo indicamos desde já a sobrevivência do tambor xamânico e dos guizos (típicos na Sibéria) entre os povos Mapuche que vivem no sul do Chile.

enquanto meios auxiliares da ignição e/ou condução de um estado alterado, ou seja, enquanto uma espécie de “técnica do êxtase”, a ser empregada sozinha ou em combinação com outras técnicas e meios extáticos, como os enteógenos, por exemplo.

De acordo com Harner (1982), o que diferencia o xamã de outros extáticos (como, por exemplo, um jovem consumindo LSD pela primeira vez em um acampamento com amigos) é o uso consciente e hábil desse conjunto de técnicas, de modo que não seja ele “possuído” ou subjugado por espíritos, forças sobrenaturais ou seus próprios medos e traumas, mas que os domine ou interaja com eles de igual para igual à medida em que cumpre com isso um objetivo claramente definido, seja a cura ou a busca de conhecimento (nada poderia ser mais contraditório ao propósito xamânico do que o uso recreativo de psicodélicos por puro entretenimento ou curiosidade) (p. 26 – 27). Portanto, uma vez que devidamente assimilada pelo neófito, a “ciência prática” do xamanismo pretende oferecer meios pelos quais se torna possível manifestar poder sobre os rumos da experiência extática – o que não significa dizer que o xamã, enquanto indivíduo, detenha controle *total* sobre a experiência, pois isso faria deste estado alterado algo ordinário, mas sim que um certo grau de controle parcial é facilitado pelo conhecimento da “cartografia do mundo espiritual” (idem, p. 26), um saber-fazer (*know how*) que orienta o navegar do xamã pelos meandros do desconhecido.

Reconhecendo a universalidade do uso da música por xamãs de diversas culturas (mesmo nos casos em que nenhum enteógeno se encontra disponível), parece provável que canto, dança e/ou música instrumental tenham sido empregados desde o paleolítico não apenas como mais um método extático entre outros, mas como o *método extático*, condição *sine qua non* para que o objetivo do xamã se cumpra de forma consciente e dentro de condições de relativo controle. Não há como comprovar esta hipótese porque, de modo geral, a música xamânica sempre está relacionada a outras técnicas, de modo que não se pode ter certeza da prioridade dela exceto pela existência da citada pista: a inequívoca *universalidade* da música como técnica extática. Se essa universalidade for entendida não como mera coincidência, mas como indício da importância primordial dos meios musicais para o xamã, então nossa suposição é ao menos viável. Desse modo, o que se delineia aqui é a possibilidade da performance musical (incluindo a dança) estar na origem do

xamanismo, como a técnica extática por excelência, à qual outras podem (ou não) ser acrescidas. Se o que foi por nós suposto se revela verdadeiro, então existe uma relação fundamental entre a performance musical e o poder do indivíduo sobre a consciência, ou, especificamente, uma correlação necessária entre determinadas técnicas musicais e a condução do estado xamânico de consciência.

De acordo com Harner (p. 27 – 28) e com o que podemos observar diretamente nos diversos xamanismos, os meios musicais empregados são limitados, específicos e funcionais: quanto às fontes sonoras, utiliza-se quase que exclusivamente canto e percussão, que podem estar acompanhados por danças, gestos e/ou palavras faladas ou recitadas. O canto costuma reiterar ritmos e melodias tradicionais, relativamente monótonas (ainda que variadas quanto à letra), e compartilhadas em uma determinada região tribal, sendo que existe também uma tendência a acelerar o andamento à medida em que o xamã se aproxima do êxtase (idem, 67). A percussão tradicionalmente se divide em dois tipos: tambores e chocalhos (ou guizos, sinos, entre outros). O tambor é portátil, geralmente com couro esticado em apenas um dos lados e um “pegador” no outro, contando com uma baqueta que pode ser feita de diferentes materiais e que pode, inclusive, ter pequenas peças de metal ou outros meios percussivos atrelados. O chocalho também pode ser feito de diversos materiais diferentes, incluindo cabaça e sementes, ou mesmo folhas. Na Sibéria e Ásia central o tambor costuma ser combinado com pequenos pedaços de metal inseridos ou no corpo do instrumento, ou na baqueta, ou ainda na vestimenta do xamã, de modo a incluir as mesmas frequências agudas do chocalho e o grave do tambor em um único instrumento, ou por meio da combinação entre tambor e dança. Esse modo particular de lidar com os graves e agudos da percussão sobrevive no *kultrun* (tambor) das *machi* (curandeiras) do povo Mapuche, ameríndios da região sul do Chile, ainda que tambor e guizos metálicos estejam ausentes no xamanismo da bacia amazônica, onde a percussão geralmente se resume ao chocalho de cabaça.

Figura 33 – Xamã tocando tambor (Ásia)



Fonte: KEPLET OB KAVI (2019)

Figura 34 – Xamã siberiano tocando tambor com “baqueta-chocalho”



Fonte: BBC (2019)

Figura 35 – Três *Machis* (curandeiras) do povo Mapuche tocando *Kultrun*



Fonte: MACHI (XAMÃ), (wikipedia)

Deixemos de lado a questão da especificidade do canto xamânico, compreendendo, em primeiro lugar, que toda cultura xamânica manifesta preferências estéticas próprias e singulares, cada qual optando por determinados ritmos, motivos, contornos e/ou intervalos; e em segundo lugar que, por hora, é satisfatório reconhecer apenas que este canto é sempre composto de contínuos fluxos melódicos monódicos e modais, que por sua vez estão baseados em um repertório tradicional de cantos, e/ou em gestos típicos, fórmulas e clichês, como também em uma inelutável dose de improvisação em todos os parâmetros (altura, ritmo, andamento, dinâmica), assim como na conseqüente variação do material de base e nas idiosincrasias do estilo individual de cada xamã. De momento, passemos a investigar exclusivamente o modo pelo qual o *ritmo* da performance xamânica é capaz de articular a experiência de um estado alterado, quer dizer, como o uso da percussão, do tambor e do chocalho (e também da dança e dos gestos performáticos atrelados ao fluxo rítmico da performance) podem ser compreendidos enquanto “técnicas extáticas” universais do xamanismo.

O sinal mais evidente de que o trabalho xamânico está em ato é o insistente soar da percussão. O sustentar de um ritmo “sólido” por meio do corpo e dos

instrumentos parece ocupar quase a totalidade do tempo-espaço do ritual, mantendo-nos imersos em um fluxo de pulsações consistentes que fixam o “tom” do trabalho a ser realizado. Independentemente de estarmos falando do grave dos tambores ou do agudo dos chocalhos, as táticas percussivas envolvidas são praticamente as mesmas: se estabelece uma *pulsação* bem definida, geralmente mais veloz que o bater do coração, e que tende à regularidade de um compasso com apenas uma marcação (1/1), ainda que haja possibilidade de variação de dinâmica, andamento e sutilezas de gesto e timbre de acordo com a intenção do xamã. Esta pulsação se torna, então, base e fundamento para os demais recursos que farão parte do trabalho, como canto e dança, sincronizando-os na unidade concreta do tempo ritual. E apesar do efeito sonoro produzido deter qualidades estéticas próprias, acredito que a opção dos xamãs de todo o planeta por estes meios específicos ao invés de quaisquer outros não se deve à sua particularidade estética, nem tampouco ao mero acaso ou à pura contingência sócio-histórica-cultural, pelo menos não majoritariamente; parece-nos que a principal razão para a popularidade deste método é sua eficácia em “modelar” o campo fenomenológico da consciência, ou seja, a pulsação constante da percussão xamânica possui uma importante funcionalidade extática.

Mas por quê? Segundo Harner, um dos motivos é psicológico e meramente associativo, pois na mente do xamã o ritmo constante e invariável da marcação do tambor e do chocalho está intimamente associado com o adentrar e o sustentar-se no mundo espiritual, e somente com estes:

As ferramentas básicas para entrar no SSC [Estado Xamânico de Consciência] são o tambor e o chocalho. O xamã geralmente restringe o uso de seu tambor e chocalho para evocar e manter o SSC e, portanto, sua mente inconsciente passa automaticamente a associar seu uso com trabalho xamânico sério.” (idem, p. 64) [tradução minha]⁶⁷

Mas existe um outro motivo que é próprio ao efeito físico da pulsação, e que consideramos central para sua eficácia: a frequência constante desta pulsação, enquanto fenômeno percebido, funciona como uma espécie de “onda estável” na consciência do ouvinte. Quer dizer, se o xamã bem preparado foca toda sua atenção na regularidade desta “onda”, excluindo de seu campo atencional tudo o mais que for considerado supérfluo, ele pode (dado o devido tempo e o *set and setting* apropriado)

⁶⁷ Basic tools for entering the SSC [Shamanic State of Consciousness] are the drum and rattle. The shaman generally restricts use of his drum and rattle to evoking and maintaining the SSC, and thus his unconscious mind comes automatically to associate their use with serious shamanic work.”

ser tomado pela sensação concreta de estar sendo “levado” por ela, com ela, ainda que apenas em consciência. Apesar de subjetivo, o efeito é algo bastante concreto, o que se pode averiguar não somente por descrições psicológicas do próprio xamã, mas também por evidência neurofisiológica. Ao guiar-se por esta “onda” o xamã experiente passa a tomar ciência de novas e variadas percepções, impressões extraordinárias que são tomadas por experiências reais em “outros mundos” ou de outros “seres”, cujas naturezas estão de acordo com a mitologia particular de cada grupo cultural, e das quais os não-extáticos não possuem meios para verificar ou falsear. Consideramos esta experiência temporária enquanto um estado alterado e uma espécie de êxtase, não só pela distinta qualidade fenomenológica dos “espaços” e “seres” aí supostamente encontrados, mas também pelo fato do xamã exercer um controle mais ou menos *passivo* sobre a situação – como o tipo de controle que o surfista detém por sobre a onda surfada. Assumir de modo inteligente e consciente o *pathos* extraordinário dessa pulsação é a virtude do xamã, que, uma vez “surfando” essa “onda”, apropria-se da música enquanto veículo da consciência alterada.

Harner corrobora essa interpretação ao afirmar que a ignição e a sustentação do êxtase estão relacionadas ao pulsar contínuo da percussão, indicando também que certas metáforas empregadas pelos xamãs siberianos para fazer referência ao tambor estão relacionadas à noção de música enquanto *veículo*:

O som repetitivo do tambor geralmente é fundamental para realizar tarefas xamânicas no SSC [Estado Xamânico de Consciência]. Com bons motivos, **os siberianos e outros xamãs às vezes se referem a seus tambores como o "cavalo" ou "canoa" que os transporta ao Mundo Inferior ou Superior.** A batida constante e monótona do tambor age como uma “onda portadora” [que “carrega”], primeiro para ajudar o xamã a entrar no SSC e, depois, para sustentá-lo em sua jornada. (idem, p. 65) [grifos meus/ tradução minha]⁶⁸

Segundo Harner, a propriedade extática do tambor é em parte um efeito físico e neurológico que pode ser estudado cientificamente. Citando o experimento de Andrew Neher (1962) como base, Harner identifica a frequência rítmica acelerada da percussão e o grave do tambor como elementos capazes de conduzir o cérebro humano em direção ao êxtase:

⁶⁸ The repetitive sound of the drum is usually fundamental to undertaking shamanic tasks in the SSC [Shamanic State of Consciousness]. With good reason, Siberian and other shamans sometimes refer to their drums as the "horse" or "canoe" that transports them into the Lowerworld or Upperworld. The steady, monotonous beat of the drum acts like a carrier wave, first to help the shaman enter the SSC, and then to sustain him on his journey.

A pesquisa de laboratório de Neher demonstrou que o batuque produz mudanças no sistema nervoso central. A estimulação rítmica afeta a atividade elétrica em "muitas áreas sensoriais e motoras do cérebro, normalmente não afetadas, por meio de suas conexões com a área sensorial que está sendo estimulada". Isso parece ser devido em parte ao fato de que a única batida de um tambor contém muitas frequências sonoras e, conseqüentemente, transmite impulsos simultaneamente ao longo de uma variedade de vias nervosas no cérebro. Além disso, as batidas do tambor são principalmente de frequência, o que significa que mais energia pode ser transmitida ao cérebro por uma batida do tambor do que por um estímulo sonoro de alta frequência. (idem, p. 65 - 66) [tradução minha]⁶⁹

Por outro lado, Rouget (1985, p. 172 – 176) contesta o estudo de Neher no que diz respeito à possessão. Rouget entende que se toda percussão cuja frequência rítmica seja de quatro a doze batidas por segundo fosse capaz de induzir possessão, então toda vez que ouvíssemos essa frequência em um tambor grave entraríamos em estado de possessão, o que não ocorre. Portanto, se faz necessário algum outro tipo de explicação, como por exemplo os fatores culturais, o *set and setting* religioso, a experiência de associação entre determinados ritmos e determinadas entidades (como no candomblé) que é um elemento aprendido e, portanto, não universal. Isso quanto à possessão, que não é propriamente o objeto do nosso estudo, pois este trata exclusivamente de estados alterados de consciência, e se formos absolutamente fieis à compreensão cultural autóctone do significado de uma “possessão por espíritos” (ou *trance*) não seria possível considerá-la enquanto um estado *na consciência do possesso* (a menos que o possesso não estivesse realmente “possuído” por uma outra entidade ou consciência, no sentido habitual como entendemos essa palavra).

Dito isso, é evidente que mesmo no caso do êxtase de tipo xamânico (ou o SSC de Harner), como no “transe” (ou *trance*, em Rouget), a pulsação da percussão produz alterações concretas e detectáveis a nível neurofisiológico, contribuindo de algum modo para gerar ou manter estados alterados. Contudo, ela não pode ser considerada a causa única das alterações. A universalidade desse tipo de percussão no contexto do xamanismo nos parece um indício forte a favor de sua necessidade ou, ao menos, de sua importância instrumental para a geração de estados alterados no xamã; mas o tambor nada mais é que o “cavalo” ou a “canoa” do xamã, sendo absolutamente

⁶⁹ Laboratory research by Neher has demonstrated that drumming produces changes in the central nervous system. The rhythmic stimulation affects the electrical activity in "many sensory and motor areas of the brain, not ordinarily affected, through their connections with the sensory area being stimulated." This appears to be due in part to the fact that the single beat of a drum contains many sound frequencies, and accordingly it simultaneously transmits impulses along a variety of nerve pathways in the brain. Furthermore, drum beats are mainly of to frequency, which means that more energy can be transmitted to the brain by a drum beat than from a sound stimulus of higher frequency.

necessário que este “cavalgue” ou “reme” da forma correta e no sentido desejado para que algo ocorra. Quer dizer: para além da presença física da pulsação, existe ainda um conhecimento especializado e subjetivo que é indispensável para que a consciência do xamã possa fazer uso correto e eficaz deste pulso e assim se elevar ao êxtase. Tal conhecimento, seja qual e como for, precisa ser aprendido pelo xamã ao longo de sua iniciação, dentro de sua própria cultura e por intermédio de outros xamãs experientes (e, nesse sentido, a “ciência do êxtase” é um aprendizado cuja verdade se revela somente ao indivíduo que a detém, sendo improvável conseguir provas cabais desse fato). O “cavalo” sem o “cavaleiro”, portanto, é só um cavalo.

A questão sobre como exatamente a música conduz o êxtase é de difícil compreensão e tradução por se tratar, prioritariamente, de uma habilidade individual aplicada a um objeto essencialmente subjetivo, como o é a consciência. E compreendemos ser possível existirem outras maneiras de estabelecer a relação música-êxtase que não apenas a pulsação regular do chocalho, do tambor, ou de quaisquer outros instrumentos capazes de conduzir ritmicamente o trabalho. Para além da “onda estável” que fundamenta todo o curso do processo xamânico, existe ainda o canto, do qual muito pouco sabemos no que diz respeito a sua relação com o êxtase, se é que existe alguma. Portanto, a única coisa que atualmente podemos afirmar com segurança é que a música xamânica, na medida em que pretende levar ao êxtase, sempre tende à pulsação rítmica mais ou menos regular, contínua, incessante e em andamento moderado ou rápido. Se nos for possível generalizar essa afirmação para que abarque também o xamanismo arcaico de nossos antepassados do período aurignaciano (hipótese corroborada pela sobrevivência destas práticas percussivas em todos os xamanismos contemporâneos), então eis aí uma técnica extática de larga abrangência e uso, de antiguidade indeterminada, e de natureza essencialmente musical.

Que os primeiros xamãs utilizavam elementos rítmico-musicais em suas performances como mais uma técnica extática entre outras nos parece quase certo, todavia, a suposição que se delineia a partir disso é um tanto mais controversa. Trata-se do seguinte: se o xamanismo for realmente essa “religião primeira” na alvorada da cultura humana que os dados arqueológicos indicam que é, e se o cerne das técnicas extáticas atualmente em voga surgiu das experimentações desse laboratório primitivo, então, de acordo com o que foi dito sobre a universalidade do uso da percussão e do

canto como técnicas extáticas, *é possível imaginar que a própria música tenha se originado do xamanismo*, ou seja, que a “arte dos sons” possa ter sido “descoberta” enquanto produto de experimentos arcaicos com performances que objetivavam a manifestação de estados alterados de consciência. Isso equivaleria a dizer que a pluralidade exuberante de formas e tipos que atualmente chamamos “música” poderia ser fruto de desenvolvimentos ou dispersões a partir de uma fonte comum na cultura paleolítica, onde a arte dos sons originou-se enquanto técnica extática em função de sua comprovada eficácia em alterar a consciência humana, e que somente muitos milhares de anos depois desvincilhou-se dessa correlação original, passando a assumir outras formas e fins. Pelos mesmos motivos também seria possível descrever a primeira religião humana como detentora de um importante aspecto musical – e se assim fosse a correlação trinária observada entre música, religião e êxtase estaria explicada: tratar-se-iam de “vestígios” da origem da cultura humana, em um instante onde estes três campos não estariam tão claramente dissociados como hoje se os compreende.

O etnomusicólogo John Blacking teoriza sobre as origens da música de uma forma similar à nossa, mas vai além: segundo ele (1976), é provável que o comportamento místico-religioso que perpassa toda cultura humana tenha se originado *da própria música*, e que esta, por sua vez, originou-se de estados alterados de consciência. Assim, ele praticamente inverte nossa formulação, acima, que colocava a música como tendo sido originada do xamanismo, quando, seguindo Blacking, o ideal seria pensar que o *xamanismo possa ter se originado da música*. Para entendermos isso, primeiro é necessário levar em consideração que Blacking entende a música como um “modo não-verbal” e “pré-linguístico” de conhecimento, algo como uma “estrutura universal”, condição de possibilidade da diversidade de formas culturais que a música assume (BLACKING, 2007). Uma prova da existência dessa estrutura universal é o fato de que podemos imediatamente compreender a música de culturas que não a nossa (pelo menos no sentido de reconhecermos que se trata de música, ou ao menos que possui os mesmos contornos gerais daquilo que nos acostumamos a chamar de “música”) ainda que não tenhamos familiaridade alguma com tal cultura. Blacking supõe que esta espontânea inteligibilidade da música de outras culturas, que se opera sem que tenhamos que apreender seus códigos e associações particulares (como é indispensável no aprendizado da linguagem verbal

destas mesmas culturas), indica a existência de um conhecimento pré-cultural e inato (*biologicamente determinado*) das estruturas musicais por elas mesmas:

Como um meio de comunicação, a música difere da fala e do mito, pois o significado (mensagem) é geralmente fixado independentemente da estrutura (código). Embora qualquer significado extra-musical (por exemplo, social, político ou religioso) possa ser fixado para o conjunto dos símbolos musicais, a explicação torna-se um problema sociológico, e o significado musical depende muito da estrutura do som. (idem, p. 214)

Isso significa que a estrutura musical é de ordem puramente *sensual e não-referencial* (idem). Pois embora o modo particular como cada cultura compreende as referências simbólicas de sua prática musical seja algo construído histórica e socialmente e, nesse sentido, não prontamente comunicável a um estrangeiro, disso não se segue que as relações rítmico-musicais nelas mesmas (enquanto algo que apenas se *ouve e sente*) sejam as detentoras absolutas destes significados culturais, pois que a confusão entre significados específicos e determinadas estruturas musicais resulta não da natureza física ou psico-fisiológica dos intervalos e/ou ritmos determinados, mas sim da contínua associação entre estes e o todo do sistema cultural em questão ao longo da história de um grupo. Quer dizer:

Mesmo que seja necessário algum treinamento musical ou endoculturação em pelo menos um sistema musical, o ponto é que podemos produzir sentido dos sistemas musicais sem ter que perder tempo aprendendo seus códigos, como temos que produzir sentido da fala estrangeira. **Isto sugere que haveria uma ressonância cognitiva supracultural e níveis nos quais diferentes compositores, ouvintes e sistemas musicais utilizam os mesmos modos “musicais” de pensamento.** Contudo, a experiência de tal ressonância somente pode ser privada [ou seja, operando exclusivamente no nível da consciência individual], porque os sentimentos públicos inclinam as pessoas para aquilo que é culturalmente familiar. (idem, 214) [grifo meu]

Desse modo, Blacking explica a ubiquidade da prática musical a partir da universalidade de sua estrutura cognitiva, entendendo que esta indica determinismo biológico e constitui-se por si mesma enquanto um modo de cognição individual, *a priori* e independente das idiossincrasias de cada gênero, estilo ou cultura musical concreta. Enfim, tal “modo de cognição” deve envolver não somente a compreensão sonoro-musical, como também a relativa à dança e a todo o tipo de *performance*, configurando-se um modo essencialmente *não-verbal* de consciência.

Sendo este modo “performativo” constitutivo de nossa humanidade tanto quanto o modo verbal, investigar sua origem equivale a sondar a origem da própria espécie humana enquanto seres dotados de cultura. Segundo Blacking, a ulterior expressão multifacetada do modo performativo se fundamenta na existência primeira

de algo como uma “proto-música” e uma “proto-dança”, atividades cuja contínua realização desde milhões de anos (ou seja, desde antes da gênese do *Homo sapiens*) é tomada por Blacking como fator crucial no desenvolvimento biológico-cultural do gênero dos hominídeos, tendo auxiliado, por assim dizer, o *Homo erectus* a desenvolver-se em *Homo sapiens neanderthalensis* e daí em *Homo sapiens sapiens* (idem, p. 2016). Se isso se confirma, então o modo performativo de cognição (incluindo aqui a música), exerceu um papel fundamental não apenas na origem da cultura, como da própria espécie humana.

Tomando como evidência as expressões performativas (sonoras e corporais) mais típicas e espontâneas de um sujeito em estado alterado de consciência, Blacking propõe sua “proto-música” e “proto-dança” como respostas naturais do corpo às intensidades desse êxtase (BLACKING, 1976, p. 3 – 13). A ideia é que o estado alterado (mais propriamente, o êxtase de tipo sensório) por si só produz no ser humano uma série de expressões sonoras e cinéticas particulares que não se manifestariam em um estado ordinário de consciência (pelo menos não na intensidade como aí se manifestam), de modo que seria possível traçar a origem da música de volta até as manifestações espontâneas dos primeiros hominídeos que se viram envoltos no *pathos* extático. Mais que isso, para Blacking a música e a dança propriamente ditas, ou seja, independentes do estado de êxtase e dos demais meios pelos quais é possível obtê-lo (como os enteógenos), seriam praticadas pelos nossos antepassados como meios para restituir o estado de consciência alterado do qual emergiram em primeiro lugar:

Descrevi os tipos de movimento e som que podem emergir do corpo em estado de êxtase ou consciência alterada. Estou sugerindo que a dança e a música são o desenvolvimento cultural da protodança e da protomúsica, e que um propósito importante dessas artes é restaurar, mesmo que apenas temporariamente, o estado aberto de consciência cósmica que é a fonte de sua existência. O processo de comunicação é como o de um telefone ou de um gravador, em que os sons são convertidos num código magnético, que pode ser traduzido de volta ao som original (idem). [tradução minha]⁷⁰

Portanto, Blacking corrobora a hipótese de que a música, enquanto modo cognitivo universal, originou-se no paleolítico desde muito antes da explosão cultural

⁷⁰ I have described the sorts of movement and sound that can emerge from the body in a state of ecstasy or altered consciousness. I am suggesting that dance and music are cultural development of proto-dance and proto-music, and that one important purpose of these arts is to restore, if only temporarily, the open state of cosmic consciousness that is the source of their existence. The process of communication is like that of a telephone or tape-recorder, in which sounds are converted into a magnetic code, which can then be translated back into the original sound.

do período aurignaciano enquanto nada mais que uma técnica extática, se não uma das mais importantes e fundamentais. Além disso, sua teoria nos permite articular a suposição de que desde o princípio do desenvolvimento cultural humano a música esteve intimamente vinculada à espiritualidade e à religiosidade xamânica, ou seja, extática, sendo absolutamente funcional neste contexto ao permitir à consciência um novo contato com o plano do divino e do sagrado através do corpóreo e do sensório, ou, numa palavra, do *performático*. Este termo inclui todos os meios musicais dos quais dissemos serem universais do xamanismo, como a dança, a percussão, a pulsação regular e o canto ininterrupto e fluído. Portanto, quando observamos a importante função extática que os meios musicais exercem no contexto de um ritual xamânico (em geral), é provável que estejamos diante de uma performance que ainda reflete em si algo da fonte primeira de toda religiosidade musical, como de toda música religiosa.

Se algo nestas especulações for passível de comprovação, então, logicamente, aquilo que estivemos chamando de estado dionisíaco (ou ainda estética ou propósito dionisíaco) sempre existiu, e sempre esteve vinculado à música e ao misticismo original dos estados alterados de consciência. Assim, é possível que o dionisismo seja uma abordagem artística prioritariamente musical por sua própria essência e mérito, algo que Nietzsche já havia intuído no contexto da tragédia ática. Seria, portanto, de se esperar que algo desta essência dionisíaca da música sobrevivesse aos tempos do xamanismo arcaico, tendo se provado eficaz em realizar o que originalmente se lhe determinou, vez após vez manifestando na consciência do músico ou do xamã os efeitos esperados, ou ao menos funcionando como instrumentos indispensáveis da comunhão com o *outro* da consciência ordinária. Talvez, algo de dionisíaco esteja em toda e qualquer música, pelo menos no sentido de que a potência intrínseca aos meios musicais para instaurar e, principalmente, conduzir a mente ao longo do êxtase é uma propriedade cuja realidade vem se comprovando hoje da mesma forma como há milhares de anos.

Então, se a potência dionisíaca é intrínseca à arte dos sons, não seria possível extirpá-la, independentemente de qual gênero, estilo ou cultura musical se esteja falando. O que não significa que todas as manifestações musicais em todos os continentes, antigas e contemporâneas, sejam dionisíacas *na mesma medida*. A estética apolínea, por exemplo, na medida em que possui outro propósito na

performance, esquivando-se do êxtase em prol do desejo de beleza formal, é uma realidade inegável da cultura musical universal, e um aspecto da atividade sem o qual não seria possível todo o desenvolvimento estilístico, toda a diversidade de tipos e modos de fazer música que hoje existem. É praticamente impensável uma cultura musical que não possua impulsos apolíneos em alguma medida, ou seja, essa vontade de pensar e criar a música *por ela mesma* e fora de uma funcionalidade mais propriamente xamânica, como a administração do êxtase.

Afinal, se a música fosse reduzida ao dionisismo, é provável que seu inalienável aspecto formal e objetivo fosse negligenciado e empobrecido, o que, por sua vez, restringiria em muito as inúmeras potencialidades dos meios musicais, os muitos fins aos quais a música aprendeu a se adequar com o passar das eras e dos povos, formas musicais que, por sua vez, podem ser utilizadas novamente em função do êxtase. Assim, para a eficácia do *efeito dionisíaco na consciência do sujeito*, muitas vezes faz-se necessário uma *organização apolínea dos objetos (ou meios) musicais*, de modo a constituir um repertório de técnicas e padrões conhecidos e, inversamente, dentro de um contexto de propósitos fundamentalmente apolíneos não se esquivava jamais do poder intrínseco que a música possui em afetar a alma e potencializar determinados estados de consciência no sujeito. Apolíneo e dionisíaco, portanto, necessitam um do outro, assim como a música, em geral, necessita de ambos para existir. Contudo, de acordo com o que apresentamos neste capítulo, supõe-se ser mais provável que a tendência ao dionisíaco, embora não exclusiva, tenha prevalecido nos contextos e propósitos da atividade musical de nossos mais antigos antepassados, imperando sobre a prática por um período de tempo que excede em muito o da civilização, a era do bronze.

Com essas observações concluímos a primeira parte da dissertação. Nosso objetivo até então foi o de fundamentar nosso próprio modelo teórico da experiência musical, buscando também alargar e fundamentar o conhecimento sobre a natureza e os contextos sócio-histórico-culturais da música extática. Em seguida vamos introduzir e aprofundar o estudo do êxtase dionisíaco em uma conjuntura muito mais específica, e muito mais próxima do autor deste trabalho. A manifestação de estados alterados e o uso dos meios musicais de forma análoga à já observada se encontram presentes na Tocata em Florianópolis/SC, sendo nossa função evidenciar isto e demonstrar exatamente como se dá. Nosso intuito é não somente entender a Tocata

com base no estudo sobre música extática que acabamos de realizar, como também apontar quais as suas particularidades, idiosincrasias, e diferenças para com estes outros contextos, como o do xamanismo. Além disso, apresentaremos a improvisação musical tal como se dá na Tocata, construindo com base em tudo o que foi analisado um modelo deste improviso. O modelo deve poder informar-nos como, exatamente, este tipo de improvisação coletiva pretende gerar o êxtase musical em seus participantes.

SEGUNDA PARTE

1 NOTAS ETNOGRÁFICAS SOBRE A TOCATA NA CASA DO POLO

Após ter conhecido a Tocata, retornei à casa de Polo Cabrera diversas vezes em 2013, para improvisar à sós com ele (em dias de semana), como também para “tocatear” (aos sábados). Esse costume seguiu forte nos anos seguintes, sendo que em meados de 2015 eu já havia me tornado um “membro” do “círculo íntimo” da Tocata – fui me sentindo cada vez mais próximo do anfitrião e do grupo de amigos leais que nunca falhavam em vir visitá-lo: para uma boa conversa, um vinho, resolver questões com instrumentos musicais, ajudar a limpar a casa ou consertar algo, tocar saudosas canções chilenas e, claro, improvisar. Já reconhecia os rostos mais prováveis de comparecer à estes encontros e (em alguns casos) até mesmo o horário mais provável de sua chegada e saída nas Tocatas⁷¹; já havia conversado sobre a música e a vida e me encontrado com eles em diversas outras ocasiões, fora da casa de Polo Cabrera, num restaurante, ou aniversário, etc.. Tornei-me, enfim, amigo deste grupo de “amadores” (no bom sentido, e no qual me incluo), pessoas muito diferentes entre si – em termos de idade, experiência musical, personalidade, interesses e regiões de origem – mas que compartilhavam esta conexão afetiva e musical com a figura de Polo Cabrera e seus projetos artísticos⁷².

Polo sempre me recebeu muito bem, e quando havia um bom motivo para conversas, ele espontaneamente compartilhava comigo e com os demais um pouco de sua experiência no campo da cultura andina, aymara, amazônica ou mapuche, seus mitos e heróis, antigos e modernos, assim como do tipo particular de improvisação que caracteriza a Tocata. Descobri nestas conversas que o encontro de improvisação ocorria mais ou menos da mesma forma – como um evento informal – há pelo menos 30 anos, ou seja, desde que Polo chegara com sua então esposa (Rosana) e seu filho mais novo (Guaraci) à ilha de Florianópolis, entre o último ano da década de oitenta e o primeiro da de noventa. Aos amigos que ia fazendo aqui e acolá,

⁷¹ O epíteto “Fada da Meia-Noite” não foi posto na participante Ana Losekann à toa. Polo assim a chama por causa do horário tardio que ela tende a chegar nos encontros.

⁷² Desde sua chegada em Florianópolis, Polo Cabrera foi idealizador e colaborador em diversos projetos coletivos, dentre os quais se destacam o grupo de teatro, música e “contação de estórias” *Conta-Contos* nos anos noventa, aulas de musicalização infantil em diversas escolas, aulas de musicalização “étnica” no Simpozio (Campeche, 2015 – 2017) e, recentemente (2017 - ...) o conjunto musical de clássicos da nova canção chilena e composições do próprio Polo, chamado *Tribo Colibri*, do qual fiz parte em 2018.

convidava a todos para encontros despretensiosos em sua casa, com música improvisada, prática que virou costume, e costume que virou hábito, estabelecendo-se com firmeza nas noites de sábado..

Enquanto membro deste mesmo círculo, eu me encontrava em uma posição antropológica privilegiada – a de *insider*. Com o passar dos anos, minha preocupação (que inicialmente era apenas de ordem musical) passou a ser a de compreender o fenômeno completo da Tocata para além de minhas impressões subjetivas, pois que muito me preocupava, enquanto pesquisador, a obtenção de confirmações objetivas sobre as representações dos outros participantes. Nesse sentido, para começar a responder à pergunta: “o que é a Tocata?”; invoco a fala de alguns desses outros participantes, com o objetivo de delinear um consenso inicial a partir das impressões do próprio grupo envolvido:

Bom, a tocata na casa do Polo é uma coisa bem peculiar... Primeiro que, é uma atividade coletiva, porém individual... assim, vou explicar, o meu ponto de vista, o que eu sinto: está todo mundo fazendo música, porém cada um está fazendo a sua música, muito individual, e essa música tem a ver com o todo que está sendo feito. Então, esse aspecto que dá a autonomia para cada um fazer o que quer, o que está afim de fazer, porque na tocata do Polo cada um faz o que está afim de fazer... porém, sobre um “molho” que é uma base, que é essa base que eu falei antes, uma base de um acorde só, de um ritmo repetitivo... cada um faz a sua viagem, e essa viagem se integra com o restante das pessoas. Então, às vezes tem muita gente, você mal ouve o que a pessoa lá do outro lado está tocando, mas é que no seu entorno você está ouvindo, então você está em sintonia com esse grupo que está próximo de você (...) então ela vai passando por várias nuances, de vários timbres diferentes, várias intensidades e dinâmicas (...) (Ayrton Perrone, 2015)

Ela é sempre diferente, mesmo que eu acabe fazendo coisas parecidas, mas é sempre em um contexto diferente. A Tocata é uma atividade, que agora eu entendo como uma disciplina, porque ela tem certas “normas” ou “regras”, vamos dizer... mas eu vi nela uma atividade que acontece quando se juntam pessoas em um tal lugar, e então acontecia uma atividade musical, com canto e instrumentos. E ela não tem um início e um fim bem rígido, e é uma... é uma coisa que, ao você fazer, sendo um dos participantes, uma das pessoas que está envolvida, está livre pra se conduzir, cantar, da maneira que você acha melhor. E é uma coisa não informada por raciocínio – exatamente! Em geral se caracteriza por... sentir um momento que vem de dentro de você, de querer cantar tal nota ou talvez imitar o que você acabou de escutar outra pessoa falando... é por aí a Tocata. (Jonathan Heald, 2015)

É mais do que um espetáculo... ela *não* é um espetáculo, é um encontro, é uma celebração, não é? E pra mim a Tocata é essa viagem: você entra num espaço que parece que você está viajando (...) e de uma maneira muito brincante, não é algo assim: ‘ah, a gente vai parar, vai pensar, vai imaginar’... não! É na hora, é sem pensar... (Elenice, 2015)

A Tocata é um espaço que se abre, um espaço-tempo que se abre para as pessoas se experimentarem musicalmente. Aí... vocalmente, como eu falei antes, e com instrumentos também. Normalmente tem essa gama de instrumentos que a gente coloca na roda assim, que vai desde...sei lá, violão, chocalho, cavaquinho, escaleta, tambor, pandeiro, violoncelo, trompete... aí isso tudo fica no centro e o pessoal faz uma roda, faz um círculo em volta dos instrumentos e fica livre pra você pegar o instrumento, tocar, interagir com alguém (Pedro Henrique, 2016)

O fator *liberdade* sempre fica em evidência na maioria das descrições que coletei nos últimos anos; contudo, existe para alguns a noção de que tal liberdade somente se dá através de *disciplina*. Alguns ainda remetem ao princípio *intuitivo* da Tocata como a característica maior, enquanto outros apontam para a dinâmica entre momentos de harmonia e momentos de conflito que se produzem entre indivíduo e grupo. Também é comum que os participantes destaquem a *ausência de rigidez* das definições de início e fim do processo musical, indicando também que se trata mais de uma “festa” (ou *celebração*) do que um evento musical “sério”. De todo o modo, estas representações apresentam alguns dos valores mais importantes da Tocata, polos constitutivos da psicologia e das narrativas simbólicas tecidas ao redor dos muitos anos de prática, e tópicos que, ao que parece, também não se dissociam dos temas intrínsecos à própria improvisação musical que estrutura o encontro. Imaginamos que este relativo consenso provém mais da experiência com a Tocata (ou seja, que se formou *a posteriori*), do que de qualquer outra identidade sociocultural que os participantes poderiam compartilhar (*a priori*), pois que, por causa desse hábito de convidar amigos que, por sua vez podem convidar amigos e amigos de amigos, o grupo que compõe a Tocata tende a ser um cujos membros não possuem tanto em comum para além do gosto pela Tocata.

Essa rede de contatos tecida pela prática dos convites deu à Tocata o seu caráter aberto e eclético: em princípio, espera-se que qualquer pessoa, independentemente de estilo ou grau de familiaridade com a linguagem da improvisação, ou com o anfitrião da casa, possa ser convidada por qualquer um dos participantes. Não se limitam os convites a quem possa dominar um estilo ou sistema musical – a área de interesse específico da pessoa também não interessa tanto quanto o fato dela ser considerada um amigo, ou parecer confiável a ponto de ser convidada. Apenas se assume que todo convidado, uma vez que entre na casa, assumo o papel de um participante ativo, ou seja, uma pessoa ao menos disposta a

fazer música em grupo. Esse entendimento raramente se expressa em palavras (até porque na maioria das vezes os desavisados chegam com a Tocata já em curso), mas deve ser captado pelos neófitos a partir da experiência mesma.

Portanto, em cada novo encontro configura-se uma nova formação provisória, uma outra combinação de possibilidades no que concerne à composição do grupo, à proporção entre o número de participantes que vêm pela primeira vez, o de participantes que já vieram alguma vez, e o dos participantes que sempre vêm. Não se pode determinar *a priori* quantos participantes virão (variando desde cinco até vinte e cinco), nem qual instrumento tocam (se é que tocam instrumentos), ou qual estilo dominam – dessa forma, é apenas no curso da improvisação que uma parcela do grupo passa a se conhecer de fato, tendo na música uma área de entendimento comum onde seja possível sincronizar-se em termos de harmonia, ritmo e intenção. A constante “mixagem” de participantes heterogêneos tende a fazer da prática do improviso um palco de conflitos, mas também resoluções, diálogos, trocas e fusões entre os estilos musicais dos participantes, referências que possuem “passe-livre” para manifestarem-se sem proscições (contanto que sejam de fato *improvisadas*⁷³). Por esta situação de complexidade e indeterminação, o improviso absolutamente “livre” (quer dizer, livre de ensaios, planejamentos e esquemas prévios) acaba por configurar elemento necessário à realização da prática, pois provê o contexto que facilita a resolução de problemas de comunicação peculiares à criação coletiva em um grupo heterogêneo, cujos membros podem nem mesmo se conhecer, ou ter muito pouco repertório em comum.

Por tudo isso, Polo costumava dizer que “nunca se sabe quem virá desta vez para a Tocata”, embora seja quase certo que ao menos uma parcela dos participantes mais antigos (sejam dois, sejam cinco) compareça em quase todos os encontros, o que contribui para a manutenção de sua coerência estilística. Tendo observado a

⁷³ De todo o modo, nestes anos de Tocata observei ser bastante raro que aqueles estilos por demais dependentes de grandes progressões de acordes, modulações e/ou alterações de andamento e ritmo – como o rock progressivo, o Jazz e a música clássica, por exemplo – se manifestem na improvisação. Isso não tanto porque na Tocata não existam fãs ou conhecedores destes estilos, mas porque a maioria dos participantes concorda (tacitamente) que estilos com harmonias modais e andamentos regulares são preferíveis, pois facilitam que o grupo como um todo emergja enquanto ator e autor da improvisação, e não apenas um ou outro músico. Nesse sentido, para além das referências xamânicas, indígenas e andinas de Polo Cabrera, havia um constante abrir mão de elementos musicais de culturas não-ocidentais, músicas “étnicas” e/ou folclóricas e populares, incluindo aí especialmente as levadas de tambor e gestos da música afro-brasileira (samba, música de candomblé, baião, etc.).

Tocata por alguns anos, pude notar que apesar da aceitação irrestrita de novos membros, o que ocasionava uma eventual pluralidade de estilos, havia ainda assim algo de “sólido” e quase formulaico ali, algo que provia a identidade estética do evento todos os sábados: uma sonoridade, certas harmonias e mesmo uma “levada” rítmica que a caracterizavam. Nesse sentido, é preciso destacar a presença marcante e constante do próprio Polo Cabrera, que possui papel centralizador no que diz respeito ao caráter geral do improviso. Ainda que, oficialmente, não se fale sobre “líderes” da improvisação, é evidente que Polo realiza uma função conciliadora em meio ao caos potencial que se nutre das muitas possibilidades, tanto em termos de participantes como de estilos. Ele “dá o tom”, por assim dizer, da improvisação, a intenção primeira, operando como uma espécie de “guia” para os neófitos, e, quando necessário, um “maestro” sem batuta para os eventuais “destoantes”. Polo sempre está tocando (!) – ele é o primeiro a entrar e o último a sair em todos os eventos. Isso permite que seu estilo característico de tocar e sua compreensão particular sobre a música tornem-se senso comum, mas sem qualquer imposição de fato. Assim, alguns de seus clichês estilísticos se vêem reiterados pelo restante do grupo, especialmente pelos membros mais antigos, conferindo à estética do improviso um sabor peculiarmente *andino*.

Quem frequentar a Tocata por tempo suficiente, por certo ouvirá muitos charangos, ritmos de *huayno*, *cueca* ou *chacarera*, flautas como a *queña* ou a *zampoña*, e tambores como o *bombo Leguero* ou o *kultrun* dos mapuches, para combinar com a decoração ameríndia da própria casa. Para além desses, usa-se também com bastante frequência os maracás, em uma mescla inconfundivelmente xamânica de intenções e técnicas, dentre as quais se destaca o contínuo pulso de compasso “unário” [(...)Ta – Ta – Ta – Ta – Ta – Ta – Ta (...), etc.]. A isso soma-se o estilo de cantar de Polo Cabrera, que varia desde o timbre e desenvoltura de um “cantor de tango” até o encantamento de força e sonoridade anasalada que caracteriza muitas das culturas musicais indígenas americanas. Estes elementos estão presentes de uma forma especial no “bolo de referências” que compõe a Tocata, mas não se trata somente de pormenores instrumentais: a influência musical de culturas ameríndias por sobre a estética da Tocata nos remete à função xamânica da música que ali opera, ou seja, a relação de proximidade entre os estilos e técnicas de Polo Cabrera e a função extática da música.

Com o tempo fui entendendo mais e mais a Tocata, até compreender que nosso anfitrião sabia bem mais do que gostaria de comentar. Polo até gostava de conversar; e sobre quase tudo. Mas preferia não falar mais que o necessário quando se tratava daquilo que era mais central ao assunto: o funcionamento da mente humana durante a improvisação. Quando o questionava, insistindo que fosse mais a fundo, e que fosse mais preciso com as palavras, às vezes ele se ria disso, e dizia num tom hermético e soturno: “algumas coisas não se devem saber”. Contudo, eventualmente, tornou-se claro para mim que Polo detinha sua própria “Teoria da Tocata”, que ele sabia o que estava fazendo e porquê. Em algumas conversas à mesa da cozinha, Polo havia dito que o “verdadeiro e único objetivo” da prática não era nada como “produzir uma bela música” digna de ser gravada e reproduzida *ad infinitum*, etc; não, o real propósito de nos reunirmos aos sábados era algo como um efeito mental, algo que ocorria dentro de cada sujeito em privado, algo que o afetava imediatamente nas emoções e sensações mais pessoais, intensificando a experiência e expandindo sua percepção musical.

Polo entendia que embora a maioria dos participantes lidasse com a Tocata como entretenimento ou pedagogia, a improvisação que ali se fazia detinha uma função muito mais surpreendente e conseqüente para a a qualidade de vida do indivíduo. Segundo Polo, improvisa-se na Tocata primordialmente para atingir um estado de consciência considerado “elevado”, “não-comum”, ou “de êxtase” (literalmente, por suas próprias palavras), o qual, além de ser intrínseca e excepcionalmente prazeroso, constituindo um fim em si mesmo, também possuiria poderosas propriedades terapêuticas, mesmo “místicas”, promovendo conexão transpessoal entre indivíduo, grupo e universo. Logo entendi que a ideia do climax da improvisação levar a um “êxtase musical” não era exagero nem ficção de Polo Cabrera – de modo algum tratava-se de um “ideal” longínquo, mas, ao contrário, uma percepção relativamente simples que com frequência se manifestava como algo concreto – especialmente no caso dos participantes mais assíduos, pois estes pareciam compreender que tal estado alterado era uma possibilidade inesgotável da improvisação, e que para além de o sentirem sozinhos, e cada qual em sua consciência particular, o podiam sentir também em coletivo. Esse efeito é aquilo que Polo diversas vezes havia chamado de “o êxtase da Tocata” e que, segundo ele, seria um fenômeno de “circuito de energia”, uma corrente de extases musicais individuais

que se retro-alimentam. Isso ocorre quando a música produzida durante o estado alterado em um participante incentiva os demais à alcançarem o mesmo estágio, o que, por sua vez, leva o primeiro a elevar-se ainda mais, e assim progressivamente até tornar-se claro que todos estão “em um mesmo êxtase fazendo a mesma música”, por assim dizer.

Entre julho de 2015 e julho de 2016 frequentei a Tocata praticamente toda semana, e agora, para além de tocar e cantar, eu observava o contexto do evento, o comportamento humano, as histórias que se contavam, e anotava tudo em meus diários de campo – experiência que me serviu muito, não só enquanto pesquisador, pois compreendo que minha presença constante nos eventos fez desenvolver tanto minha técnica de improvisação musical como minha amizade com aquele coletivo. Para além dos diários e observação participante⁷⁴, propus em parceria com o coletivo Geodésica Cultural Itinerante a realização de Tocatas todas as quintas-feiras no campus da UDESC (que também me serviram como campo, e que seguiram sendo realizadas espontaneamente até 2018), além de gravar áudio e vídeo de entrevistas com 12 participantes do “círculo íntimo” da Tocata (incluindo Polo Cabrera), material que, além de constar no corpo do texto, foi compilado e editado com o auxílio de Leonardo Lima e Lucas Kinceler, que coproduziram comigo um breve documentário sobre a experiência da Tocata⁷⁵.

Ao analisar esses dados tornou-se claro que a questão do êxtase não era somente uma idiosincrasia da experiência de Polo, ou minha, mas que percorria também a relação musical de todas essas outras pessoas, apontando para um fenômeno objetivo. Mas o que, exatamente, poderíamos imputar como possíveis

⁷⁴ Todo esse material e estudo resultaram em meu TCC, chamado: *Convívio Experimental e Improvisação Musical na Tocata: da produção de uma atitude ético-estética* (AUGUSTO, 2016).

⁷⁵ A realização independente e autofinanciada deste documentário, de linguagem um tanto artística e experimental, foi inicialmente proposta por mim enquanto produção anexa ao TCC, e prontamente acatada por meus dois colegas da UDESC (Leonardo Lima e Lucas Kinceler) que detinham já alguma experiência em manejo de câmera e edição de vídeo. Nosso objetivo com o documentário foi o de registrar um pouco daquele momento específico (2015 – 2016) da história da Tocata na casa do Polo, e da Tocata do coletivo Geodésica na UDESC, através de imagens e da fala de seus participantes mais assíduos. O documentário foi exibido à banca e ao público na data da defesa do TCC (em 2016), e atualmente se encontra postado no canal de Youtube da minha banda, o Novo Código Genético, neste link: <<https://www.youtube.com/watch?v=6qEVKQmyudk&t=1998s>>. Revisitando os materiais que ficaram de fora da edição oficial do documentário, recompilamos ainda um outro vídeo contendo a entrevista completa com Polo Cabrera, na qual ele fala sobre sua origem e percurso musical, além da Tocata e outros temas que abordamos nesta dissertação. Esta entrevista se encontra no mesmo canal, e o link é este que segue: <<https://www.youtube.com/watch?v=JokZbU4EEIs&t=1s>>.

causas da ignição do estado alterado na Tocata? Com certeza o *set and setting*, ou seja, o contexto físico, o ambiente do evento, e a disposição psicológica individual de cada participante. A casa de Polo Cabrera parece ter sido decorada especialmente para sinalizar aos presentes (consciente ou subconscientemente) que este é um local *especial*, “liminar”, como que “separado da civilização”, do “cotidiano”, do “domínio do controle racional”, envolto em simbolismos espiritualistas, indígenas, arcaicos, “sagrados”. A intenção pessoal de cada um também pode ser considerada fator fundamental, no sentido de que o participante experiente, já acostumado a relaxar corpo e mente, concentrar, e permitir que a prática musical aja sobre ele de modo a condicioná-lo a uma experiência extraordinária; supostamente se encontraria um passo mais próximo de obter o êxtase se comparado a um participante que não compartilha dessa intenção, ou dessa familiaridade com o ambiente, as pessoas e a música que ali se faz.

Contudo, no presente trabalho, deixaremos de lado a questão sobre a influência do *set and setting* para a ignição do êxtase na Tocata (entendendo que, em parte, esse ponto já se encontra bem apresentado neste e no capítulo anterior). De agora em diante, atentaremos para a natureza dos meios musicais aplicados, na medida em que são frequentemente reiterados por Polo Cabrera e outros participantes. Nosso objetivo com isso será, enfim, o de determinar os propósitos centrais da prática, compreender a dinâmica entre apolíneo e dionisíaco nesse contexto, e destacar a funcionalidade dionisíaca do método de improvisação utilizado. Dito isto, passemos a expor mais formalmente as características do improviso, para em seguida analisar, segundo os próprios participantes, a experiência do êxtase.

2 IMPROVISO, FACILITAÇÃO E ÊXTASE: A TOCATA COMO ELA É

A improvisação da Tocata consiste, em média, de três a dez sequências ininterruptas de música (cada uma variando entre 5 e 20 minutos aprox.) que se separam umas das outras por pequenos espaços de silêncio (ou de conversa) ao longo das quatro ou cinco horas de duração do evento. A instrumentação, a quantidade exata de linhas melódicas envolvidas, a textura, a organização dos “naipes” (quer dizer, quantos participantes estão na percussão, quantos nas vozes, quantos instrumentos rítmico-harmônicos, quantos melódicos, quantas nos sopros, cordas, etc.), e mesmo a duração exata das sequências variam bastante e não podem ser previstas, sendo determinadas coletivamente e apenas quando o improviso já está em curso. Isso se dá por meio de ações coordenadas, sincronidades, respostas espontâneas ao improviso dos demais, ou então por via de decisões puramente individuais, particulares e dissociadas do grupo, mas que por fim contribuem para conformar o todo da Tocata.

Cada sequência pode estar em um tom, modo, andamento ou ritmo diferente, além de poder ser composta por um grupo de participantes mais ou menos diferentes, com instrumentação particular. Muitas dessas alterações, entretanto, podem vir a se efetivar, abrupta ou paulatinamente, durante o transcurso de cada sequência musical (e, também, no início de cada nova sequência), à medida que novos participantes entram e saem da roda, trocam de instrumento, ou então acabam por alterar andamento, ritmo e modo ao acaso ou por razão dos imponderáveis da improvisação. Contudo, durante uma sequência específica, a situação normal é que se mantenham

estáveis modo⁷⁶, estrutura métrica⁷⁷, andamento e pulso, de forma que são estes os elementos fundamentais a embasar, limitar e possibilitar toda a ulterior improvisação. Esta, por sua vez, se produz como uma grande *polifonia* (geralmente contrapontística) de linhas rítmicas e/ou rítmico-melódicas individuais que podem ser continuamente variadas e desenvolvidas, ou iniciadas, ou finalizadas, de acordo com a vontade, a habilidade ou a espontaneidade de cada participante.

Às vezes, algumas dessas linhas predominam (seja por razão de maior intensidade, tessitura mais aguda, entonação mais clara, contorno, questões motivicas, etc.) sobre todas as demais, o que pode resultar em um desequilíbrio “positivo” ou “negativo”: positivo se o grupo tem no improvisador que se destaca algo como um “guia”, um elemento de motivação, ou uma linha que, por ser ouvida por todos com a mesma clareza, serve como fundamento para a sincronia geral; ou negativo, destrutivo do consenso, no sentido de que o improvisador que se destaca pode expressar referências musicais estranhas demais ao restante do grupo, ou pode estar bastante desafinado, fora do tom, “travado” quanto ao fluxo rítmico, fora do andamento, ou simplesmente em desacordo com a intenção musical predominante.

Dentre os participantes do grupo assim formado aquele a quem Polo Cabrera chamaria de “facilitador” – o “guia” do improvisado – deve ser uma pessoa que compreenda a dinâmica de caos e ordem que permeia a Tocata, e que intente trazer o grupo (por meio de recursos exclusivamente *musicais* e *não-verbais*) de volta ao consenso harmônico e métrico, quando percebe que este se dispersa e a confusão domina. Intuitivamente, tal facilitador compreende que o grupo heterogêneo de amadores (com distintos níveis de habilidade) necessita de um “norte”, uma base sólida e comum para sentirem-se seguros em estruturar suas linhas individuais com

⁷⁶ Por minha experiência com a Tocata, posso afirmar que na grande maioria das vezes tratam-se dos seguintes modos: Dórico, Mixolídio e Eólico (eventualmente, Jônico e Lídio). Geralmente a improvisação é *modal*, e quando isso ocorre é comum que a base harmônica se dê em apenas um único acorde reiterado ininterruptamente, uma fórmula minimalista, quase como um “mantra”. As tríades maiores, menores, e com sétima, são as mais utilizadas nesses casos. Eventualmente a Tocata assume um caráter mais propriamente *Tonal*, quando dois ou no máximo três acordes são concatenados em uma progressão cíclica que contém a relação V7 – I, ou V7 – i, o que muitas vezes se dá por influência do tipo de harmonias encontradas na música folclórica e popular andina e gaúcha, da qual Polo é a fonte maior. De toda forma, mesmo quando “tonal”, a Tocata não comporta *modulações* dentro de uma mesma sequência (exceto para tons relativos, e mesmo assim, isso é extremamente raro).

⁷⁷ Na maioria das vezes, trata-se de ritmo binário, composto ou não. Eventualmente ternário. E também é comum o ritmo “unário”, quer dizer, sem distinção entre tempos acentuados e não acentuados, em um pulso regular, contínuo e constante (Polo é, novamente, o usuário mais frequente desse recurso).

liberdade, confiando na possibilidade de interação imediata e construtiva entre todos os improvisadores.

Portanto, é o facilitador quem se dedica conscientemente à manutenção dos pressupostos básicos para o consenso: modo, métrica e andamento, como mencionamos. Isso ele o faz enquanto participa, sem se distinguir dos demais improvisadores, utilizando como ferramenta única o *exemplo* preciso de sua própria performance musical. Ele pode cumprir este papel com o auxílio do canto e de um instrumento rítmico-harmônico, que é, na maior parte das vezes, o violão (podendo ser também o teclado, outros cordofones similares e, raramente, apenas uma percussão), instrumento capaz de expressar em si, simultaneamente, a situação adequada de todos aqueles elementos de base mencionados. Para além disso, do facilitador se espera que possa incentivar os demais a entrarem e se manterem no improviso. Qualquer participante pode, a qualquer momento, consciente ou inconscientemente, servir ou deixar de servir à função de “facilitador”, e pode haver nenhum ou vários facilitadores operando ao mesmo tempo e se auxiliando mutuamente. Porém, é muito mais recorrente que os facilitadores sejam poucos, absoluta minoria, às vezes dois ou três e, frequentemente, apenas *um*: Polo Cabrera.

Segundo Polo, a própria Tocata poderia ser amplamente definida enquanto um processo de facilitação musical da prática coletiva da improvisação, fundada no respeito para com o nível técnico de cada um, e onde deve haver incentivos suficientes para se realizar a improvisação sem deixar ninguém de fora:

A Tocata é como facilitar um ambiente para que as pessoas venham a “soltar” sua voz, ou se “soltar” em um instrumento. (...) E tem um facilitador, que nesse caso sou eu ou outra pessoa, que vai tocando a harmonia, que nunca são muito complexas. E é sempre uma espécie de um mantra, [...] são três harmonias [acordes], no máximo quatro, às vezes pode ser só uma harmonia... tem que ser coisas que são “possibilitarias”. Não pode ser uma coisa muito complexa, se não as pessoas vão ficando fora, principalmente as que não tocam muito, que são mais inibidas. Você fazendo harmonias básicas e simples para que elas possam se soltar, vai facilitando para elas. (Polo Cabrera, 2015)

Outros participantes da Tocata também destacam a importância desse processo simultaneamente ético e estético de facilitação:

(...) Nós que temos mais afinidade somos “mestres” porque a gente está tornando possível que outras pessoas entrem e cantem e percamos o medo, e desfrutem, se integrem, e sintam que fazer música, cantar, tocar, não é um

bicho de sete cabeças, é algo que está acessível a todos se você se abre (...) (Telma Coelho, 2015)

Então, acho que a tocata é muito legal de pensar que às vezes você tem que fazer menos do que você sabe, pra dar espaço pro outro. E isso é um exercício muito grande pra própria questão do ego do músico, do artista, de você fazer menos pra que possa ter uma conversa. (...) Tocata tem a ver com dar oportunidade pro outro também elevar sua voz, de não ser uma competição de individualidades, de virtuosismo (...) às vezes o melhor que você pode fazer é uma nota só [...] (Leonardo Lima, 2015)

Mas uma coisa que é muito forte na tocata, que eu percebo, é que normalmente precisa de um “norte”, assim, ter algum “chão”... porque alguém que vem pela primeira vez, as vezes não... não dá esse *start* do som, do som começar. Então as vezes, quase a maioria das vezes, isso parte de alguém que já tem um contato com a Tocata, que já foi algumas vezes. No caso lá do Polo eu digo que ele é o ‘regente’, entre aspas, que ele não chega a reger, mas ele mostra a ‘estradinha’ assim: ‘ó, vai ser mais ou menos por aqui’, com a tonalidade, com a intenção. (Pedro Henrique, 2016)

Embora a função de facilitador não seja anunciada ou sinalizada de forma explícita, muito menos formalizada (sendo que a maioria dos participantes nem sequer a nota enquanto uma função à parte), ela é constante, regular, e faz parte da essência da improvisação coletiva da Tocata. Muitas vezes coincidente com a pessoa de Polo Cabrera, a facilitação é uma das respostas para a pergunta mais frequente daqueles que são avessos ou não estão acostumados com o grau de heterogeneidade, liberdade e informalidade dessa improvisação musical: “como é possível isso?”. Ou seja, como seria possível a um grupo misto, composto de conhecidos e desconhecidos, sem instrução musical formal, sem ensaios nem planos ou metas de qualquer tipo, realizar uma performance totalmente improvisada que pudesse ser tida por uma “boa” ou “bela” performance (pelo menos de acordo com os nossos critérios, os dos músicos)?

Ora, essa questão implica em uma confusão que é própria do tema da música extática e, por suposto, de toda música funcional: trata-se da ignorância da relação íntima entre o *valor* e o *propósito* de uma performance. A partir do instante em que conhecemos o propósito que impele um indivíduo ou grupo à performance, ganhamos acesso ao parâmetro adequado para valorar como mais ou menos “boa” ou “ruim” esta mesma performance – ou seja, partindo da perspectiva dos que estão diretamente interessados em realizar uma determinada espécie de performance (seus participantes habituais), a performance é “boa” na medida em que sua realização

efetiva se adequa, incorpora e expressa a intenção humana que a motivou. Esse é uma espécie de parâmetro fundada num princípio de *relatividade*, onde o valor de qualquer prática musical concreta só pode ser adequadamente aferido quando se parte do propósito, da intenção do indivíduo ou do grupo que está diretamente envolvido com a realização desta performance.

Isso, porém, não equivale a dizer que a Tocata não poderia ser avaliada em termos puramente objetivos (tal como soaria em uma gravação), pela suposta “beleza”, “feiura”, “complexidade”, “simplicidade” ou “clareza” da forma, etc. Toda manifestação musical poderia, a princípio, ser analisada e avaliada de acordo com qualquer critério que o analista achasse adequado. Contudo, é fundamental destacar que em uma determinada performance ou estilo musical, se ocorre de haver um ou mais propósitos específicos a motivar a ação, então o reconhecimento de tais propósitos seria absolutamente indispensável para que a atividade de valoração seja realizada de uma forma *adequada ao contexto e aos sujeitos envolvidos*. Mas nem sempre os propósitos dos performers serão puramente objetivos – como, por exemplo, produzir (*poiesis*) uma sonoridade ou obra determinada –, como vimos, por vezes, os propósitos que melhor definem uma certa prática podem ser subjetivamente orientados, como quando o que se objetiva com a atividade é principalmente uma espécie de sensação ou experiência (*pathesis*). Ora, este nos parece ser o caso da música extática em geral, e da Tocata em particular.

De todo o modo, no que concerne à questão discutida acima (“como é possível a Tocata?”), o fenômeno da facilitação é, em nossa opinião, aquilo que melhor explica tanto a coerência estética como a eficácia da Tocata. A facilitação auxilia a criação de uma unidade coletiva através do exemplo individual, de modo que aqueles menos aptos a compreenderem o significado prático do pulso, do andamento e do modo, possam também se sincronizar aos facilitadores e demais participantes, contribuindo para a boa realização da improvisação. A partir da figura desse “guia”, o coletivo tem um parâmetro comum com o qual aferir o valor de suas ações individuais, sabendo que, se seus improvisos se sincronizarem ao dele, sincronizarão também ao dos demais – portanto, o facilitador funciona como um *eixo* ao redor do qual gira a polifonia dos indivíduos. Além do mais, como Polo Cabrera é o facilitador por excelência, o estilo musical da Tocata tende a pender para o lado das referências dele, o que

também explica a relativa consistência estilística do improviso, tal como ocorre na maior parte das vezes.

Agora, para além desta unidade objetiva da estética, temos que lidar com a suposta unidade subjetiva de intenções e propósitos. Afinal, por que as pessoas vão para a Tocata em primeiro lugar, e por que retornam, e o que esperam? O que se levanta aqui é a questão da função que os participantes esperam que a improvisação exerça neste evento. Outro modo de colocar a mesma questão seria: qual é o principal propósito que a maioria dos participantes almeja, e qual a relação entre a técnica do improviso e os meios suficientes de se realizar tal propósito. Embora a situação informal e aberta do evento possibilite uma heterogeneidade também em termos de representações, objetivos e intenções; parece-nos fato indiscutível a existência de um relativo consenso nesta área e, como foi dito, especialmente entre o “círculo íntimo” de participantes que transita ao redor de Polo Cabrera.

Assim, se a produção de um estado alterado for o propósito maior da prática, e se tal produção se dá por meios musicais, sendo que o uso desses meios reflete a funcionalidade extática do improviso, então estaríamos diante de um caso de música predominantemente *dionisíaca* – quer dizer, que os participantes da Tocata devem incorporar um entendimento funcional dos meios musicais ali empregados, sendo estes adequados ao fim de manifestar em suas consciências um estado alterado de tipo dionisíaco e, simultaneamente, musical. Tal hipótese se coaduna com o entendimento que Polo Cabrera nos comunicou sobre o êxtase musical da Tocata, estado que o motiva a continuar tocando por horas, embora nem sempre o obtenha. Mas essa compreensão não é exclusiva de Polo. Apesar de não existir entre os participantes qualquer terminologia comum para se falar de tais fenômenos, parece-nos evidente que a qualidade subjetiva dos estados de consciência, impressões, emoções e sensações, por si mesmas e na medida em que são moduladas pela prática, constituem a preocupação central do grupo, pois que o tema surge de diversas formas, e em diversos matizes, no imaginário da Tocata. Por exemplo:

O que eu sinto é uma coisa que se aproxima do que muitas pessoas falam, que é essa questão da improvisação te levar num estado de espírito que te permite entrar numa área desconhecida. (...) e tem toda essa relação também de ser quase como uma prática meditativa, quase como uma prática de se conhecer também, conhecer o próprio corpo. (...) O mais importante pra mim é que você está praticando música com outras pessoas, que é muito diferente de quando você está [sozinho]... não que você não possa atingir um estado de espírito ou de...sozinho em casa né, mas eu acho que ali facilita porque é

muito mais palpável, é uma troca de energia não é? É difícil explicar isso pra quem não participa mas você sente a energia (...) a coisa se materializa, aquela energia se materializa pela música. (Leonardo Lima, 2016)

Aqui Leonardo reflete sobre a qualidade “meditativa” da improvisação, afirmando que o estado que ela possibilita é distinto do ordinário – uma “área desconhecida” a ser explorada. Ele menciona também a “energia” enquanto algo que se sente subjetivamente, mas que parece ter uma realidade objetiva na Tocata, algo que se intensifica no coletivo e pelo coletivo. Na citação abaixo, o estado emocional do sujeito, antes e durante a Tocata, é posto como fator de maior importância quando se trata de usufruir do improviso:

A Tocata, no geral, envolve muito o teu estado de espírito. Como tu está, sei lá, emocionalmente falando. Porque eu já fui pra Tocata muito bem, com a energia lá em cima, assim: ‘nossa hoje eu vou extravasar pra caramba’, e às vezes ela tem esse foco, de extravasar. Mas eu também já fui mal pra Tocata, e aí demorava pra engatar, ficava achando tudo... daí quando eu vou mal, assim, emocionalmente, sei lá, não to muito bem, mas acabo indo ‘ah não, vamos!’. Aí eu demoro pra engrenar, engrenar seria tipo ‘entrar na música’ sabe? (...) Mas eu acho que ela é totalmente ligada ao teu estado de espírito. (Pedro Henrique, 2016)

“Engrenar na música”, dito dessa forma ou de outra, parece fazer referência ao processo de entrar em êxtase. Desta fala podemos inferir que, para Pedro, a alteração do estado normal de consciência não é um efeito colateral, mas algo que se confunde com a própria atividade musical, e que se “estamos mal”, emocionalmente, haverá dificuldades a mais no que diz respeito à ignição. “Entrar na música”, como ele disse, nos parece mais uma maneira de falar do mesmo processo; a terminologia sugere que não existe na prática qualquer diferença entre “improvisar bem” e “se sentir bem improvisando”, de modo que não basta haver “boa música”, objetivamente falando, senão uma “boa experiência” da música.

O termo “fluxo” também é muito usado pelos participantes em geral para referirem-se ao estado ideal de consciência que eles pretendem experienciar com a improvisação. No caso de Pedro, fica claro que este fluxo não é entendido como algo puramente subjetivo, pois que ele diz “entrar na música” ou seja, agir de acordo com algo que não é o próprio ego pessoal, algo que possui sua própria natureza, sentido e direção. É interessante que o estado dionisíaco seja descrito dessa mesma forma em muitos outros casos, inclusive em Nietzsche, quando é posto em evidência que, embora seja um estado de consciência é um tal estado que permite a conexão do indivíduo com algo de objetivo que está para além dos contornos do ego, e cujo

contato exige a dissolução desses mesmos contornos entre o subjetivo e o objetivo, entre improvisador que flui, e música *de acordo com a qual* se flui.

Na fala abaixo se apresenta mais uma tentativa de descrever a relação ambígua entre “controle” e “não-controle”, “sujeito” e “objeto”, “memória” e “antecipação”, que tanto caracterizam o do fluxo improvisacional:

[O meu processo] não é verbal. Não tenho palavras boiando na minha cabeça, o que eu tenho são notas. E é aquela coisa da memória curta: você escutou, você segura na sua audição o que estava [soando] no seu ambiente recentemente (...), os últimos quatro, cinco segundos... [isso] está aí no meu ouvido mental, e daí é repetindo, explorando, dando continuação a esse material. É um “mar”. E daí se pode tirar e encontrar linhas nele, progressões ou melodias ou notas... e então, é mais ou menos cantando [...] e cantando de novo, e cantando alguma coisa um pouquinho diferente, mas baseado em algo que você acabou de cantar. Ou seja, como digo, não são palavras, é uma progressão, uma evolução de ideias musicais que ficam naquele estoque de memória, de memória auditiva de curto prazo. E ela desenvolve. E você, quando está bem, quando as condições são boas, eu descobri que parece que o material, o ambiente no qual você está agindo é um que não é limitado por espaço e por tamanho. (...) Então esse é o lado mágico, transformacional da história, me parece... (Jonathan Heald, 2016)

Segundo Jonathan, existe algo como uma “dimensão” musical em algum “lugar” na consciência, um “mar”, oceano da linguagem não-verbal que contém em si múltiplas possibilidades de linhas melódicas e materiais musicais para serem empregados na improvisação. Tal qual um oceano de fato, não podemos em nossa pequenez subjugar-lo, sendo que as condições de navegação, independentemente de nossa vontade, podem ser mais ou menos favoráveis. Somente quando são boas, quando a bruma se dispersa, é que o indivíduo pode ter acesso às reais dimensões desse plano. Nessa metáfora, a improvisação é descrita como “exploração” a partir da memória de curto prazo: a retenção do que foi ouvido nos últimos segundos sugere novas linhas de ação que, ao soarem, tornam-se material da memória de curto prazo, sugerindo novos trajetos, e assim por diante, como se toda a atenção do sujeito estivesse “levitando”, focada no transe do presente alargado (ou seja, entre um período de tempo de poucos segundos). Essa restrição da atenção se coaduna com o que foi descrito sobre o modo de percepção imediata em Cone, que limita o sujeito à apreensão estética daquilo que está imediatamente dado no presente, tornando-o mais suscetível a sofrer as *pathesis* da música, e a identificar-se com a superfície estética, ao mesmo tempo em que o impede de perceber relações estruturais à longo prazo.

Outro ponto importante diz respeito às interpretações espiritualistas e esotéricas⁷⁸ sobre o êxtase musical, populares entre um grupo considerável de participantes. Desse ponto de vista, o prazeroso estado de fluxo que emerge no grupo durante os momentos de clímax significa, literalmente, uma conexão com o plano espiritual, ou com alguma outra dimensão da realidade, perceptível apenas por meio da intuição e sensações sutis, ainda que descrita como ontologicamente real e superior ao plano físico-material e humano:

Então...o tocar, o cantar, o encantar, o estar em estado de encantamento... faz parte tudo dessa mesma arte, uma arte com espiritualidade. Então, quando eu estou cantando, improvisando, dentro do movimento das Tocatas, que é onde a nossa tribo está realmente se encontrando, a gente está *recebendo* né, nesse chakra aqui [desenha com as mãos círculos ao redor do topo da cabeça], a gente está recebendo do grande espírito uma quantidade gigantesca de informações, de acordes, de melodias, quer dizer, é uma tribo celestial que nos serve a manifestação que a gente manifesta nessa dimensão. Então é muito lindo porque a gente na verdade é 'clari-audiente', a gente ouve essas melodias e a gente expressa aqui. E a gente recebe também da pachamama, a gente tem um outro chakra aqui em baixo, e aí é decodificado no nosso coração. Por isso é importante a presença do amor; o amor que decodifica isso tudo com carinho e expressa a beleza toda das canções que a gente canta quando a gente está junto. (Telma Coelho, 2015)

Aqui Telma interpreta a produção que emerge dos improvisadores extáticos enquanto uma *recepção*. Desde esse ponto de vista, o estado alterado é uma "sintonia" sutil com forças ou seres de um plano superior de existência, verdadeira fonte das ideias musicais que se manifestam através do ego do indivíduo. Trafegar do estado ordinário ao estado de recepção dependeria não somente de condições musicais, como também, e especialmente, do estado emocional e da intenção do improvisador – acreditamos que este entendimento está implícito na expressão: [é] "o amor que decodifica isso tudo (...)".

Para além deste estado alterado ser descrito por sua qualidade subjetiva, aqui temos exposta a noção de que o êxtase implica em "receber" melodias percebidas como objetivamente mais "belas", ou mais "inspiradas", que superam em graça, impacto emocional e desenvoltura técnica aquilo que o improvisador seria capaz de realizar em um estado ordinário. Sendo assim, o contínuo "fluxo" de ideias musicais que caracteriza o êxtase da Tocata não se resumiria a um estado limitado à consciência individual. Isso explicaria o fato (ordinário) de que os participantes da

⁷⁸ Onde se incluem crenças e representações místico-religiosas "pagãs" provenientes de movimentos New Age, da astrologia, do ocultismo, do chamado "neo-xamanismo", da mitologia dos povos ameríndios, entre outros.

Tocata parecem ser capazes de perceber quando um outro participante entra ou sai do estado de êxtase. Ou seja, por meio da percepção de alterações qualitativas na improvisação dos demais, um determinado improvisador (acostumado ele mesmo a entrar em êxtase) *parece saber* que o estado de consciência de seu parceiro foi alterado. Se isso for verdade, podemos explicar como é possível que o grupo entre em consenso sobre a existência de um “êxtase coletivo”: ora, isso não seria possível se o estado alterado em questão não implicasse em sinais e correlações objetivas⁷⁹.

Isso levanta o problema da “autoria”, por assim dizer, das melodias improvisadas durante o êxtase. Independentemente da veracidade das descrições esotéricas levantadas por Telma, necessitamos investigar a *impressão* (corroborada por mim e muitos outros improvisadores) de que, após improvisarmos por um certo período de tempo, entramos em um estado onde nossas próprias ações, melodias, gestos e frases, nos parecem ser não somente mais “inspiradas”, como também algo que não faríamos normalmente, algo *outro*. Essa impressão sempre se vê acompanhada da sensação de que não estamos fazendo nenhum esforço, físico ou

⁷⁹ Com isso abordamos um ponto de ordem filosófica que é deveras complexo. Trata-se da natureza da correlação entre o que é subjetivo e o que é objetivo. Estivemos, nesta dissertação, focando na qualidade dos estados de consciência de um sujeito, mas isso é apenas uma opção metodológica, e não uma asserção sobre fatos. Na Tocata, por exemplo, parece que a qualidade da música (tal como soaria em uma gravação) afeta o estado de consciência que, por sua vez, afeta a qualidade da música, de modo que não é possível saber o que vem primeiro. Contudo, embora uma relação direta entre determinadas sensações e a natureza da música ali realizada deva, em nossa opinião, existir, não podemos precisar com qualquer grau de certeza *como* isso se dá. De fato, sabemos que cada estado experienciado (dor, prazer, raiva, preocupação, êxtase, etc.) se expressa em alterações comportamentais e neurofisiológicas que são perceptíveis para outros sujeitos, de modo que, sob este ponto de vista, a distinção entre subjetivo e objetivo não implica em uma *separação* ao nível ontológico. Contudo, existe o fenômeno da mentira, dissimulação ou atuação, onde aquilo que se expressa objetivamente no comportamento de um sujeito pode sugerir aos espectadores um estado emocional que não é realmente o estado experienciado pelo mentiroso ou pelo ator. Isso também ocorre no caso do engano e da ilusão, quando um sujeito tem determinadas impressões, fenomenologicamente reais, que não condizem com o que de fato existe, ou então quando ele intenta comunicar algo, e imagina estar comunicando exatamente aquilo que intencionou, quando na verdade a expressão captada pelos demais sujeitos não condiz com esta intenção. No caso do êxtase, a questão é: até que ponto a alteração do estado de consciência implica em alterações musicais objetivas e até que ponto não. Ou seja, o improvisador que sente alterações reais emergirem em sua consciência musical, alterações que *parecem* (para ele) equivalentes a uma maior fluidez e melhoria qualitativa da expressão musical; até que ponto estas sensações são apenas *aparências* que só existem para o sujeito que as tem, e até que ponto são algo mais. Sempre que uma tal aparência emerge em nossa consciência existiria uma real alteração da desenvoltura musical, ou nem sempre? E quando? Ainda que exista essa correlação estreita entre a percepção dos estados de consciência e a expressão comportamental dos mesmos, esta alteração objetiva vai no mesmo sentido da alteração subjetiva, ou em outro, ou, posto de outro modo, elas se refletem ou se representam de forma adequada ou não? Enfim, não estamos preparados para lidar com a profundidade destas questões no momento, de modo que as deixaremos de lado após esta breve nota.

mental, para improvisar bem. Algumas dessas impressões são corroboradas por Polo Cabrera:

Na Tocata você está concentrado [para] que a linha melódica que está saindo de ti esteja sempre te surpreendendo. Então, se você está prestando atenção nisso, já é um estado de meditação, ou seja, (...) o foco atencional é teu canto e o que está saindo de dentro dele. Ao mesmo tempo você tem um outro foco que é você escutando as pessoas cantando, e você chega a sentir (...) como uma vibração de prazer no ar... aí a Tocata se eleva. Agora, a Tocata, você tem que entrar dentro dela. Se você fica observando a Tocata de fora, é como observar as crianças fazendo Tocata né, aí você começa a analisar as imperfeições.... [mas] se você está dentro da Tocata, você entra a tocar, a participar, [então] você entra num êxtase... entra no êxtase da Tocata! Produz um prazer imenso a Tocata... (Polo Cabrera, 2015)

O que se está a sugerir é que a sensação de prazer na improvisação somente se manifesta após um dado período de tempo em que a atenção do improvisador fixou-se na música que ele próprio está criando (em conjunto com os demais participantes), até que, eventualmente, o seguinte sinal se afirma: o conteúdo do improvisado passa a nos surpreender, como se não fosse nosso. Novamente, a questão da “autoria” das melodias se coloca. Esse aspecto da fenomenologia do êxtase é importante para se compreender o que de fato ocorre, e por isso retornaremos a ele de forma mais aprofundada no capítulo seguinte, onde ele será devidamente desenvolvido.

Acreditamos ser possível investigar também qual seria o papel do estado apolíneo na Tocata, sua importância para a manifestação do êxtase, e sua relação com o dionisíaco. Afirmamos isso entendendo que, como tal espécie de êxtase dionisíaco é sempre breve e efêmera, é evidente e lógico assumir que o estado *não extático* que é, nesse caso, o apolíneo (compreendendo a atividade da memória, da antecipação, e uma compreensão essencialista da música, etc.) predomina também na Tocata como nas demais práticas musicais. Mas nossa análise não está orientada no sentido de identificar qual estado de consciência predomina em termos de quantidade de tempo, mas sim e exclusivamente em termos do *propósito* fundamental da improvisação da Tocata, que, pelo que foi dito, nos parece ser a manifestação do estado alterado. O estado apolíneo é evidentemente necessário a toda produção musical complexa e socialmente organizada, e a Tocata não é exceção, pois que o fluxo musical não pode parar só porque os participantes não entraram em êxtase e, de todo modo, eles jamais teriam a oportunidade de entrar em êxtase se não

começassem a tocar em algum momento, “inspirados” ou não, e a partir das estratégias e meios que estiverem disponíveis, ainda que motivados apenas pelo desejo de construir formas sonoras objetivas.

Com isso creio que fica estabelecido de forma satisfatória o caráter dionisíaco da Tocata. Em seguida nos aprofundaremos na interpretação particular de Polo Cabrera sobre o êxtase, entendendo que ele, mais do que ninguém, está plenamente capacitado a nos esclarecer as particularidades desse tipo de estado alterado, assim como a função do improviso na ignição do mesmo. Enquanto facilitador e propositor das Tocatas em Florianópolis, Polo também é o participante mais indicado para responder sobre as “origens” do movimento – quer dizer, de onde ou de quem ele tomou essas ideias sobre o uso extático da improvisação (se é que as tomou de alguém), e se existe alguma relação direta entre o dionisismo da Tocata e o xamanismo. Mas, para tanto, e antes disso, é fundamental fazer a seguinte pergunta: “quem é Polo Cabrera?”.

INTERLÚDIO

A Origem da Tocata

Eu: “Polo, olha, tem uma pergunta que me persegue desde o dia em que eu te conheci: ‘de onde vem tudo isso?’... de onde vem essa coisa de improvisar por horas com o objetivo de, se Deus quiser, entrar num êxtase? Digo, qual a origem da Tocata na sua vida?”

Polo: “Bom, eu já fiz Tocatas com, com el Grupo Água... E mais atrás tinha um grupo en Chile, um grupo que se chamava Los Jaivas, que era um grupo de irmãos, cunhados, muito famoso en Chile, e eles sempre em su casa estavam fazendo Tocata, sempre improvisando. Inclusive, los temas deles eram, alguns, tirados da Tocata, porque eles gravavam as Tocatas e tinham o cuidado de se lembrar de alguns momentos, e faziam temas com esses momentos. A partir daí sempre foi la Tocata uma coisa muito presente.”

Eu: “Tu participou bastante dessas Tocatas com os Jaivas?”

Polo: “Sim! E participava muito. E depois, com o pessoal do Grupo Água, a gente já se conheceu fazendo Tocatas, e isso em plena ditadura militar, com toque de recolher e tudo. A gente se fechava numa casa e improvisava, improvisava e improvisava a noite inteira.”

Eu: “Mas vocês nessa época não tinham tomado ayahuasca ainda, ou tinham?”

Polo: “Não, isso ainda não. Mas a gente improvisava muito... Eu sempre improvisei muito com os grupos de música que eu tinha. E com los grupos de teatro também era comum a gente fazer Tocata e improvisar, sacar temas. [Era] quase que usar a

improvisação como uma ferramenta de trabalho, de trazer coisas, brincadeiras, trazer ritmos. Sempre foi assim comigo, la Tocata y la música. Inclusive, eu já estudei música, e naquela escola de música⁸⁰ eu também já... la proposta que a gente tinha [alguns estudantes] era a de improvisar e hacer una “Música Viva”, como nós chamávamos, a “Música Viva”. Então nos juntávamos e tocávamos, hacíamos cosas... Inclusive, chegamos a propor que fizessem uma matéria na Faculdade de Música da Católica (que era totalmente careta!), queríamos uma matéria que fosse sobre improvisação, sobre composição, coisas assim. E esse foi sempre o lado da improvisação.”

Mais uma vez eu descia a rua Condomínio Canto da Lagoa num estonteante dia de verão. Acompanhado de Juliana Valbert, minha companheira, descia ao encontro de Polo após meses sem ter notícias dele ou da Tocata. Uma experiência absolutamente transcendental que tive na última semana me fez perceber que o êxtase da Tocata poderia ter níveis ainda mais profundos do que eu estava acostumado, e que por isso deveria ser melhor estudado, levado à sério, explorado e desvelado à luz da sociedade “inteligente”. Pensei que havia deixado para trás toda essa coisa de “estudar a Tocata” ao sair da universidade com meu canudo de licenciado, mas, enfim, a vinda do mestrado aconteceu precisamente no instante em que reconsiderarei tudo isso. Era uma questão de destino... não sei. Enfim, Juliana abraçava desengonçada um grande tripé, e eu levava a câmera, o gravador e outras coisas, trepidando no cascalho e acelerando à medida que os cachorros dos vizinhos sinalizavam que estávamos chegando, de novo.

Em frente ao portão vermelho fomos recebidos pela inseparável dupla Chari e Gaspar, latindo carências e nos batizando de lama com abraços indesejáveis. Lembrei de focar no meu objetivo: entrevistar Polo Cabrera e capturar em dados tudo que eu pudesse espremer dele sobre a real natureza do êxtase. Afinal, ele era o único e o

⁸⁰ Em meados dos anos sessenta Polo cursou a graduação em Música da Pontifícia Universidade Católica do Chile, mas não chegou a completar o curso. Ele próprio alega ter sido expulso da universidade no terceiro ano por “improvisar demais” e forçar um modelo de disciplinas “alternativas”, mais “livres”, tendo por isso arranjado conflitos dentro do departamento.

maior especialista nesse assunto que eu tivera o privilégio de conhecer pessoalmente. Entramos no terreno todo envolto em jogos de sombra e luz (eram dezesseis horas), e seguimos imediatamente aos fundos, subindo a escadinha do deck e batendo três vezes na porta da sala: “Polo! Polo!”, “Estamos aqui!” – e a voz voltou lá do alto do segundo andar: “Já estou descendo!”. Entramos, cumprimentamos nosso velho amigo, e fomos nos habituando novamente com a paisagem absurda da sala onde as Tocatas eram tocadas. Enquanto Polo se servia dos amendoins que eu trouxera, olhei por cima dos ombros dele e vi o maravilhoso pó de poeira flutuando sem pressa para o alto, dançando contra a luz que cruzava o recinto num ângulo de trinta graus. “Uau”, pensei baixinho.

“Então, como vai ser?”, perguntou Polo, impaciente, mas tranquilo. Juliana começou a montar o equipamento na sala, em frente ao banco em que havia se sentado o nosso amigo chileno – nesse momento decidimos não usar a câmera, pensando que seria melhor se a entrevista fosse realizada da maneira mais natural possível. Apenas o meu gravador Zoom mantinha sua luz vermelha piscando enquanto eu testava o áudio nos fones. Seria apenas isso, áudio, para o fim de reproduzir a atmosfera de uma simples conversa, um diálogo aberto, ou então um ouvir dos contos e causos que Polo sempre tornava a narrar: mitos andinos, plantas de poder, improvisação, política mundial ou simplesmente teorias conspiratórias das mais controversas. Mas, dessa vez, o tema era, em primeiro lugar, o êxtase e, em segundo, o próprio Polo Cabrera. Não se podia (e logo descobri isso) separar o homem da coisa.

“Posso começar, Polo?”, perguntei. Ao seu sinal liguei o Zoom, Juliana bateu algumas fotos e, antes de começar a falar, travei.... corri os olhos para longe do olhar dele e em direção ao meu caderno aberto sobre um Bombo Leguero. Então dei mais uma olhada no roteiro improvisado que supostamente guiaria toda a entrevista. Em tinta azul se lia: “1º) o que é o êxtase?” e, logo abaixo: “2º) qual a *origem da Tocata*”... mas não era tudo o que eu gostaria de saber. Essa segunda pergunta ainda mais estranha e multifacetada que a primeira e, confesso, não sei exatamente o que esperava obter com ela. Apenas lembrava das inúmeras conversas que tive com Polo, nas quais o tempo parecia não existir, muito menos o esforço de pensar, tudo apenas fluía.

De qualquer maneira, o que me motivava nesse instante era a tentativa de descobrir quais eram as influências culturais absorvidas por Polo, as quais deviam ser, hipoteticamente, as responsáveis pela forma atual da Tocata. Nisso, pensei de súbito numa sequência para direcionar a nossa “charla”. “Vou começar”, pensei, “com a biografia musical dele, saber de suas viagens pela América Latina, para aí investigar quando a improvisação entrou em sua vida e como se desenvolveu; então, depois, vou me aprofundar na fenomenologia do êxtase para, finalmente, saciar minhas antigas curiosidades sobre a experiência dele com enteógenos, particularmente com ayahuasca, já que deve existir um vínculo entre essa experiência ‘xamânica’ e o propósito dionisíaco da Tocata”.

Tudo isso deve ter se passado em alguns poucos segundos pois o gravador ainda gravava silêncio, preâmbulo da longa conversa que tínhamos pela frente. Enquanto para ele talvez isso fosse apenas mais uma conversa, e quem sabe mais uma “daquelas estórias dos meninos da faculdade”, para mim era como se estivéssemos prestes a revirar e expor à luz do dia as pedras mais antigas do edifício da consciência. “Quem é esta pessoa, afinal?”, perguntei-me ao mirar o modo como seu corpo parecia afundar contra as paredes e o chão da sala onde havia estado pela maior parte do tempo nos últimos trinta anos. O velho Polo Cabrera, recostado e com olhar frio, tinha metade de seu rosto encoberto pela sombra crescente de fim de tarde, o que dava um ar ainda mais místico à sua barba branca: “Deus!”, pensei, “este homem é o próprio Dionísio... há! Dionísio na Tocata! ”. Foi então que me veio o ímpeto de desfazer a mística, e ele me fez dizer: “Polo, olha, tem uma pergunta que me persegue desde o dia em que eu te conheci: ‘de onde vem tudo isso?’... de onde vem essa coisa de improvisar por horas com o objetivo de, se Deus quiser, entrar num êxtase? Digo, qual a origem da Tocata na sua vida?”...

3 SOBRE POLO CABRERA

Figura 36 – Polo Cabrera em seu atelier em 2019



Fonte: MOREIRA (2019)

A vida de Polo Cabrera se confunde com o nascimento do nosso período histórico, chame-o “pós-moderno” ou o que for que indique aquele intervalo iniciado entre os anos 50 e 60, e que segue mesclando estilos e tornando ambíguas todas as fronteiras. Na casa dos trinta anos de idade, o jovem músico trabalhava como jornalista em Santiago do Chile (início de 1970) quando foi pego de surpresa com a notícia da chegada da ditadura de Pinochet, da concomitante queda dos movimentos sociais de esquerda, e de um certo desespero que pesava os corações dos jovens de tendência contra-cultural, como o próprio jornalista. Após passar alguns dias enjaulado pelo novo regime (por seu envolvimento indireto com grupos de esquerda) e sobre constante pressão, Polo é liberado e, desnortado, decide deixar o país imediatamente.

O plano era simples: reunir-se com um grupo de músicos pouco mais jovens que ele e, tocando uma mescla de música folclórica andina e música popular, viver da música e da estrada, dirigindo-se ao norte em uma Kombi, para longe do Chile, à Bolívia, ao Peru e, enfim, ao Brasil. Nasce assim o 'Grupo Água', com o qual Polo vivenciou inúmeros causos e aventuras na América do Sul, chegando inclusive a fazer relativo sucesso na história da MPB ao gravar charangos e outros arranjos andinos com Milton Nascimento, Ney Matogrosso (no álbum 'Seu Tipo' de 1978), Moraes Moreira (no álbum 'Bazar Brasileiro' de 1979), entre outros⁸¹.

Apresentando-se na capital do Rio de Janeiro o grupo foi surpreendido com a presença de Milton Nascimento na plateia, que logo os convidou para participarem das gravações do álbum 'Geraes' (1976)⁸², disco que vendeu mais de um milhão de cópias, o que serviu de estopim para o sucesso do Grupo Água no Brasil, garantindo sua permanência no país por mais quatro anos. Após a parceria com Milton, o grupo realizou várias turnês e chegou a gravar seu primeiro disco quando ainda em território Tupiniquim: o álbum Transparência de 1977, lançado pela Som Livre, e tendo na capa uma ilustração feita pelo próprio Polo.⁸³

⁸¹ Podemos assistir ao Grupo Água se apresentando ao vivo no seguinte vídeo (obs: Polo Cabrera está à direita do grupo, cantando e tocando charango): < <https://www.youtube.com/watch?v=2bVGI1e67io>>.

⁸² Ouvir a faixa "Caldera" no álbum "Geraes" (1976) de Milton Nascimento. E no seguinte link podemos assistir ao Grupo Água e Milton Nascimento tocando esta mesma faixa ao vivo na televisão (obs: Polo Cabrera está tocando o charango): < <https://www.youtube.com/watch?v=ZRYpPifa45s>>.

⁸³ Essas informações nos foram dadas diretamente por Polo Cabrera, e podem ser averiguadas também no blog "Água Histórico": < <http://aguahistorico.blogspot.com/2013/09/grupo-agua-biography.html>>. Acesso em: 16/03/2020.

Figura 37 – Capa do álbum *Transparência* (Som Livre)⁸⁴

Fonte: DISCOGS

⁸⁴ Ilustração feita por Polo Cabrera

Figura 38 – Grupo Água 1⁸⁵

Fonte: DISCOGS

Figura 39 – Grupo Água 2⁸⁶

Fonte: SINISTER SALAD MUSIKAL'S WEBLOG

⁸⁵ Polo Cabrera acima, à esquerda

⁸⁶ Polo Cabrera na extrema esquerda, tocando flauta

Figura 40 – Detalhe do encarte do álbum *Transparência*⁸⁷

Fonte: SINISTER SALAD MUSIKAL'S WEBLOG

⁸⁷ Polo na extrema direita.

Figura 41 – Polo Cabrera tocando charango⁸⁸

Fonte: GRUPO AGUA TRIBUTU HISTORICO (2008)

Após gravarem seu segundo álbum (*Amanheceres*), o Água decide retornar ao seu país de origem. Apesar das pretensões de retornar ao Brasil, isso nunca ocorreu, já que o grupo se dissolveu ainda no início dos anos oitenta e seus membros passaram a residir novamente no Chile. Exceto Polo, que seguiu sua viagem sozinho e sempre distante da cordilheira. Assumindo diversas funções (músico, jornalista, ilustrador, contador de histórias, construtor de instrumentos, etc.) Polo viveu no Rio de Janeiro por alguns anos na década de oitenta, onde casou-se com uma carioca e teve um filho, só para em seguida mudar-se com eles para a outrora ainda remota ilha de Florianópolis, no sul do Brasil. É nesse ponto que começa a história da Tocata no Porto da Lagoa, já que, por onde quer que fosse, Polo trazia consigo uma impressionante gana de improvisação, de tocar junto das pessoas, uma vontade de tocar por horas, variando e compondo no calor do instante. E, sendo o centro

⁸⁸ Em uma apresentação do Grupo Agua

agregador que sempre foi, Polo conseguiu estabelecer na ilha um encontro musical livre e aberto a todos, tendo como base a amizade, aliada à vontade de tomar um vinho nos sábados à noite.

Mas a força da improvisação musical na vida de Polo Cabrera não teve início em Florianópolis, obviamente. Na verdade, ela o acompanha desde sempre, desde o momento em que o pequeno Polo começava a cantar junto de seus irmãos e de sua mãe (uma cantora de rádio), espontaneamente “caçando” uma segunda ou uma terceira voz logo acima da linha principal. Em sua juventude em Santiago, Polo conheceu o grupo Los Jaivas, um dos primeiros grupos musicais chilenos a reunir elementos andinos com rock progressivo, e foi frequentando as festas e encontros musicais deles que Polo obteve um gosto do que viria a ser a Tocata, já que as Jams dos Jaivas eram abertas e completamente improvisadas (diz Polo que era dos improvisos gravados que os Jaivas retiravam seus temas e composições). Já com o Grupo Água, seu método de criação era o improviso, e a partir dele é que se delineavam os temas que o grupo viria a compor. Durante sua viagem pela América do Sul, o Água costumava improvisar ao vivo em bares, casas de show e festivais, muitas vezes alargando canções simples de três minutos em sequências improvisadas de uma hora ou mais, controlando o fluxo de improvisação conforme a resposta positiva ou negativa do público. O improviso era tão comum ao processo criativo do Água que chegou a tornar-se empecilho na gravação do primeiro álbum de estúdio do grupo, pois que fora necessário fixar e reduzir temas que nunca antes haviam sido dessa forma “encaixotados”.

Sobre a estranheza dos chilenos com o ambiente controlado do estúdio, Polo conta uma anedota do dia em foram gravados os vocais da faixa “Caldera” (composição de Nelson Araya, do próprio Água) para o álbum Geraes de Milton Nascimento: contrariando os técnicos de som, que insistiam na gravação por canais e no processo seguro do *overdub*, o Água conseguiu convencer Milton a gravar todas as vozes ao vivo em um único take, com mais de cinco pessoas ao redor de um único microfone. Tal atitude e escolha, creio, não só era advinda da inexperiência do grupo com o estúdio, como também de sua imensa experiência com o ambiente ‘ao vivo’ da improvisação.

Essas anedotas do Grupo Água são importantes para delinear a figura um tanto “mística” de Polo Cabrera como guia da Tocata, pois nos revelam como a

improvisação sempre esteve no centro da obra e da vida do músico chileno. Polo descobriu a improvisação em uma época em que ela estava “em alta” no ocidente, primeiro por influência do jazz, depois na música experimental de compositores de vanguarda como Stockhausen, e depois pelas jam sessions de bandas de rock sessentista, tornando-se bastante popular com a geração do LSD (*sua* geração). Mas uma jam session não é exatamente uma Tocata.... esta configura uma forma de improvisação à parte, e embora contemporânea, híbrida e plural, em essência ela poderia estar reconstituindo algumas das funções mais arcaicas da própria música, da música xamânica, da música *enquanto* um procedimento xamânico. A questão se transforma, portanto, na seguinte: ‘como Polo Cabrera empregou a técnica da improvisação enquanto uma verdadeira técnica extática?’.

Quanto a isso, o improvisador e autor Derek Bailey afirma do efeito da improvisação: “Este é um dos efeitos imediatos e diretos da improvisação. Garante o envolvimento total do executante. Melhor do que qualquer outro meio, ele oferece a possibilidade de o músico **se identificar completamente com a música.**” (BAILEY, 1993, p. 17)⁸⁹. Já ouvimos isso antes: a completa identificação do artista com a obra, a maior proximidade possível entre sujeito e objeto da experiência: essa é uma característica fundamental do estado de êxtase dionisíaco tal como descrito por Nietzsche (quer entendamos essa identificação literalmente, como absorção da própria individualidade, quer a entendamos como “possessão” em sentido estrito, onde a individualidade está ausente do corpo, quer a entendamos simplesmente como mais uma modalidade expandida da consciência individual, onde a proximidade entre sujeito e objeto altera drasticamente a qualidade ordinária da experiência, mas não impede ao menos algum grau de controle sobre os rumos da situação, e não implica em perda de percepção e memória⁹⁰). Haveria, então, na natureza mesma do ato de

⁸⁹ This is one of the immediate and direct effects of improvisation. It secures the total involvement of the performer. Better than any other means it provides the possibility for the player **to completely identify with the music**

⁹⁰ Essa última interpretação (mais “flexível”) do êxtase dionisíaco é a que mais se adequa ao modelo do Estado Xamânico de Consciência (SSC) em Harner e que, por causa de seu dinamismo ou “musicalidade” inerentes, aproxima-se também do hiper-sensualismo no “Transe” (*Trance*) em Rouget, mas do qual imediatamente se afasta quando nele é descrita uma “possessão” genuína e distintiva desse estado. Se no exemplo de Nietzsche sobre as orgias e festas dionisíacas o estado alterado trata-se de algo próximo a uma possessão (enquanto *entusiasmo*), não é absolutamente necessário concebê-lo nessa relação exclusiva com a *crise* na consciência individual – isto é, se estamos interessados em ler nele um modelo que funcione também para explicar o estado alterado que se dá nos músicos durante sua produção musical (atividade que exige ao menos um mínimo de consciência

improvisar uma tendência que aproxima o improvisador do êxtase musical tomado em sua característica dionisíaca? Talvez, veremos. Mas, de todo modo, é assaz relevante o comentário de Bailey sobre o potencial específico do improvisado em gerar este estado alterado: “Better than any other means (...)”. Seria mesmo?

Analisando essa questão por um outro ângulo, e respeitando a distinção histórica e cultural entre Ocidente e Oriente, é possível imaginar que essa possível potência dionisíaca do improvisado tenha sido diferentemente realizada, aqui e lá. Em sua tese “Diálogos com a Música de Culturas Não Ocidentais: um percurso para a elaboração de propostas de improvisação”, FRIDMAN (2013) elabora uma tabela listando os aspectos mais frequentes da improvisação *não ocidental*:

individual para existir). O conceito daquele estado que reconhecemos como um êxtase *especificamente musical* (que se expressa *musicalmente*, e cuja ignição e manutenção se dão por meios musicais, prioritariamente), por sua vez, deve ser compreendido em termos dos conceitos de Estado Xamânico de Consciência, “Transe” e êxtase dionisíaco, sem se deixar identificar com qualquer um deles em particular, pois que cada um desses conceitos pertence a uma tentativa independente de compreender um determinado estado de consciência em um determinado contexto cultural, sendo realmente adequados apenas nestes contextos de pesquisa e estudo nos quais se originaram. Assim, na concepção do êxtase musical (em sua particularidade na Tocata, e também em geral), reconhece-se a importância de uma certa ideia de “identificação” entre sujeito e objeto (dada especialmente no conceito de êxtase dionisíaco), embora não literal nem hiperbólica, mas de fato uma *aproximação* maior que a de costume (ou melhor, um *desbotamento* dos limites entre um e outro), o que pode eventualmente trazer a sensação de que todos os conteúdos atualmente presentes na consciência do sujeito extático estão integrados de forma harmônica na unidade da percepção (sem dualismos), de modo que nem o conceito de um “Eu” (enquanto personalidade ou ego auto-consciente), nem o conceito de um “objeto” qualquer assumem preponderância por suas contrastantes funções, mas, ao contrário, são debastadas suas arestas até o ponto de uma relativa *confusão*, ou, ao menos, de uma certa *irrelevância* diante do todo daquela experiência efêmera – sensação que, por si só, já justifica chamar este estado de “alterado” ou “não-ordinário”. Assim, não é apenas a noção de *estado alterado expresso por meios sensoriais* que determina a espécie de estado alterado que é o êxtase musical, mas sim a noção, mais específica, de um estado alterado expresso por meios sensoriais, *no qual há uma sensação de uma relativa confusão entre sujeito e objeto*. Adicionando a particularidade dos meios *musicais* nessa fórmula, temos uma definição possível para o êxtase musical em geral.

Quadro 3 – Aspectos mais frequentes da improvisação não ocidental

Aspectos mais frequentes da improvisação na música não ocidental
Improvisação considerada como estágio máximo da performance
Aspecto exploratório do som, à exemplo do <i>raga</i> indiano e do <i>tarab</i> árabe
Maleabilidade do tempo em função de se alcançar uma boa performance
Imersão e envolvimento do performer, sempre atingindo um clímax emocional durante a improvisação e a performance.
Diferentes formas de envolvimento e participação do ouvinte na performance em geral

Fonte: FRIDMAN (fig 2.2, 2013, p. 63)

É o quarto item (de cima para baixo) que nos compete contemplar nesta tabela: “Imersão e envolvimento do performer, sempre atingindo um clímax emocional durante a improvisação e a performance”. Lembremos, este é um aspecto frequente (não esporádico) da improvisação não ocidental segundo Fridman, e um que reforça o que disse Bailey, a saber, que a improvisação possui a qualidade de fazer o performer se identificar plenamente com a música. O importante é, a partir desses dados introdutórios, conceber a improvisação musical não somente como mais uma entre outras tantas formas de se fazer música e (talvez) manifestar um estado de consciência não-usual... nossa hipótese, na verdade, é que ela possa ser o procedimento musical *mais direto e eficaz* na produção do êxtase, e que Polo Cabrera nada fez senão compreender e explorar esse fato na Tocata. Os motivos e argumentos que justificam esta hipótese serão desenvolvidos de forma definitiva no capítulo *A Peculiaridade da Improvisação enquanto Técnica Extática*, mais à frente. Dito isto, sigamos com a entrevista, redirecionando nosso foco para a compreensão que Polo Cabrera faz da fenomenologia do êxtase da Tocata.

4 A FENOMENOLOGIA DO ÊXTASE MUSICAL SEGUNDO POLO CABRERA

Eu: “Polo, qual a importância do êxtase na Tocata, e quão raro é esse fenômeno entre os participantes?”

“Es mas prazeroso [quando tem êxtase]. Mas la Tocata tem momentos de êxtase, um pequeno momento, às vezes outros duram mais. Mas depende muito de como você está sintonizado na Tocata, né? Por exemplo, até os próprios músicos eles vão descobrindo [com dificuldade] essa improvisação tão livre que é com a voz, porque não estão acostumados, não foram ensinados, não tem cultura disso. Diferente de povos que praticam isso desde criança, é uma coisa natural salir cantando... Mas nós não estamos acostumados a ir atrás [ver além] do que a partitura está te falando ou dos conceitos que nós temos da música que estamos fazendo. E que para mim é até certo ponto... a gente sempre vai ficar meio preso nos conceitos que a gente vai inventando, mas quando a gente usa demais as partituras e o racional, às vezes é muito difícil você entrar no mundo do improvisado.”

Para Polo Cabrera o valor do êxtase é intrínseco, seu reconhecimento é imediato e subjetivo, sendo dado na forma de sensações e percepções peculiarmente integradas à música. Não precisamos buscá-lo em qualquer outro efeito posterior à prática, a curto ou a longo prazo. A sensação imediata do prazer físico e mental, ou, talvez, a sensação de uma satisfação espiritual evocada por ele é toda explicação que necessitamos para entender por que ele pode ser considerado o propósito da improvisação, ainda que seja um estado instável e impossível de controlar ou prever com qualquer grau de *certeza*. De qualquer forma, aqui já fica estabelecida a persistente dicotomia entre uma abordagem “intuitiva”, assumida por Polo, e uma mais “racional”, que ele tanto critica enquanto um empecilho ao êxtase. Vale reafirmar que a influência do racionalismo e da teorização por sobre as práticas musicais não é propriamente um aspecto do apolinismo tal como o entendemos, e sim da cultura que Nietzsche chamou “socrática”, aquela que valora as definições intelectuais acima da experiência estética, buscando dominar o natural e o ético por meio de conceitos puros (como também é um aspecto do método científico). Portanto, interpretamos que não é a tendência apolínea (relativa ao propósito de produzir música por sua coerência

estrutural, proporcionalidade, objetividade estética e beleza formal) que está no centro da crítica de Polo, mas sim os resquícios socráticos de uma cultura que valoriza a teoria e o estudo acima da prática e da intuição.

De todo modo, pretendemos relacionar as práticas de propósito dionisíaco à abordagem “intuitiva” de Polo. Mas não é somente isso. Ao longo deste tópico vamos nos aprofundar nas nuances e aparentes contradições da fenomenologia do êxtase segundo Polo, com o intuito de ultrapassar essa visão mais simplificada de que existiriam duas abordagens exclusivas para o fazer musical, sendo uma *totalmente* intuitiva e a outra *totalmente* racional. O problema então vai se colocar como sendo de ordem mais *semântica* que qualquer outra coisa, ou seja, referente à nossa compreensão habitual do significado de termos como “intuição” e “racionalidade”.

De fato, a compreensão de Polo Cabrera vai muito além deste quadro pintado às pressas, e, quando devidamente entendida, proporcionará uma atualização importante dos conceitos de apolíneo e dionisíaco tal como os viemos empregando. Não seria possível (já adiantamos) fazer sentido desta complexa fenomenologia sem um equivalente aumento de complexidade no próprio conceito de *dionisíaco*, pois o êxtase musical que estamos a ponto de dissecar, embora possa ser considerado um estado com características mais dionisíacas que apolíneas, não redundará em caos nem na absorção da consciência individual, como é o que parece indicar, grosso modo, a compreensão nietzscheana (ainda que nosso esforço ao longo da dissertação tenha sido o de ressignificar este termo para o fazer dialogar com o estudo de caso). Entendemos que é difícil se livrar dessa perspectiva, mas no que segue haverá uma boa oportunidade de desconstruí-la novamente para conceber o dionisíaco e a relação dele com o apolíneo de um novo modo, a partir da experiência de Polo Cabrera. Sigamos:

Eu: “Mas como falar sobre essa “sintonia” do êxtase que você disse? Porque, pelo que eu sei, e pelo que você sempre diz, a gente não está mais falando só da improvisação, mas de um tipo de ‘estado alterado de consciência’...”

Polo: “É muito difícil explicar essa sensação... Ela varia. São frações de segundo que você sente que tem uma harmonia... inclusive, eu já tive mirações donde via que durante as Tocatas existia uma “luz” aqui [na minha casa], especial, diferente, quando

estava todo mundo muuuuito numa felicidade só, né? E isso varia. Às vezes é muito maravilhoso, e outras vezes não é tanto. Têm Tocatas que, se você não trabalha bem a tua parte interna, é capaz que você não fique bem depois de uma Tocata, porque não conseguiu se conectar, etc, (...) Mas o que a gente faz aqui na Tocata... bom, primeiro é uma coisa que não é muito conhecida, então as pessoas vão ter que lidar primeiro com suas dificuldades interiores para então poder se soltar, por exemplo, então a gente facilita, entrega alguns instrumentos que facilitam muito, como os charangos, em que praticamente você não faz acordes [complicados] (...) e como a Tocata não é uma religião, você não pode estar dando instrução a cada pessoa que chega e... então às vezes é menos, às vezes é mais, e você tem que ficar com o lucro daquilo que você mesmo se fez a você mesmo [risos]... em ter improvisado bem em essa harmonia.”

O estado alterado da Tocata, portanto, não é uma única faixa estanque de sensações. Ele “varia”, ou seja, trata-se de uma qualidade da experiência que pode ser experimentada desde níveis muitos sutis até níveis bastante intensos, incluindo todas as possibilidades do contínuo entre extremos. Já havíamos averiguado essa possibilidade de variação quando abordamos o Estado Xamânico de Consciência concebido pelo autor Michael Harner. Assim, não se trata somente de “entrar em êxtase”, nem somente de “sustenta-lo” por mais ou menos tempo, mas sim de se *aprofundar* nele tanto quanto possível. Segundo Polo, a intenção ou a atitude do improvisador (algo subjetivo) configura o fator mais relevante para determinar o quão intenso será este êxtase, o quão “conectado” está o improvisador a cada instante. Aparentemente, o processo de facilitação atua aqui também, tornando possível aos participantes o aprendizado informal dessa espécie de atenção que é capaz não apenas de gerar o êxtase, como de modular sua intensidade. Mais que isso, a habilidade de facilitar para si mesmo a entrada, a permanência e a intensificação do estado alterado durante o improviso é algo que se pode aprender e desenvolver, como vemos no trecho abaixo:

Eu: “Certo, entendi. Mas, é... desculpa por essa pergunta, mas você já sentiu esse êxtase pessoalmente?”

Polo: “Muitas vezes! La maioria das vezes na Tocata eu chego a sentir isso; muitas, muitas, muitas vezes. Es una cosa que cada vez vai aumentando a facilidade que você tem de conseguir essa conexão, e você vai como que aumentando a sua capacidade melódica também, e aumenta a capacidade e a variedade de melodias... Então, tem crescimento [aprendizado] também nisso. Es uma coisa que, se você continua praticando, ela se desenvolve e ela cresce e se queda ainda mais variada, a capacidade melódica, a capacidade expressiva... (...) às vezes eu acho que existe o ‘inconsciente coletivo’ en la música, onde você, conectando-se dessa forma, você se conecta com ritmos e culturas do mundo inteiro: mongólica, chinesa, javanesa; e vão passando ritmos, vão passando melodias através de vocês... às vezes pode acontecer de mudar o tom da tua voz, como se tivesse umas entidades passando através de você. E essa é a parte mais... é o ápice desse fenômeno xamânico, da intuição, é isso. (...) E essa *canalização* se aprende através da prática, e as pessoas que começam a descobrir isso e começam a ter pequenos êxitos, naturalmente, vão voltar a procurá-la.”

Eu: “‘Canalização’, você disse? Tipo uma “possessão”, ou uma “psicografia musical”? ... bom, olha só, Polo, isso que você falou agora é muito interessante, será que a gente poderia começar de novo, com uma pergunta mais direta e... e como se você tivesse que explicar o conceito de êxtase, detalhadamente, para a minha banca na UDESC?”

Polo: “Claro!”

Eu: “Então, lá vai: “Polo, o que é o êxtase?”

Polo: “Então, o êxtase es la culminación do estado de transe⁹¹ (o transe é também um fenômeno que tem a ver com o xamanismo) e que tem a ver com o gozo, o prazer máximo... O êxtase [ocorre] quando o músico entra em um estado de ‘dissociação’ e

⁹¹ Nessa frase, “êxtase” e “transe” estão sendo empregados praticamente como sinônimos, não havendo qualquer relação entre a fala de Polo Cabrera a distinção *trance/ecstasy* em Rouget.

não é mais ele quem está tocando, é a música que está passando através dele. Então es un fenómeno de éxtase. Tem muitos fenômenos de éxtase onde, por exemplo, quem está executando praticamente se dissocia e vira um ‘canal’, e vem um fluxo melódico através dele onde ele não tem mais o controle, é una cosa que está passando *através...* então isso se supõe que seja o nível mais alto de éxtase, o nível mais alto do transe...”

Neste trecho demos um grande passo na direção da descrição pormenorizada do éxtase musical, por isso, trataremos de organizar os dados em uma análise mais aprofundada. Na definição acima, Polo introduz uma descrição fenomenológica do estado alterado da Toccata na qual surgem articulados estes três importantes aspectos: **1º)** o *prazer* do sujeito quando em éxtase; **2º)** a dualidade na consciência, que ele chamou *dissociação*, e que implica, de um lado, em um sujeito relativamente “passivo”, por não ser mais “ele quem está tocando”, e, por outro lado, a própria música objetiva; e **3º)** a *canalização*, noção de que o músico não é o autor e nem possui o “controle” da música, mas é o seu “vetor”, por meio do que a música segue passando “através” do sujeito que então somente a percebe e recebe em si. Já temos alguma noção sobre o elemento de “prazer” que há nesse éxtase, sendo que, por ora, o deixaremos de lado para voltar nossa atenção sobre os fenômenos de “canalização” e “dissociação”: *o que* eles são, e *como*, exatamente, tornam-se possíveis?

Se tomado ao pé da letra, o 2º aspecto citado acima parece conferir uma qualidade *não-dionisíaca* ao éxtase musical segundo Polo Cabrera (a sensação de uma dualidade ou separação na consciência, ao invés de uma “unidade”), embora o tenhamos classificado sempre enquanto uma espécie particular de éxtase dionisíaco. Lembremos que no estado de éxtase dionisíaco de Nietzsche o *pathos* do artista é tal que ele se identifica *completamente* com a obra, perdendo-se nela, coisa que não necessariamente implica em “canalização” – a ideia de que o extático se torna um “canal” (“vazio”, portanto). Além disso, é importante notar como estão íntima e sistematicamente correlacionados esses dois aspectos, o da “dissociação” e o da “canalização”, em uma única experiência. A canalização dificilmente poderia ser separada da percepção dual que ele chamou “dissociação”, pois quem canaliza, canaliza *algo* que não si próprio. Se a descrição de Polo é precisa, isso implicaria em contradições conceituais para quem for relacionar o dionisíaco nietzscheano *puro* com

o êxtase musical da Tocata, pois em uma primeira análise o elemento “dual” da canalização parece incompatível com a noção literal de “fusão” ou “identificação” entre sujeito e objeto.⁹²

Nesse sentido, dissociação e canalização são, dadas as proporções, fenômenos mais adaptáveis ao Estado Xamânico de Consciência (SSC) em Michael Harner, pois por esse conceito se entende que o estado alterado deve permitir a continuidade psicológica do sujeito e de sua memória (fugindo do dualismo consciência-imobilidade/inconsciência-movimento descrito respectivamente nos conceitos de “êxtase” [*ecstasy*] e “Transe” [*trance*] em Rouget, assim como da fusão com o Todo no estado dionisíaco de Nietzsche). Ainda assim, o conceito de Estado Xamânico de Consciência, por si só, apenas “aceita” sua inclusão mas não é capaz de explicar satisfatoriamente os aspectos de canalização e dissociação que Polo afirma existir.

Sendo assim, o que precisamos é conceber em sua especificidade aquela qualidade do fenômeno extático pela qual um músico não controla e nem produz a música ativamente (no sentido de uma *poiesis*), mas como que a “deixa acontecer” por meio dele⁹³ (no sentido de uma *pathesis*), pois é essa sensação de uma “não-

⁹² Por questões como essa, estivemos e seguimos lidando com um conceito de dionisíaco que foi “esvaziado” de algumas das qualidades que Nietzsche considerou importantes (como a noção da “dor” atrelada ao prazer, e esta ideia da fusão *completa*), optando por utilizar o termo “dionisíaco” para indicar somente a presença de um *estado alterado* no qual a distinção sujeito/objeto se coloca de forma menos marcada do que no estado apolíneo, e onde abundam sensações, movimento, dinâmica e demais qualidades estéticas que se coadunam bem com performances artísticas, como a música.

⁹³ Vale notar que essa característica do êxtase musical remete ao conceito de *wu-wei*, um ideal de performance ou “ação perfeita” que está presente no pensamento filosófico e religioso da antiga China, particularmente no Taoísmo, e que se pode traduzir como “não-ação”. Segundo o autor do livro *Effortless Action: wu-wei as conceptual metaphor and spiritual ideal in early china*: “Wu-wei’ significa literalmente ‘na ausência de / sem fazer esforço’ e é frequentemente traduzido como ‘não fazer nada’ ou ‘não agir’. É importante perceber, entretanto, que wu-wei propriamente não se refere ao que está realmente acontecendo (ou não acontecendo) no reino da ação observável, mas sim ao estado de espírito do ator.” (SLINGERLAND, 2003, p.7). Ademais, ele coloca que: “Para uma pessoa em wu-wei, a conduta adequada segue tão instantânea e espontaneamente quanto o nariz responde a um mau cheiro, e com a mesma sensação de conforto e alegria inconscientes com que o corpo cede ao ritmo sedutor de uma canção. Isso não quer dizer, entretanto, que as ações wu-wei sejam automáticas, completamente inconscientes ou puramente fisiológicas. (...) Diferentemente das formas de ações instintivas ou meramente habituais, então, wu-wei requer algum grau de consciência por parte do agente e permite uma quantidade considerável de flexibilidade de resposta. Embora não envolva reflexão ou cálculo abstrato, não deve ser visto como um comportamento “irracional”, mas sim como surgindo do que poderíamos chamar de “mente incorporada.” (idem, p.8). Assim, *wu-wei* poderia, talvez, representar um outro tipo de modelo a ser estudado, para auxiliar no que estamos tentando conceber aqui por meio das noções integradas de “prazer”, “canalização” e “dissociação” no êxtase musical.

autoria” (acompanhada de fina percepção musical e um certo automatismo corporal) que se infere quando imaginamos esse estado por meio da metáfora dual de um “canal” e de um “algo canalizado”, onde o “Eu” (consciente) é o canal, e o fluxo musical, o “algo canalizado”. Segundo Polo Cabrera, essa seria uma boa metáfora, contudo, uma vez que o sujeito que se auto-percebe não parece deter total autoria sobre a música, precisamos entender que ela deixa em aberto a importante questão da *origem da organização* desse fluxo musical de acordo com parâmetros musicais compreensíveis e atualmente existentes na cultura. Afinal, sendo literal, se “canalizar” significa “permitir que a música se faça através de mim”, então aquele que canaliza não deveria poder ser o autor das escolhas que determinam a ordem e a conformidade da música aos sistemas musicais e outros padrões de performance (ou, pelo menos, ele, ainda que detivesse certo grau de controle “geral” sobre a situação “vista de longe”, não o teria no que diz respeito à determinação dos detalhes na progressão de ideias musicais). Mas na Tocata a música, objetivamente, costuma ser objetivamente descrita enquanto mais “bela” ou “interessante” ou “harmoniosa” (etc.) quando sua produção é realizada a partir do estado alterado. Então, se é assim, *quem* ou o *que* estaria sustentando tal “bela” organização objetiva do fluxo musical (em total acordo com os conteúdos musicais, gêneros, estilos e técnicas previamente apreendidos pelo sujeito), se este alguém não é o próprio sujeito (compreendido como “ego auto-consciente”, a “personalidade”, etc.)? Deveríamos dizer que a música “se faz a si mesma” e, nesse caso, o objeto é que seria o “autor” de suas próprias transformações, ou deveríamos suspeitar da existência de uma *outra origem* para a ordem estética da música durante o êxtase musical? E seria essa outra origem um processo físico-natural, psíquico, uma relação, ou uma entidade, um ser, uma dimensão, etc.? Aquilo que “está sendo canalizado”, de onde ele provém, e como chegou a ser estruturado da forma em que se estruturou na performance?

Sobre isso: ao improvisarem, é possível que os participantes da Tocata se deixem (conscientemente) comandar por um princípio de organização musical que é objetivo e “maior” que o ego de cada indivíduo, algo que se pode perceber que está ocorrendo através de si mesmo e de seu corpo, e que talvez se possa até “direcionar” (em um sentido vago), embora não se possa prever exatamente como se manifestarão

suas qualidades concretas, pelo menos não completamente. Este suposto princípio de organização poderia, por exemplo, ser tomado pelas “Leis da música” ou pelas “Leis de um determinado estilo de música”, ou as “Leis de um determinado instrumento”, ou ainda “as tendências de auto-organização que emergem espontaneamente no tempo-espaço”, ou então “a consciência em geral”, ou uma combinação de todos esses em diversas proporções, etc... poderia até mesmo ser aquilo que Polo mencionou acima, o “Inconsciente Coletivo”, onde estariam arquivadas todas as melodias e ritmos de todas as culturas humanas. Ou seja, poderíamos aqui especular sobre uma origem da organização que não redundasse em uma proposição impossível de ser comprovada: como a que infere do êxtase musical que ele é algo como uma “conexão” com o plano espiritual ou com outra dimensão da realidade, ou mesmo com entidades específicas. Embora isso possa ser o caso, poderíamos imaginar o princípio de organização enquanto algo menos pessoal e místico, e mais “estrutural”, possibilitado pela forma mesma da consciência em sua relação com a performance musical, e intrínseco à lógica do fenômeno musical em geral, algo como uma “sistematicidade” que é própria da experiência musical, somada, talvez, a uma noção de “inércia” da improvisação (a sensação de que aquilo que estamos tocando agora é apenas uma reação ao que tocamos antes, e que essa reação já contém em si o germe que se desdobrará na próxima ação futura, de modo que é como se “deslizássemos” no tempo, puxados por um cordão). Seja o que for, as ideias de “canalização” e “dissociação” sugerem que as escolhas pessoais e autoconscientes que ordinariamente se fazem na execução de uma performance, não ocorrem da mesma maneira aqui, e que é preciso postular um “outro” desconhecido.

De certo modo, Nietzsche já havia antecipado esse aspecto em seu conceito de dionisíaco. A noção de “canalização” aproxima-se da fenomenologia do dionisíaco quanto a este ponto: a forma e a ordem assumidas pela música durante uma performance extática são da maneira como são *apenas* porque o êxtase é um deixar-se operar por um princípio maior que o ego do indivíduo. A especificidade de Nietzsche é que ele é enfático ao destacar a abrangência metafísica, a “grandiosidade” deste princípio, identificando-o com o “Todo”, ou ao *transcendental*, sobre o qual comenta Goodrich: “(...) o transcendente é algo diferente de nós mesmos ou de nossas mentes com a qual, durante as experiências dionisíacas, podemos dizer que estamos relacionados. Com efeito, as experiências dionisíacas fornecem um testemunho

indireto pelo qual Nietzsche acredita que o caráter do transcendente pode ser evocado. ” (GOODRICH, 2004, p. 11) [tradução minha]⁹⁴. Discutindo sobre a origem dionisiaca e extática do teatro, da música e da tragédia (e toda arte *performática*, por assim dizer), Nietzsche ressalta esse mesmo aspecto:

E aqui está o berço do drama. Pois ele não começou com alguém que tivesse se disfarçado e quisesse enganar os outros: não, começou antes, quando o homem está fora de si e se vê transformado e encantado. No estado de “estar fora de si”, do êxtase, somente um passo é ainda necessário: **que nós não voltemos a nós mesmos novamente, mas entremos em um outro ser, de modo que nós nos portemos como encantados**. Por isso o profundo espanto diante do espetáculo do drama toca a última profundidade: vacila o solo, a crença na indissolubilidade e na fixidez do indivíduo. E como o exaltado dionisiaco crê em sua transformação, muito ao contrário do Bottom do Sonho de uma noite de verão, assim crê o poeta dramático na realidade de suas figuras. Quem não tem esta crença pode deveras pertencer aos portadores de tirso, aos diletantes, mas não aos verdadeiros servidores de Dioniso, aos bacantes. (NIETZSCHE, 2005, p. 20) [grifo meu]

Essa forte “crença” (tão forte que deixa, de certo modo, de ser uma mera “crença”) de que o ator está “fora de si” e “em um outro ser” é algo que foge do senso comum pelo qual atualmente compreendemos a prática teatral e a habilidade do ator em representar, aproximando-se bem mais de uma “possessão”⁹⁵ pelo deus Dionísio. Independentemente de Nietzsche entender essa “possessão” como uma realidade metafísica ou como uma simples “crença” do ator (ou como ambas), o fato é que, para ele, a performance assim realizada não surge enquanto uma simples representação consciente que parte dos desejos do ator, mas como um verdadeiro estado alterado onde o princípio que passa então a coordenar nossa ação é divinizado, estando “fora” de nós, ainda que opere “através” de nós.

O fato é que não sabemos qual é a verdadeira natureza deste fenômeno, e se é que existe um princípio de organização desse porte, é difícilimo precisar exatamente do que se trata baseado em relatos de experiência ou elocubrações filosóficas.

⁹⁴ “(...) the transcendent is something other than ourselves or our minds to which, during Dionysian experiences, we can be said to be related. In effect, Dionysian experiences provide an indirect testimony by which Nietzsche believes the character of the transcendent can be evoked.”

⁹⁵ Neste parágrafo, entendo “possessão” de forma diferente da possessão estrito senso que etnomusicólogos como Rouget, por exemplo, estudam através de conceitos como o de *trance*. Como já foi anteriormente esclarecido, nossa compreensão de “êxtase” pressupõe a existência e a continuidade psíquica da consciência do sujeito durante todo o processo extático, negando que ela seja “substituída” por uma outra, pelo menos nos casos aqui estudados. Assim, o uso do termo “possessão” neste parágrafo indica uma entrega *consciente* de seu corpo e mente ao princípio de organização em questão.

Entretanto, a existência de um princípio objetivo e independente da consciência individual, ao mesmo tempo que a “contém” em si, isso decerto explicaria como é possível ao êxtase musical da Tocata ser simultaneamente um “deixar-se levar pelas sensações imediatas” e um “momento em que a música flui da forma mais harmoniosa possível”, onde a intensidade do afeto na consciência não necessariamente redundava em caos na forma objetiva – posto de outra forma: haveria um modo propriamente dionisíaco de resolver aquele problema essencialmente apolíneo, qual seja, o da produção da *beleza* da forma. Isso também nos ajuda a entender como Polo Cabrera compreende o fenômeno da canalização: é fácil entender que a existência desse princípio de organização pouparia o sujeito de ter que pré-determinar de forma contínua e em detalhes a forma e os rumos da música, ao mesmo tempo em que o manteria absolutamente consciente dessa forma e desses rumos, produzindo na percepção a aparência vaga de uma “dissociação” entre o sujeito que age sem esforço, e a música por ele canalizada (embora a *unidade* da consciência seja preponderante nas sensações do estado alterado e enfatizada *apesar* e mesmo *em função* desta aparente dissociação).

Dito isto, pretendemos seguir mais de perto as ideias de Polo sobre o fenômeno da “canalização” e da “dissociação”, mas não antes de mencionarmos como o aspecto 1º deste êxtase (“prazer”) pode se relacionar com os outros dois:

Eu: “Mas qual é o sinal de que o êxtase funcionou, que você chegou mesmo no êxtase?”

Polo: “Porque você está super divertido, lo está pasando bem, e só [risos], tá feliz... não tem muito mais que isso.”

Esta que me pareceu no momento ser uma resposta evasiva pode, na verdade, estar apontando para o que há de mais central no êxtase e na própria Tocata. O “prazer”, como insiste Polo Cabrera, não poderia ser considerado efeito *colateral* do êxtase quando, na verdade, é o sinal mais concreto de que se está em estado alterado e, mais que isso, talvez seja esta a motivação principal dos improvisadores para seguirem improvisando mesmo quando o êxtase não ocorre. Assim, se o ato de

“canalizar” a música sem esforço gera uma sensação de que se está em *fluxo*, este é, definitivamente, um fluxo enormemente prazeroso. Acredito que a teoria melhor capacitada para estabelecer essa relação é a teoria do *flow* de Mihaly Csikszentmihalyi⁹⁶.

As descrições subjetivas coletadas por Csikszentmihalyi revelaram que algumas das características mais comuns do estado de fluxo são as seguintes: esquecimento de si, sensação alterada da temporalidade, consciência clara das regras e objetivos da atividade em questão, e um foco tão intenso que não sobra atenção alguma para pensar em outras coisas (idem, p. 49). Interessante apontar desde já que algumas dessas características (como o foco atencional contínuo) foram também por nós descritas como aspectos da improvisação em geral (no caso, dissemos que a proposta contida na noção de “improvisação” implicava na “presentificação” do improvisador, o que, por sua vez, seria efeito direto do estreitamento do foco atencional); por outro lado, o “esquecimento de si” nos remete diretamente àquela que é a qualidade essencial do estado dionisíaco em Nietzsche, a “embriaguez” que apaga passado, futuro e identidade. Segundo Csikszentmihalyi, quando as condições ideais do fluxo estão presentes, nossa *atenção*, considerada por ele “energia psíquica”, se volta com exclusividade aos dados relevantes para a execução da atividade. Quando a atenção é continuamente dirigida dessa forma sobre uma mesma atividade, temos um estado bastante raro e especial, caracterizado pelo equilíbrio e fluxo mental (idem).

Sugiro ser essa a mesma receita que produz diversos tipos de estados alterados de consciência como, por exemplo, aqueles envolvidos na prática intensa da meditação, ou da improvisação musical; estados estes criados exclusivamente pelo bom manejo da atenção e da habilidade, sem o auxílio de dispositivos externos ao corpo/mente, como os enteógenos, por exemplo (que se releve aqui a questão, deveras complexa e conceitual, sobre se todo estado de fluxo poderia ou não ser

⁹⁶ Csikszentmihalyi é um psicólogo húngaro-americano reconhecido por seus estudos sobre felicidade, criatividade e, especialmente, por ter concebido o conceito de *flow* (fluxo): estado mental de alta concentração que nos permite realizar toda sorte de atividades (*performances*) com o máximo de rendimento (CSIKSZENTMIHALYI, 2008). Em sua pesquisa o autor partiu da tentativa de responder à seguinte pergunta: “quando é que as pessoas são mais felizes?” (idem). A resposta sugerida pelos dados aponta que elas são mais felizes precisamente quando se encontram neste estado de *flow* (idem).

considerado um estado alterado, e vice e versa). De todo modo, o que observamos no êxtase da Tocata é que o alvo da atenção do improvisador (direção de sua “energia psíquica”) é fundamental para produzir o almejado estado de “gozo e prazer máximo”, como diria Polo.

Assim, podemos agora compreender melhor as diversas relações que se estabelecem entre os três aspectos do êxtase segundo Polo Cabrera: *prazer*, *dissociação* e *canalização*. Mas ainda há dúvida e confusão a esse respeito. Resta explicar, por exemplo, como se reconciliam as metáforas de Polo Cabrera – que implicam em dualidade na consciência – com a informação que há muito nos acompanha sobre o “esquecimento de si” e a “unidade” na consciência, fatores que ocupam lugar tão central no dionisíaco de Nietzsche. Sigamos, portanto, com a entrevista, para deixar que o próprio Polo Cabrera se explique:

Eu: “Bom, você falou, eh... eu estou insistindo nessa questão, Polo, porque, na verdade [risos], no fundo, eu estou... eu acho que eu to te fazendo responder uma coisa que eu quero que tu responda, mas só porque eu já te ouvi falar muitas vezes sobre isso, e me interessou muito, que é quando tu falou de a gente estar sempre se *surpreendendo* quando ...”

Polo: “Isso! Quando a música está fluindo assim, a mil, você mesmo se surpreende, porque é uma coisa que está saindo através de ti e que você nunca escutou. Então o primeiro sintoma [do êxtase] é esse, a *surpresa*... você já viveu essa experiência?”

Eu: “Sim! Em vários níveis”

Polo: “Então, isso tem sim diferentes níveis. Vai ter um momento em que ela flui tanto que você tem toda a certeza de que são melodias que você não escutou nunca, e feitas por você – são coisas que estão saindo através de ti. E, claro, todos os fenômenos de consciência tem o ápice, que é o máximo, e tem o menor grau, e às vezes só pequenos insights... mas isso varia muito, varia muito... depende do que que

você tomou [risos], de quem está aqui junto, e de que instrumento você pegou, [em] qual lugar você está...”

Eu: “Sim.”

Polo: “Isso varia muito, não é uma regra, você não pode fazer uma regra disso.”

Interessante apontar que Polo está descrevendo o processo pelo qual o sujeito se percebe entrando em êxtase. O próprio Polo já nos havia dito que o prazer era o sinal do êxtase; mas agora que introduzi a questão do *surpreender-se* (que conheço bem como sendo quase um “mantra” nas conversas que tive com ele ao longo dos anos), Polo confirmou ser este também um sinal importante. Obviamente, isso é mais um efeito do aspecto de “canalização”: se a música que realizamos não é por nós controlada ou antevista, se ela é de fato “recebida” de alguma fonte desconhecida para além do ego, então é claro que a forma dessas melodias nos surpreenderia, como se as ouvíssemos pela primeira vez, ao invés de as criar. E, assim, essas melodias e ritmos nos surpreenderiam pois que estariam sendo produzidas por nós mesmos e, por isso, seriam limitadas aos limites de nossa experiência musical, contudo, ao mesmo tempo, seus contornos surgiriam como inusitados, distintos, mais harmoniosos e fluidos do que aquilo que sabemos que faríamos se tivéssemos o tempo e os meios para planejar a ação. Portanto, o surpreender-se com a própria música nada mais é que um efeito da “canalização”, assim como o prazer, e um sinal claro de que se está de fato “canalizando”, ao invés de se estar simplesmente “produzindo” (*poiesis*) algo. Em seguida, Polo aprofunda os detalhes sobre a fenomenologia da canalização em sua relação com a dissociação (destaco em negrito o que imagino ser fundamental):

Polo: “Então, esse es el fenômeno que se chama ‘desdobramento’⁹⁷, é um fenômeno que se pratica até em tipos de meditação, onde você faz uma divisão atencional, **você está fazendo uma coisa e ao mesmo tempo você está observando**, como que quieto dentro [de ti]. Mas o fluxo intuitivo está passando e você está quieto, parado, sem se mexer muito para que não pare o negócio, né? (...) Então, o que acontece é que (...) você está insistindo na **intuição** (...) e de repente você começa a sentir os primeiros efeitos, começa a ver que as melodias que você está cantando você nunca cantou, que é uma coisa nova que está saindo de ti. Então você vai observando, continua esse fenômeno **e você vai como que guardando a parte racional, deixando ela um pouco mais retirada**, e vai saindo esse fluxo do intuitivo, vai saindo, vai saindo. E isso acontece quando, como em algumas plantas de poder, você vê que existe um canal dentro da gente que é muito rápido, muito forte, então, que muitas vezes **o racional fica bem como ‘guardado’ lá pra trás...** Então, es como uma divisão atencional, uma dissociação... que é assustador pra quem vive do racional plenamente, [esses] têm muito medo de pirar, de incorporar uma entidade, então eles estão sempre no racional, que é caminho seguro.” [grifos meus]

Neste trecho Polo explica como funciona a canalização por meio de noção correlata de uma dualidade que se expressa assim: você estaria “*fazendo* uma coisa e ao mesmo tempo você está *observando*” – essa é a essência da divisão atencional proposta por ele. A atenção do músico, por um lado, volta-se à tarefa da performance, à ação em si, mas também, simultaneamente, focaliza essa mesma ação enquanto um objeto que se coloca inteiro *diante* dela (isso é o que significa “fazer” enquanto se “observa” o que se faz). Desse modo, um dos lados da dualidade é concebido enquanto pura ação performática (aquilo que resulta no fluxo musical, de fato), enquanto que o outro é concebido como uma espécie de “meditação” por sobre a ação, algo que, grosso modo, nos parece bem mais estático que dinâmico⁹⁸. Além

⁹⁷ Apenas um outro nome para o que antes ele chamou “dissociação”, e, acredito, um nome que talvez fosse mais apropriado ao fenômeno, por sua carga semântico mais neutra.

⁹⁸ O ritmo, o movimento e o dinamismo que diz-se ser próprio dos estados extáticos *sensoriais*, portanto, precisaria ser posto exclusivamente ao lado do “objeto” (ou seja, do fluxo musical nele mesmo), enquanto que a *contemplação* caracterizaria apenas o estado do sujeito que, “sem se mover”, observa esse dinamismo e essa profusão de sentidos sucederem-se objetiva e incessantemente (em uma *permanência* da *mudança*). Nesse sentido, o sujeito, se tomado apenas em si mesmo e em separado do objeto, tem uma experiência similar a do *ecstasy* de Rouget – um estado místico de “paralisia”,

disso, Polo também afirma que durante tal divisão atencional o nosso aspecto “racional” estaria “guardado lá atrás”, quer dizer, inativo, ou neutralizado, ou limitado ao fundo da consciência extática. Parece-me que o método “intuitivo” de improvisação de Polo se baseia inteiramente na tarefa mental de manter essa “parte racional” *quieta* durante a performance.

Em nossa interpretação, a parte da dualidade que se representa como uma pura “observação” nada mais é que a própria consciência do sujeito quando este consegue conter em si o impulso analítico do “racional”, mecanismo que em um estado ordinário (e especialmente em um momento de insegurança) pode funcionar de forma automática, inundando a percepção com detalhes, planos e anseios que, por sua vez, são fontes de inibição musical. Mas é importante apontar que esse aspecto não pode ser definido pura e simplesmente como “racionalidade”, pois que o método intuitivo de Polo não pode redundar em irracionalismo irrestrito, instinto e animalidade. Não é disso que se trata o êxtase musical da Toccata. O que acredito que Polo quis dizer com “o racional” é algo bem mais específico que o simples pensamento, algo mais próximo de uma atitude particular que se projeta a partir de meios racionais. Essa atitude musical que é relativamente ordinária, comum, mas não indispensável, é o impulso de *adequar* os resultados imediatos da improvisação de acordo com algum critério de beleza ou valor objetivo pré-determinado. Nesse sentido, o método “intuitivo” de Polo Cabrera é apenas uma disciplina “negativa”, um “deixar de guiar-se” por essa habitual necessidade de controle consciente, necessidade que pode ser motivada pela ignorância das condições do êxtase, ou pelo medo do erro, ou pelo tédio, ou pelo medo do julgamento alheio, ou pela vontade de demonstrar aos demais que se é bom no que se faz, ou pela confusão de tomar uma performance improvisada como se ela fosse uma performance planejada, etc.

Esse modo de lidar com a improvisação nos remete à abordagem essencialista do apolíneo – se o propósito do músico com a improvisação é mais a apresentação pública de uma música objetivamente “bela” (em qualquer dos sentidos de “beleza objetiva” que se queira dar) do que a experiência pessoal do êxtase, torna-se menos relevante o método intuitivo de Polo Cabrera, que depende de que o performer abra

porém agudamente consciente do fenômeno que se lhe apresenta. Por outro lado, e excetuando-se o modo contemplativo pela qual o sujeito observa isso, tudo o mais que se disse sobre o êxtase dionisíaco é aparente no desenrolar do objeto musical tomado por si mesmo e em separado do sujeito.

mão do controle consciente da forma musical que se busca apresentar (ou reproduzir), a qual está orientada a atitude apolínea. Portanto, para haver “dissociação”, as eventuais inibições do participante quanto ao resultado objetivo e concreto de seus movimentos, necessitam ser dissipadas por meio de concentração no instante presente. Em seus estudos sobre a improvisação na música Hindustani do norte da Índia, onde a performance ao vivo, a improvisação e o estado alterado de consciência também são (a seu próprio modo) relevantes, o etnomusicólogo Stephen Slawek reconheceu, em termos gerais, o que podemos compreender como o mesmo fenômeno: “Quando o artista está livre de todas as inibições, segue-se um estado de êxtase de criatividade sem esforço” (SLAWEK, 1998, p. 338). [tradução minha]⁹⁹

Assim, compreendendo a “dissociação” do êxtase como a percepção simultânea dos movimentos musicais e da quietude do “Eu” que os observa, podemos inferir que, em geral, ela somente ocorre quando se abre mão das inibições e ansiedades referentes ao plano objetivo da música; e que, dentro dessa representação dual, um de seus polos é representado como muito mais ativo, dinâmico e mutante, enquanto o outro é mais passivo e estático, sendo o primeiro o *objeto*, e o segundo o *sujeito* da percepção. Tal circunstância não é nada ordinária, representando modelo inverso ao da fenomenologia do estado apolíneo, onde há também essa mesma noção de dualidade na consciência, mas onde o sujeito é que é representado como o agente ativo.

Polo entende a intuição como única estratégia eficaz caso o propósito do improvisador seja de fato o êxtase, e talvez seja por isso que ele chama a materialidade tempo-espacial da música (sua objetividade) de “fluxo intuitivo”, porque esta surge apenas quando a intuição assume o controle da consciência. Porém, a presença da intuição no processo criativo não é concebida como uma *produção* (*poiesis*) do sujeito em relação à música. Parece que “intuir”, para Polo Cabrera, significa apenas “deixar que a música aconteça”, ou então “deixar que a música siga o rumo que ela tende a seguir”. Dessa forma, os primeiros esboços e impressões de ideias que surgem espontaneamente na mente do improvisador devem ser *imediatamente* realizados por meio de seu corpo e gestos, sem permitir que haja qualquer intervalo relevante entre o surgimento da concepção mental e a sua

⁹⁹ When the performer is free of all inhibitions, an ecstatic state of effortless creativity ensues.

correspondente realização sonora, economizando ao máximo a energia da deliberação racional.

Geralmente, estes gestos musicais não são coisas pontuais nem discretas, e por isso não podem ser realmente separados (exceto pela abstração mental), pois que integram sequências musicais lineares e extensas (o que é ainda mais verdadeiro para o estilo improvisacional “non-stop” da Tocata), nas quais dificilmente se distingue com precisão o início e o fim de cada ideia ou gesto. Por este motivo, a atitude intuitiva prescrita por Polo Cabrera, o “deixar a música acontecer”, pode condicionar um fluxo contínuo e progressivo de ideias não antecipadas, seguindo-se rapidamente umas às outras em sucessões igualmente não planejadas. É bastante complicado (se não impossível) descrever este fenômeno em toda a sua dimensão, por causa de sua realidade fundamentalmente privada, o que nos exige lançar mão de diversas metáforas, como, por exemplo, a de um “túnel” no qual, se estivermos atentos, podemos “entrar” e “seguir” ou, se desatentos, “sair”. Mas, uma vez que conseguimos entrar no “túnel”, o aparente automatismo do fluxo que ali opera nos “puxa” para adiante, como se ele fosse algo de objetivo e autônomo, e desse modo nossa mente pode ficar “grudada” neste vácuo da criação, neste impulso à frente. Outra metáfora que considero bastante ilustrativa na compreensão desse mecanismo é a de “inércia” – a tendência de um corpo massivo em seguir deslocando-se na mesma direção e sentido em que se deslocava anteriormente – só que esta seria uma “inércia musical”, onde, uma vez que nos colocamos em contato com a intuição e entramos pela primeira vez no fluxo, passa a operar uma *tendência* de continuidade, e é como se pudéssemos sentir que o futuro imediato estivesse constantemente pressionando contra e escorrendo sobre o presente da criação.

Contudo, é importante esclarecer que embora o fluxo intuitivo exerça certa força de atração sobre nós (algo como uma espécie de “gravidade” musico-temporal), puxando-nos ao futuro, isso não significa que esta seja uma conexão *estável*. Muito pelo contrário: a efemeridade do estado de êxtase sugere que não apenas é difícil encontrar dentro do espaço atencional da consciência este minúsculo “túnel” (feito fibra ótica!), como também é igualmente trabalhoso sustentar-se nele, equilibrar-se na “fina lâmina” de sua presença. Isso é aparente na seguinte fala de Polo Cabrera: “Mas o fluxo intuitivo está passando e você está quieto, parado, **sem se mexer muito para que não pare o negócio, né?**” [grifo meu]. Podemos observar em nós o processo do

êxtase em andamento, contudo, isso também significa que ao longo de qualquer parte do processo estamos livres para deixar de somente observar para determiná-lo de acordo com nossas vontades.

Enquanto improvisador, eu diria, inclusive, que a “tentação” de fazer isso é muito grande, especialmente porque o estado de êxtase emerge de súbito e nos parece algo raro e surpreendente, algo que nos afeta profundamente e que espontaneamente desejamos que não se esvaia, do que segue que acabamos empregando os meios dos quais dispomos, seja para memorizar o que se passa, seja para determiná-lo, com o intuito de sustentar o estado alterado. A ironia disso é que ao buscar sustentá-lo nós invariavelmente o perdemos, pois quando passamos a racionalizar o fato, produzimos um esforço mental no sentido controlá-lo, e quando isso ocorre o fato já não é mais o mesmo fato de antes, ou seja, a intuição nubla, o fluxo trepida, e se alarga o intervalo entre a concepção da ideia e sua realização, ou então nos distraímos em pensamentos diversos e esquecemos de apenas viver e observar o que se passa.

Enquanto improvisador da Tocata, afirmo que nada existe de mais ordinário nesta improvisação que o fenômeno de estar em estado de êxtase por alguns poucos segundos e passar a tentar controlar a situação, impulsiva e espontaneamente, perdendo-o de imediato (fenômeno que eu carinhosamente apelidei de “A Queda”). De todo modo, a densa descrição fenomenológica do processo de entrada no êxtase necessita ser posta em termos de nosso esquema conceitual, complementando a compreensão tanto do êxtase da Tocata, quanto dos próprios “apolíneo” e “dionisíaco”. Vamos a seguir buscar ligar todas as pontas soltas que ainda nos incomodam quando se trata de aplicar a dualidade nietzscheana à Tocata.

5 APOLÍNEO E DIONISÍACO?

Como reconciliar a unidade da consciência no êxtase dionisíaco com a dualidade nas descrições fenomenológicas de Polo Cabrera sobre o êxtase da Tocata? Ou acontece de que estes dois termos conformam dois fenômenos essencialmente diferentes; ou então temos um único tipo de estado alterado sendo diferentemente descrito a partir de perspectivas e ferramentas conceituais diferentes. A confusão emerge quando percebemos a existência da dualidade “Observador/Fluxo Intuitivo em Polo Cabrera, entendendo por isso que o sujeito da experiência é conceitualmente apresentado como algo distinto do fluxo musical, e que existiriam, portanto, ao menos *dois* elementos se relacionando entre si no esquema do êxtase – o que, em uma primeira análise, parece contrastar com a unidade do dionisíaco em Nietzsche.

Temos que levar a sério a terminologia utilizada por teóricos e improvisadores, especialmente se ela pode conter pistas sobre a fenomenologia do êxtase. Contudo, vale lembrar que a linguagem é terreno movediço onde abundam equívocos sobre o real significado de um termo em cada contexto em que se o emprega – se o tema do assunto é algo de muito abstrato ou (como no nosso caso) subjetivo, o risco de incompreensão aumenta, pois que não se pode averiguar o fato para além do relato. O objetivo deste breve capítulo é, portanto, esclarecer problemas e aprofundar nosso conhecimento das definições utilizadas ao longo da dissertação, adequando-as ao que agora sabemos sobre o funcionamento do êxtase da Tocata. Para tanto, é necessário desambiguar os termos e conceitos que se apresentaram problemáticos quando sintetizamos na descrição da Tocata o aparato teórico de inspiração nietzscheana. Não é possível, muito menos elegante, deixar essas pontas soltas no ar quando nossa tarefa exige que rearranjemos o modo de compreender o dionisíaco, seja em si mesmo, seja em sua relação com o apolíneo. Mas com isso não se intenta uma nova interpretação de Nietzsche, e sim uma adaptação ao estudo de caso, com o objetivo de reler nosso modelo dual dos estados e propósitos musicais da forma a mais clara possível.

Partindo da terminologia introduzida por Polo Cabrera, proponho uma análise semântica e teórica dos significados que nela se ocultam. Primeiro, o termo

“dissociação” pode remeter à uma simples *divisão* na consciência, separação absoluta entre dois elementos substantivos. Isso confunde porque no início da presente dissertação atribuímos esse tipo divisão ao estado de consciência apolíneo, mas Polo se utiliza do termo para descrever um estado *alterado*, algo que desde sempre relacionamos exclusivamente ao dionisíaco. Portanto, ou estávamos equivocados em estabelecer que tal divisão não pode se dar num estado alterado, ou então o termo “divisão” não significa a mesma coisa no caso dionisíaco como significa no apolíneo. Mas o significado do termo “canalização” não deixa espaço para tantas dúvidas. Aqui opera uma outra lógica na qual sujeito e objeto, embora conceitualmente distintos, não configuram duas *substâncias* independentes: a distinção faz sentido apenas *a nível conceitual* (como metáfora e/ou esquematização do real). Isso é assim porque a ideia de um “canal” (metáfora do sujeito) representa uma forma sem conteúdo, algo de “vazio” a ser preenchido por algo de substancial, como o fluxo de um “líquido” (metáfora do objeto).

A espécie de relação que se estabelece entre sujeito e objeto no êxtase descrito por Polo é, portanto, fundamentalmente distinta da relação que se estabelece entre eles em nossa concepção do estado apolíneo. No caso da Tocata observa-se que a função exercida pelo sujeito é representada de uma forma negativa: ele não chega a *agir* de modo a determinar a música deliberadamente (pelo menos não no sentido claro e direto em que isso ocorre no estado apolíneo) mas apenas a observa em suas tendências e a “canaliza” sem interferir demais na lógica sequencial que parece ser sugerida pela inércia criativa desse fluxo. Se essa metáfora realmente representa o fato, então o estado dionisíaco na Tocata produz uma conjunção assaz equilibrada entre sujeito e objeto, sem reduzir nenhum deles ao outro. No fim, é como se a metáfora da canalização estivesse também sinalizando a *unidade* que emerge na consciência do improvisador durante o êxtase musical da Tocata. Mas a unidade, nesse caso, não seria uma unidade “pura”, “perfeita” ou “simples”, mas sim uma unidade *qualificada*, pois emerge do jogo articulado ou do “encaixe” entre a função contemplativa do sujeito e a função ativa do objeto. Portanto, a unidade constitui-se em um nível hierárquico acima do nível onde se sustenta a relação entre o “canal” e aquilo que está sendo “canalizado”, relação que é a base para a emergência daquela unidade mais geral.

Podemos aqui remeter novamente aos conceitos de Percepção Sinóptica e Modo de Apreensão Imediata em Cone para explicar esse fenômeno: a percepção sinóptica, por ser a percepção da forma geral de uma determinada música, exige do performer distanciamento para com os efeitos imediatos da superfície estética que fluem na percepção presente requisitando sua atenção; isso permite que o sujeito assim distanciado possa dirigir a atenção ao que não está imediatamente presente. A percepção sinóptica é fundamental para se poder exercer controle consciente sobre os detalhes do material, mas ela implica também em um reforço da identidade individual desse performer em separado da identidade do objeto e da identidade da própria performance como um todo. Por outro lado, o modo de apreensão imediata densifica a experiência, e reduz o escopo da atenção, limitando-a à superfície estética que está imediatamente presente na consciência, dificultando assim a percepção sinóptica de emergir e possibilitando ao performer “submergir” na realidade sensória e afetiva do objeto. Quando esta atenção fixa na superfície estética se intensifica, produz-se a percepção passageira de que apenas o objeto existe, embora o sujeito o esteja percebendo conscientemente. Assim, quanto mais o sujeito atenta à superfície estética, menos acesso ele tem acesso à percepção sinóptica, e quanto menos acesso tiver a ela, mais tende a se “mesclar” com o que se passa em sua frente.¹⁰⁰

Agora é possível compreender aquela descrição recorrente sobre o êxtase na improvisação, que afirma que em meio ao estado alterado o sujeito “se perde” na atividade, ou seja, nos tornamos “inconscientes” de nós mesmos... Ora, a palavra “inconsciente” aqui precisa ser também qualificada, pois que não é exatamente a consciência nem a percepção que é perdida, mas apenas aquele aspecto mais evidente de nossa psicologia cotidiana que estamos acostumados a confundir com o conceito de “sujeito” em geral, a saber, o conceito de nossa *personalidade autoconsciente*! Acredito que a formulação definitiva para esclarecer de uma vez por todas esse problema conceitual provém de Csikszentmihalyi, quando o psicólogo

¹⁰⁰ Nesse sentido, uma vez que predomina o modo de apreensão imediata a este extremo, poderíamos afirmar que o sujeito extático é *responsável* principalmente pelo sucesso da fase de ignição do êxtase, mas que, a partir desse instante de ruptura, a identificação dele com a superfície estética alterasse a qualidade de sua percepção de tal forma que é como se agora o sujeito apenas *participasse* de um processo musical autônomo, que envolve seu corpo e experiência prévia como limitadores de possibilidades, mas cujo motivo e motor maior não provém inteiramente dele, embora dependa, em parte, de sua vontade para nele se manifestar, e de sua concentração contínua para nele permanecer.

explica uma das características mais comuns nas descrições do estado de fluxo, qual seja, a perda da autoconsciência:

Portanto, a perda de autoconsciência não envolve uma perda de si mesmo, e certamente não uma perda de consciência, mas sim, apenas uma perda de consciência do “si mesmo” (self). **O que escorrega para baixo do limiar da consciência é o conceito de self, a informação que usamos para representar para nós mesmos quem somos.** E ser capaz de esquecer temporariamente quem somos parece ser muito agradável. Quando uma pessoa investe toda a sua energia psíquica em uma interação - seja com outra pessoa, um barco, uma montanha ou uma peça musical - ela na verdade torna-se parte de um sistema de ação maior do que o eu individual antes. Este sistema toma sua forma a partir das regras da atividade; sua energia vem da atenção da pessoa. (CSIKSZENTMIHALYI, 2008, p. 64 - 65) [grifo meu/ tradução minha]¹⁰¹

A situação com o êxtase da Tocata é exatamente a mesma. Não se pode confundir a Consciência com aqueles conceitos e informações que usamos para representar nossa autoimagem para nós mesmos. Se a confundimos assim, então não é sequer possível começar a compreender a complexidade fenomenológica de estados não ordinários como o Estado Xamânico de Consciência, o êxtase musical e (por que não) o estado dionisíaco em Nietzsche. Precisamente, é a constância da estrutura da personalidade (ou do “ego”) em nossas vidas que nos permite confundir o conceito de *consciência* com o conceito de *ego ou personalidade*, reduzindo aquele, que é mais amplo, a este, que é bem mais específico e está contido naquele.

A experiência pessoal com estados alterados de consciência, por outro lado, faz-nos atentar a sutilezas e peculiaridades que não ocorrem no estado ordinário. Exemplo disso é a percepção de um fluxo de acontecimentos sendo “canalizados” dentro e “através” de nós, ou a noção contra-intuitiva de que é possível perder por completo a autoconsciência, mesmo que por alguns segundos, e ainda assim seguir consciente e perceptivo ao saturar por completo a energia da atenção no presente da performance. Para a surpresa de alguns, isso não redundava em caos, mas, ao contrário, revela um outro conceito de harmonia ou de *ordem espontânea* que resiste

¹⁰¹ So loss of self-consciousness does not involve a loss of self, and certainly not a loss of consciousness, but rather, only a loss of consciousness *of* the self. **What slips below the threshold of awareness is the *concept of self, the information we use to represent to ourselves who we are.*** And being able to forget temporarily who we are seems to be very enjoyable. When a person invests all her psychic energy into an interaction – whether it is with another person, a boat, a mountain, or a piece of music – she in effect becomes part of a system of action greater than what the individual self had been before. This system takes its form from the rules of the activity; its energy comes from the person’s attention.

à análise racional, pois aquilo que representa não pode ser compreendido ou controlado, estando além e aquém da estreita faixa de percepção do “Eu”. Não podemos, enfim, reduzir a “inteligência” por detrás do êxtase ao intelecto do ego – aquela é impessoal e seu funcionamento é quase que desconhecido para nós, já este está sobre o nosso julgo o tempo todo. Seguindo em paralelo ao que disse Csikszentmihalyi, podemos afirmar que a “inteligência” deste sistema maior que coordena o êxtase toma suas leis de ordenação da natureza objetiva dos processos musicais (enquanto som organizando-se através do tempo) e dos diversos sistemas musicais existentes, enquanto que sua “energia” provém do foco atencional do performer.

Sendo assim, o tipo de estado dionisíaco que opera na Tocata pode ser compreendido como possuidor de uma qualidade ao mesmo tempo visceral e *contemplativa*, dinâmica e *estática*, sintética e *dual*, sem com isso tornar-se um estado misto (tão apolíneo quanto dionisíaco), e sem deixar de ser um genuíno estado alterado. Polo Cabrera também comenta esta peculiaridade do estado alterado quando discute a necessidade de se praticar isto para poder desenvolver uma melhor conexão. Segundo ele, para se equilibrar na corda bamba do êxtase é preciso um certo tipo de “controle”, embora não seja este o “controle” apolíneo, dirigido ao objeto, aplicado por sobre os detalhes da forma musical objetiva e que reflete as intenções conscientes do ego, e sim um “controle” mental, dirigido ao sujeito, sobre o modo como percebemos a experiência musical e seus efeitos, um “controle” sobre os vetores da atenção, um “controle” sobre a configuração da *Gestalt* que organiza os puros dados musicais e os re-apresenta à consciência em uma unidade perceptível, algo como uma outra disciplina da psique, um processo de aprendizado que não poderia ser menosprezado pelos músicos. Afinal, Polo insiste que o êxtase é um estado acessível a todos os seres humanos:

Polo: “Não é alguém ‘iluminado’ que vai fazer isso, entendeu? Qualquer pessoa em seu dia a dia vai sentindo isso. De repente [surge] una gran felicidad, una gran harmonia, de repente sentem uma gratidão... são fenômenos emocionais! E o êxtase es un... é una cosa assim, mas não é *totalmente* passional. É uma coisa intensa, mas *até certo ponto* controlada. (...) É como uma meditação porque na meditação é igual: tem que ter um ponto de apoio, que seria nesse caso a respiração, e no outro lado

você vai observando a corrente da mente, que é interminável e que não pára, quem faz meditação sabe. Porque tem uma parte dessa coisa toda em que você tem que ter uma “terra” [um “elemento de terra”, ou seja: um suporte, um *ponto de apoio*]. Porque se você entra de cara nesse fluxo musical é capaz que você até pare de cantar, e pode até se perder. Mas se você está mantendo uma certa conexão com o lugar onde você está e com o instrumento que você está tocando, você pode seguir... e o instrumento musical [e a voz] é como uma antena de ‘terra.’ [grifos meus]

Ora, esta “meditação musical” não equivale simplesmente ao “fazer música”, não se trata somente de “improvisar”, mas sim de condicionar a si mesmo no sentido de manifestar um determinado comportamento *enquanto* se improvisa, *enquanto* se faz música. Contudo, se por um lado a intenção e o comportamento do músico são fundamentais, por outro o tipo de música também o é. Portanto, tendo visto a fenomenologia do êxtase e os problemas interpretativos dos conceitos de dionisíaco e apolíneo, resta-nos analisar as estratégias musicais concretas que os seres humanos empregam para auxiliar na obtenção do êxtase, e precisar qual a *eficácia* desses meios – pois que em uma prática de propósitos dionisíacos se trata justamente disto: averiguar experimentalmente se os meios musicais dados e/ou elegidos são mais ou menos eficazes em gerar o estado alterado. Essa é uma questão pragmática a ser resolvida experimentalmente. Mas, para além disso, também é importante esclarecer *como* tais estratégias podem se tornar eficazes. Essa é uma questão bem mais difícil de verificar, pois que exige explicações e descrições exatas sobre um tema que parece ser tão obscuro quanto “subjetivo”.

Nessas circunstâncias, o melhor que se pode fazer é imaginar cenários possíveis e definir quais dentre estes seriam mais prováveis que outros, ou quais são dotados de uma capacidade explicativa maior. Propomos agora, então, recuperar a hipótese lançada acima, aquela que afirma a eficácia maior da improvisação (em relação à outras estratégias musicais) na obtenção do êxtase musical.

6 IMPROVISAZÃO ENQUANTO TÉCNICA EXTÁTICA

Qual seria a peculiaridade do improviso na produção de um êxtase que, em tese, pode ser gerado em performances não improvisadas, ou em culturas musicais nas quais a improvisação cumpre papel menor e mais restrito que na Tocata (como aquelas voltadas ao estabelecimento de composições musicais)? Afinal, a potencialidade dionisíaca, tal como a apolínea, deve ser concebida como latente em toda a arte musical ainda que certas culturas realizem esta potência mais que outras. Por isso observamos que o êxtase não precisa estar relacionado de forma exclusiva com a técnica da improvisação. Entretanto, nosso estudo de caso tem apontado para a possibilidade de a improvisação não ser somente acidental, muito menos dispensável na obtenção do êxtase musical.

A hipótese que estamos lançando afirma que a técnica da improvisação, em geral, e especificamente aquela que ocorre na Tocata possui uma evidente qualidade dionisíaca que a destaca dentre outras técnicas ou estratégias possíveis, gerando uma circunstância ao mesmo tempo musical e psicológica capaz de condicionar e mesmo *facilitar* (embora não garantir) a entrada do improvisador no estado alterado de consciência; isso é dado, como veremos, somente ao improvisador que conseguir realizar de forma radical a “proposta”, por assim dizer, que sugerimos estar implícita na própria definição do termo “improvisação”.

Ao levantar esta hipótese tocamos em uma problemática bem mais geral que a do estudo de caso: como exatamente os improvisadores fazem uso da improvisação musical; e como diferentes improvisadores podem ter objetivos distintos, assumir atitudes contrastantes, e experienciar efeitos diferentes no emprego deste mesmo procedimento? Creio que uma parte da resposta se encontra no insight do *propósito* musical: o propósito (no singular, ou no plural) com o qual nos lançamos em uma improvisação é uma *motivação* humana, um *ideal* que estrutura e restringe o modo como fazemos uso da improvisação, retroagindo sobre a maneira com que se produz e se pensa a própria música. Levantar estes problemas remete ao que há de mais central na presente dissertação: a existência de um “propósito dionisíaco” por detrás de determinadas performances.

Mas, primeiro, antes de efetivarmos esse estudo da improvisação enquanto técnica extática, faz-se absolutamente fundamental compreender os problemas inerentes à definição do termo: o que significa *improvisação*? Do ponto de vista dos diferentes modos de se produzir e reproduzir música, a palavra “improvisação” geralmente se encontra associada a um outro conceito que parece, a princípio, sugerir seu completo oposto: esse é o conceito de “composição”. Portanto, antes de mais nada, é importante desmistificar a clássica e enganosa anteposição entre “improvisação” e “composição”, pois, sem tal análise, logo nos veríamos perdidos em paradoxos ilusórios que apresentam esses termos como se eles se referissem, sem qualquer nuance, à mesma realidade básica, o que não ocorre.

O *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* define “composição” (*composition*) como: “A term usually referring to a piece of music embodied in written form or the process by which composers create such pieces.” (1980, livro 4, p. 599). Aqui, parte-se do pressuposto de que a “Música” pode existir de forma completamente objetiva e em separado dos performers que a realizam. Já “improvisação” (*improvisation*) é definida como: “The creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed.” (Idem, livro 9, p. 31). Nessa frase, a atividade de improvisar aparece subordinada à produção de uma Obra (*Work*), mas ainda assim necessariamente ligada à performance, à experiência do performer e ao tempo concreto (*as it is being performed*). Ambos os termos ganham sentido ao remeterem à noção de *performance musical*, contudo, na definição do *The New Grove*, “composição” é um conceito relativamente independente pois se coloca apenas como o plano da (ou para a) performance, enquanto que “improvisação” é descrita como nada mais do que a própria performance quando esta *não* está sendo determinada por um plano prévio.

Partindo, portanto, da centralidade do conceito de *performance* na definição dos termos supracitados, consideramos “Improvisação” um termo inequívoco, pois compreende em si a noção de “performance” de modo direto e necessário. “Composição”, por outro lado, é um termo mais ambíguo. Dois de seus possíveis sentidos já foram expressos na definição do *The New Grove*: 1º) “composição”, num sentido substantivo, nada mais é que um “plano de execução”, escrito e/ou memorizado, e que existe para que as performances musicais se estruturem a partir

dele; 2º) “composição”, num sentido verbal (*compor, composto, compondo, etc.*), diz respeito à atividade de produzir esse plano – esta é a atividade própria do *compositor*. Como podemos perceber, nenhum dos dois sentidos de “composição” faz par com o termo “improvisação”, sendo que este designa uma espécie de performance enquanto aqueles designam apenas o seu “plano”, em si mesmo ou em relação ao processo de sua criação. Nesse sentido, não é possível inferir nenhuma oposição real entre os conceitos, pois se assim tomados, representariam dimensões bastante distintas e apartadas (embora correlacionadas) da música: a dimensão da performance, por um lado, e a dimensão do plano da performance.

Portanto, para sermos técnicos e desvelar exatamente qual é o conceito de produção musical que de fato se opõe ao de improvisação (na mesma dimensão), propomos o uso da expressão “performance estruturada a partir de um plano de execução prévio”, ou simplesmente “performance planificada”, para indicar os efeitos da memorização e da reprodução sobre os músicos e sua atividade¹⁰². Desse modo, fazemos com que as influências da composição musical sejam tomadas não em si mesmas, mas exclusivamente em função do modo como elas influenciam e estruturam tanto o objeto da obra, quanto o próprio músico em suas necessidades e funções psicológicas – ou seja, apenas na medida em que resulta em um tipo de *performance* característica, e não mais em um *plano* em abstrato e separado daquela.

Todavia, para tornar essa distinção factível, não devemos tomar performance planificada e improvisado como *tipos* totalmente diferentes de performance, porque a mesma música executada a partir de um plano pode ser, em parte, improvisada. O inverso também é verdadeiro: em uma execução considerada improvisada (como no jazz tradicional, por exemplo) existe toda uma série de planos, padrões e fórmulas a partir das quais o improvisado deve se estruturar (e, nesse sentido, novamente, os dois termos não podem ser opostos um ao outro de maneira simples e direta). Sendo assim, os dois termos que acabamos de introduzir não indicam dois métodos distintos

¹⁰² Assim, “performance planificada” e “improvisação” formam uma dupla inequívoca de conceitos, pois se referem sempre à mesma realidade básica da ação musical. Isso nos permitirá distinguir verbalmente a performance realizada a partir de uma composição da “composição” em si mesma, ou seja, do plano de execução em abstrato, da memória de uma performance, ou da partitura de uma determinada obra.

de se realizar a performance, mas apenas dois aspectos, complementares e até certo ponto simultâneos do fenômeno da performance.

Feitos esses esclarecimentos, propomos que “improvisação” seja definida de forma simples e direta como *toda ação não pré-planejada em uma performance, e/ou o conjunto delas*, e “performance planejada” como *toda ação pré-planejada em uma performance, e/ou o conjunto delas*¹⁰³. Assim, por meio de ambos os termos nos referimos exclusivamente àquilo que é intrínseco à performance concreta e ao modo como ela afeta os músicos na prática, indicando que ora se trata de identificar a influência da memória (que carrega o plano de execução), ora se trata de identificar a influência da ação não-pré-planejada. Ainda que não seja comum entender os termos em questão da maneira proposta, acreditamos que esse sentido é mais adequado à investigação musicológica e ao nosso método de viés fenomenológico, por ser mais preciso em sua definição.

O *The New Grove* corrobora algumas das distinções que fizemos acima ao afirmar que:

Até certo ponto, toda performance envolve elementos de improvisação, embora seu grau varie de acordo com a época e o lugar; e, até certo ponto, toda improvisação se apóia em uma série de convenções ou regras implícitas. (idem, livro 9, p. 32) [tradução minha]¹⁰⁴

Ou seja, não existe na improvisação uma criação totalmente *ex nihilo* (“do nada”) – toda invenção espontânea precisa ser minimamente adequada aos axiomas estéticos de uma cultura e de uma época específica, pois ela somente ganha sua “forma” reconhecível e legítima na medida em que representa um objeto que possa ser reconhecido como adequado à regras e preceitos culturais. Da mesma forma, e por mais preciso e sobredeterminado que seja o plano de execução, não é possível evitar que a improvisação ocorra em um ou outro (ou em todos) dos parâmetros musicais, em maior ou menor grau. A relação complementar que existe entre a performance planejada e a improvisação é também corroborada por dados

¹⁰³ No caso da “performance planejada”, seria preciso enfatizar a parte da definição que diz *e/ou o conjunto delas*, pois aqui a noção de um *todo* completo e articulado (a composição) é muito mais importante.

¹⁰⁴ To some extent every performance involves elements of improvisation, though its degree varies according to period and place; and to some extent every improvisation rests upon a series of conventions or implicit rules.

etnomusicológicos. Comparando diversas tradições musicais entre si (incluindo a ocidental), Bruno Nettl (2005, p. 47 – 48) afirma que não existe em lugar algum uma distinção clara e simples como aquela suposta pela dualidade composição/improvisação:

Alguém como Mozart, escrevendo rapidamente o que vinha em sua cabeça, não trabalhou como um improvisador? E o músico carnático que se sentiu obrigado pela tradição e pela expectativa do público a passar por muitos estágios e, por assim dizer, exercícios, não precisaria ele ter um plano de procedimento bastante detalhado em mente antes de se sentar no palco? E então, o que faremos com o significado da improvisação no mundo da composição europeia? Aqui, no início do século XIX, assistimos ao desenvolvimento de gêneros como a rapsódia, o improviso, o momento musical, que são compostos e escritos, mas pretendem fazer o ouvinte pensar que são improvisados, (...). E, ao mesmo tempo, (...) há a prática de improvisar peças em formas complexas - fugas vêm à mente mais facilmente - em que a qualidade da musicalidade é julgada pelo grau em que a peça improvisada soa como se não fosse improvisada. (idem, p. 48) [tradução minha]¹⁰⁵

Tendo em vista essas e outras complicações, não nos questionaremos mais sobre se uma determinada performance é um improviso (e “apenas” um improviso) ou não. O que nos cabe discutir se encontra somente no tocante às eventuais e aparentes diferenças de *proporção* entre ambos os aspectos em uma determinada cultura, era, gênero, estilo, performance ou parte de performance.

Agora, de posse dessa importante distinção conceitual, seguiremos nossa argumentação sobre a eficácia da improvisação enquanto técnica extática (tomando o improviso, então, não como gênero musical, mas como esse *aspecto* inerente da performance que possui níveis distintos de intensidade, sendo relativamente independente mas que sempre faz par com o aspecto referente à performance planejada). Se estamos certos em representar a Tocata como um evento dionisíaco (ou, ao menos, sensivelmente mais dionisíaco que apolíneo), isso supõe que seus participantes empregam os meios sonoros disponíveis – o improviso – enquanto meios para o êxtase musical; eis a motivação. Compreendendo, todavia, que tal

¹⁰⁵ Didn't someone like Mozart, writing down quickly what came into his head, work like an improviser? And didn't the Carnatic musician who felt required by tradition and audience expectation to go through many stages and, as it were, exercises, need to have a rather detailed plan of procedure in mind before sitting down on the stage? And then, what are we to make of the significance of improvisation in the world of European composition? Here, in the early nineteenth century, we see the development of genres such as rhapsody, impromptu, moment musical, which are composed and written but are intended to make the listener think that they are improvised, (...). And at the same time, (...) there's the practice of improvising pieces in complex forms—fugues come to mind most readily—in which the quality of musicianship is judged by the degree to which the improvised piece sounds as if it were not improvised.

estado se predica de uma qualidade ao mesmo tempo efêmera, passageira e instável, ademais de ser relativamente raro e exigir, como vimos, algo como uma séria “disciplina” da atenção; valeria primeiro questionar: por que, então, os participantes considerariam este difícil estado como o objetivo fundamental da prática? Nesse sentido, o autor e improvisador Derek Bailey comenta sobre a motivação por detrás do imprevisto, a partir de suas experiências e do diálogo com diversos outros improvisadores de diversos estilos:

Muitos improvisadores acham que a improvisação vale a pena, eu acho, por causa das possibilidades. Coisas que podem acontecer, mas talvez raramente aconteçam. Uma dessas coisas é que você é "tirado de si mesmo". Acontece algo que o desorienta tanto que, por um tempo, que pode durar apenas um ou dois segundos, suas reações e respostas não são o que normalmente seriam. Ou você não parece ser totalmente responsável pelo que está fazendo. ” (Bailey, 1993, p. 115) [tradução minha]¹⁰⁶

Bailey entende que embora seja raro, o estado de consciência alterado é uma possibilidade real da improvisação e isso basta para fazer com que muitos se interessem por ela. Além disso, é evidente aqui a semelhança com o relato de Polo Cabrera e outros improvisadores da Tocata, no que concerne à descrição fenomenológica de um estado onde parece que “não somos nós os responsáveis pela música”. Observamos esses mesmos pontos nos relatos de experiência de alguns dos improvisadores entrevistados por Bailey, como, por exemplo, o do músico Jerry Garcia da banda Grateful Dead: “Às vezes *isso* [a improvisação] me parece como se você não precisasse realmente pensar sobre o que está acontecendo. As coisas simplesmente fluem.” (idem, p. 42)¹⁰⁷; ou também o relato do jazzista britânico Ronnie Scott:

“(...) como eu julgo se o que eu toquei é ... satisfatório, é muito difícil porque o que parece acontecer é que a gente **fica inconsciente de tocar né**, e fica como **se outra coisa tivesse assumido e você se torna apenas um intermediário entre tudo o mais e o instrumento**, e tudo que você tenta fazer parece dar certo, ou pelo menos, mesmo que não dê, isso não parece importar muito; ainda é um certo tipo de sentimento que você está buscando - ou *inconscientemente* buscando - e quando isso acontece - inspiração - *duende* - como você quiser chamá-lo - uma feliz conjunção de condições e eventos e (...) atitudes – ele vai se fazer sentir

¹⁰⁶ A lot of improvisors find improvisation worthwhile, I think, because of the possibilities. Things that can happen but perhaps rarely do. One of those things is that you are ‘taken out of yourself’. Something happens which so disorients you that, for a time, which might only last for a second or two, your reactions and responses are not what they normally would be. Or you don’t appear to be fully responsible for what you are doing.

¹⁰⁷ Sometimes this [a improvisação] feels to me as though you don’t have to really think about what’s happening. Things just flow

como um 'Eu deveria ser o que sou'. ” (idem, p. 52) [grifos meus/tradução minha]¹⁰⁸

Quando emergem esses raros momentos, Polo diria que “canalizamos” algo de objetivo, e que é por isso que tudo parece “fluir” magicamente, sem esforço ou deliberação por nossa parte. Independentemente de qualquer coisa, uma única e mesma imagem é recorrente. O que os une a todos é a noção de que existe algo *para além* do improvisador, algo de real, objetivo, que parece possuir suas próprias regras e que “assume” para si a execução precisa dos pormenores da performance. Chamamos a atenção a familiaridade recorrente entre os diferentes conceitos de estados alterados ao longo dos relatos de improvisadores. Mas, apesar disso, ainda não sabemos como se explica essa constante que vincula o ato de improvisar ao estado alterado de consciência.

Provavelmente, não esgotaremos a explicação desse vínculo na presente dissertação. Afinal, o espaço é limitado, e são muitos os modos de representar a mesma relação, e muitas as qualidades das quais muito pouco sabemos ao certo, exceto que, se estão presentes em nós enquanto fazemos música, é porque nos encontramos em êxtase musical: limitação da atividade de controle consciente sem uma correspondente limitação da percepção, maior sensibilidade aos fenômenos dos cinco sentidos, perda ou suavização da autoconsciência ou da representação da personalidade para o próprio ego, sensação de automatismo nos movimentos, concentração total na ação presente, e na superfície estética do fenômeno mais que na forma total, não antecipação ou planejamento das ações futuras, sensação de fluidez, sensação de “canalização”, sensação de que estamos apenas observando o desenrolar de nossos próprios gestos sem determina-los (“dissociação”), ausência de esforço físico/mental, prazer intenso, etc.¹⁰⁹

¹⁰⁸ (...) how do I judge whether what I've played is...satisfactory, it is very difficult because what seems to happen is that one **becomes unconscious of playing**, you know, **it becomes as if something else has taken over and you're just an intermediate between whatever else and the instrument**, and everything you try seems to come off, or at least, even if it doesn't come off it doesn't seem to matter very much, it's still a certain kind of feeling that you're aiming for – or unconsciously aiming for – and when this happens – inspiration – duende – whatever you like to call it – a happy conjunction of conditions and events and (...) attitudes – it will feel that 'I should be what I am' kind of thing.

¹⁰⁹ Essas características foram sendo reconhecidas no êxtase aqui estudado por meio da compreensão articulada de uma série de conceitos na primeira parte da dissertação, como o dionisiaco em Nietzsche (cap. 4), o *trance* e o *ecstasy* em Rouget e o Estado Xamânico de Consciência em Harner (cap. 5); sendo complementados na segunda parte da dissertação pelo conceito de *flow* em Csikszentmihaly.

Mas é possível (e necessário) explicar ao menos uma das características fundamentais do êxtase de acordo com Polo Cabrera – aquela que se mostrou a mais central em nossa análise, e a qual acreditamos que possa, para além de ser uma condição necessária, ser também uma condição suficiente do êxtase musical. Começamos, então, a desenvolver nossa tese afirmando que o êxtase musical exige, por um determinado período de tempo, o *estreitamento do foco atencional do sujeito em relação às sensações e sentimentos suscitados imediatamente pela música*, de modo que somente a ação e os fenômenos estéticos que estão imediatamente presentes à consciência sejam por ele percebidos – noutras palavras, o êxtase da música exige foco exclusivo e contínuo naquilo que Cone chamou de *superfície estética* (conforme vimos na primeira parte da dissertação, p.45). Este é talvez um dos pontos mais centrais do assunto. Tendo a certeza que este estreitamento do foco atencional não parece estar sob o controle da maioria das pessoas na maior parte do tempo, é necessário perguntar: como podemos fazer isso *conscientemente*, quer dizer, levar voluntariamente nossa consciência ao estreitamento do foco atencional¹¹⁰?

Vimos no capítulo anterior que, para Polo Cabrera, o êxtase só emerge e se sustenta se estamos mantendo a atenção fixa na sucessão de efeitos imediatos. Agora nos dirigimos à busca de algum *meio, método, maneira* ou *técnica* que nos sirva para facilitar esse processo, para “atrair” à consciência esta qualidade exigida pelo êxtase. Resta demonstrar, portanto, como a música e a improvisação podem funcionar enquanto meios para tal realização. Acredito que o próprio ato de se estar fazendo música (ou improvisando) é capaz de condicionar nossa consciência na direção do estreitamento do foco. O motivo para isto parece estar na própria natureza da música, em suas condições de possibilidade, particularmente no modo como os performers lidam com o problema de sua *efemeridade*. Apesar da maravilhosa capacidade de dar ao efêmero uma aparência de “permanente” – através da composição musical estrita e escrita, ou da simples memorização de trechos e aspectos musicais – não se pode realmente fazer isso, pois seria o mesmo que destituir a música daquilo que lhe é indissociável. Inclusive, o esforço mental por detrás da atividade de composição musical e da performance planejada é precisamente uma reação a esta condição

¹¹⁰ Isso se refere à dinâmica que leva do êxtase ao estado ordinário e vice-versa. Havíamos já contemplado a noção de que tal dinâmica ocorre na forma de uma “transferência atencional”, subjetiva portanto, durante uma performance concreta.

inelutável que a efemeridade agrega a toda a música enquanto performance, atual, real e concreta.

Esta efemeridade, por sua vez, a música toma da natureza física do *som* que é seu elemento básico constituinte. O som [em seu uso musical] já nasce morrendo, e é tão afeito ao seu oposto – o silêncio – que nele colapsa segundos após ter sido posto em existência pela energia motriz do sujeito. E mesmo que uma “nota longa” seja sustentada por mais que alguns meros segundos, ainda assim poderemos observar ao longo do arco de sua existência toda uma série de alterações, descontinuidades, ondulações de frequência, dinâmica, timbre e pulsação que nos revelam sua inescapável impermanência, o que a força a estar se recompondo a todo instante para poder se prolongar no tempo. Ademais, a expressão do fenômeno sonoro é sensível, completa e diretamente dependente da contínua oferta de energia mecânica, aquilo que o gera a partir da fonte sonora. Se o cantor, por exemplo, cessa a mecânica da fonação, o próprio som desaparece instantaneamente, e não deixaria quaisquer vestígios não fosse pelas reflexões da onda sonora nas superfícies sólidas que circundam a fonte, permitindo ao menos alongar a cauda desse som que invariavelmente se esvai¹¹¹.

Ora, se os músicos utilizassem a matéria sonora da mesma forma e para um fim análogo ao qual os pintores utilizam a tinta, eles deveriam ser capazes de determinar todas as “performances-apresentações” dessa obra já no ato da composição, extinguindo a necessidade de um performer (seria o mesmo que dizer que o compositor é o primeiro e único performer). Mas isso é impossível, pois, diferentemente das unidades de tinta em cada pincelada, os sons individuais dos quais a música é composta jamais poderiam ser “fixados” em uma “tela” para posterior apresentação. A música, diferente da pintura, quase não possui substancialidade para além do puro tempo, evento, sequência sonoras, e, portanto, possui na sua *duração total* – seja um minuto, dois, três... – sua substancialidade (e esta é uma duração tal que é capaz de superar em muito a dos sons individuais que são seus elementos básicos). A duração maior ou menor da música é um aspecto tão essencial

¹¹¹ Minha observação sobre o uso musical do som visa a não confundir essa situação com a de uma paisagem sonora, composta de um somatório de infinitos elementos sonoros, que em seu conjunto é ininterrupto; ou como a frequência de fundo no universo, uma vibração que emerge ainda hoje desde os primeiros instantes após o bigbang: (https://pt.wikipedia.org/wiki/Radiação_cósmica_de_fundo_em_micro-ondas).

de sua natureza, como de nossa percepção da música enquanto música, que podemos até mesmo dizer que a sua existência, em seu nível mais abstrato e fundamental, é pura duração sonora preenchida por uma série de variações e gestos. Isso é uma necessidade lógica da arte musical justamente porque os sons dos quais qual ela se compõe não possuem, em separado, “contornos” fixos (no sentido geométrico), sendo tão efêmeros e insubstanciais em sua existência individual que se torna possível e mesmo necessário *fundi-los* aos sons subsequentes para formar melodias e frases. Assim, excetuando-se as exceções, o som atômico, discreto e decontextualizado, é muito pouco perceptível do ponto de vista de nossa percepção musical global, orientada ao desenho rítmico-melódico de sequências sonoras de duração e variedade significativa.

Mas, apesar da extensão maior ou menor destas sequências sonoras, nada muda o fato da efemeridade e da consequente dependência total do som para com a energia mecânica de sua fonte. O que quer dizer que os produtores do som (no nosso caso, os músicos e improvisadores) devem prover continuamente esta energia (adicionando ou reciclando-a) para poder prolongar a presença do som por toda a duração do fenômeno musical, sustentando e concatenando as notas, frases e progressões que compõe o todo do processo – excetuando-se aqui o uso artístico e técnico da pausa, que, ao ser incorporada no interior dessa duração total, justifica-se enquanto fenômeno musical que faz par com o som. A necessidade de prolongar a performance, enfrentando a condição natural do som, resulta no tipo de atividade contínua e dinâmica que é a performance da música. Nela, o performer não pode optar, como o pintor, em fazer um som individual aqui, outro ali, então observar o efeito, considerar as consequências, e depois produzir um outro, ou então “apagar” o primeiro... Não. É de uma importância elementar que o músico mantenha o “fole” da ação sempre “soprando”, pois que a continuidade da duração musical depende quase que exclusivamente da continuidade do provimento de energia mecânica por parte do músico¹¹² – o corpo do performer é, portanto, o primeiro e único motor.

¹¹² Aqui é importante fazer uma ressalva: como a atual proposta é traçar um quadro muito básico e elementar das necessidades lógicas da performance musical, não discutiremos o modo como a tecnologia de nossa era seria capaz de contornar essas mesmas necessidades mecânicas da produção sonora. A ideia é trazer as necessidades musicais tal como elas surgiriam em seu princípio, na história da música, e como se mantiveram pela maior parte de sua existência. Embora saibamos da possibilidade de criar hoje instrumentos e métodos de produção sonora “digitais”, por assim dizer, que não implicam necessariamente na continuidade do provimento de energia mecânica por parte do

É este o aspecto que eu gostaria de pôr à luz de nossas considerações: a necessária e inescapável *constância da ação criativa* em toda a performance musical, o movimento contínuo e ininterrupto dos músicos e do som ao longo de uma determinada duração. A necessidade de produzir sons de forma quase ininterrupta, novamente, está embasada exclusivamente na natureza efêmera do som enquanto fenômeno físico e sensorio. Posto de outro modo, é como se a ação constante fosse uma “exigência” da própria música, algo sem o que ela não poderia sequer ser percebida, e algo que faz do performer esse “ator” incessante, completamente absorto na inesgotável necessidade de seguir agindo. Assim, quando compreendemos em uma única imagem todas as possibilidades de modulação musical que o performer pode realizar (rítmica, melódica, harmônica, referente à dinâmica, andamento, métrica, pulso, timbre, etc.) e a necessidade de continuidade do movimento (motivada pela efemeridade do som), percebemos que a música exige de nós uma atenção igualmente flexível e contínua, pela qual nos tornamos capazes de compreender e realizar as modulações que estruturam toda música, enquanto nos mantemos concentrados incessantemente. Ou seja, as condições fundamentais de realização da performance musical acabam por exigir do músico uma atenção extraordinária ao instante da criação, o presente.

A necessidade lógica envolta neste processo sugere, a princípio, um consequente estreitamento do foco atencional daquele que se propõe a fazer música, sustentado ao longo de uma determinada duração. E como um dos gatilhos do êxtase musical é justamente a economia atencional, podemos compreender essa necessidade que a performance musical impõe como oferecendo ao êxtase musical ao menos uma parte daquilo que ele exige para se manifestar. Se estamos corretos neste raciocínio, a performance musical seria em si mesma dotada de uma qualidade que propicia o estado alterado, mas não o garante (o que nos remete ao que disse John Blacking sobre o uso da “proto-música” pelos hominídeos, pelo que argumentamos que a música já nasceu enquanto técnica extática e que mantém essa qualidade). Por banal que seja esta consideração, ela ao menos revela uma *necessidade* do processo, algo certo, e que embora não nos permita constatar a

performer, isso ainda configura um aspecto excepcional dentro da realidade da performance a nível global, e uma exceção que se constitui justamente em resposta à regra geral e à própria origem da performance musical na humanidade. Embora profundamente interessante, nosso argumento não pressupõe essas problemáticas, seguindo independente delas.

eficácia supostamente maior da música na produção do êxtase, ainda assim demonstra que por necessidade ela cria condições propícias ao aspecto dionisíaco da arte. Essa possibilidade pode ser mais ou menos realizada, pois, como vimos com Polo Cabrera, a maneira como o músico executa sua tarefa afeta a capacidade dele de aproveitar o momento da performance para manifestar o estado alterado.

Por outro lado, ao longo da história da música, essa efemeridade essencial sempre foi alvo de tentativas conscientes de contorná-la: a reprodução estrita que se dá na performance planejada, a partir da memória ou da notação, sendo a mais óbvia delas (como foi visto quando lidamos com o apolinismo no Canto Gregoriano). Embora o recurso à memorização seja comum a toda performance, enfatizá-lo em uma tentativa de reduzir ao máximo os efeitos do improvisado e em prol de estabilizar a identidade de uma Obra específica é próprio da abordagem que chamamos “apolínea”. Desse modo, podemos imaginar que a partir da naturalização dessa abordagem em uma determinada época, prática musical ou até mesmo na mente de um determinado performer, torne-se algo ordinário a retenção de um grande número de sequências rítmico-melódicas de maior extensão, assim como a posterior reprodução exata das mesmas. Isso, ainda que não estabilize *objetivamente* a natureza efêmera do som nem a necessidade de seguir tocando, estabiliza *subjetivamente*, para a mente e para o sujeito, a forma completa e os detalhes da progressão das sequências, permitindo antecipar e controlar mais facilmente a ordem de eventos futuros em uma peça musical previamente conhecida. A condição psicológica da performance é, assim, sutilmente alterada, pois agora o músico pode abrir mão de focar o instante presente para alternar entre o presente e o ausente, dividindo sua atenção, agindo como “mediador” entre um determinado plano de execução e sua realização performática, o que redundava, enfim, em uma compreensão mais sinóptica e teleológica de sua própria atividade.

Contudo, a performance planejada por meio da composição musical em sentido estrito (especialmente na forma como foi desenvolvida na tradição europeia) quando suficientemente complexa e desafiadora, pode até impedir que se estabilize o foco no presente da superfície estética. Quando isso ocorre, diríamos, coloquialmente, que “não estamos presentes no nosso próprio corpo”, e que nossa mente está vagando “noutro lugar”, fora de coincidência com o instante da execução musical. Tal condição se agrava se do performer é exigida uma apresentação oficial quando ele

ainda não interiorizou completamente a obra em questão, não tendo assentado em si o conjunto das representações mentais necessárias, e ainda estando em fase de ensaios. No caso de esta obra ser uma de difícil execução e considerável extensão, por exemplo, a saturação de desafios técnicos e detalhes a memorizar torna claro como o propósito da performance planejada a partir de composições está mais orientada ao controle do aspecto objetivo da música que à possibilidade latente do êxtase, que fica aqui sendo como que um “efeito colateral”, assaz interessante, até desejado por alguns, porém irrelevante ao objetivo principal do espetáculo.

Diferentemente, a improvisação retira a necessidade de predeterminações como essas, embora a presença ou não delas ainda dependa do estado mental e da atitude do músico frente ao objetivo da performance. Obviamente, podemos improvisar lançando mão de fórmulas memorizadas, progressões de acordes, padrões, ostinatos e outros dispositivos que ampliam o “repertório” do improviso, introduzindo maior complexidade e ordem à natureza fluida da improvisação; mas isso é precisamente o que permite ao improviso *não ser tão improvisado quanto poderia ser...* aqui é necessário lembrarmos das definições acima, onde descrevemos os termos “improvisação” e “performance planejada” como aspectos necessários, complementares e até certo ponto simultâneos de toda performance musical. É desse sentido que agora necessitamos para compreender a afirmação de que um improviso poderia ser “mais ou menos improvisado”. Desse modo, reafirmamos que “improvisar” sempre significa realizar música *sem* o auxílio de pré-planejamentos e esquemas conceituais, sejam memorizados ou lidos numa pauta, pois foi assim que o definimos. Portanto, é somente na medida em que uma performance deixa de se pautar por planos pré-estabelecidos que podemos dizer que ela se torna relativamente “mais improvisada”. Lembremos que, embora não exista como destituir por completo uma performance das pré-visões da memória, é possível alterar a *proporção* entre elementos improvisados e elementos memorizados. A inclusão desmedida de esquemas composicionais em uma performance que se pretende chamar de “improviso”, portanto, poderia ser interpretada como um desvirtuamento da proposta extemporânea que identifica o aspecto improvisacional (em sentido lato) como tal.

Assim, metaforicamente, é como se houvesse uma tal “proposta” prática contida no termo “improvisar” tal como o empregamos: “propõe-se” ao improvisador que eleve ao máximo a proporção de improviso em sua performance, o que implica

em evitar elementos composicionais, ainda que isso não seja completamente possível. Desse modo, se o músico, seja pelo motivo que for, está intimamente comprometido com a “proposta” básica da palavra “improvisar”, ele tenderá a utilizar fórmulas e padrões o mínimo possível, e, embora também os empregue, preferirá fazê-lo quando estes forem sugeridos ou já introduzidos pelo próprio fluxo de improvisações, deixando-os na primeira oportunidade. Portanto, “improvisar *mais*” significa apenas “aumentar a proporção de momentos e parâmetros improvisados ao longo de uma performance” – sendo assim, podemos compreender que este alargamento do domínio do improvisado é um fenômeno capaz de acentuar na performance musical a sua própria natureza efêmera, que é sua condição fundamental.

Ao propor um tipo de ação musical ideal onde não existiria, *a priori*, qualquer plano ou objetivo de ordem formal a cumprir, o conceito de improvisação (em geral, e o conceito de improvisação da Tocata, em particular) legitima certos comportamentos musicais pelos quais se busca anular as condições fixas acrescidas pela composição à performance planejada. Por essa perspectiva é possível compreender a improvisação em um sentido muito mais amplo, ainda que fundamentalmente *negativo*, pois, como acabamos de afirmar, improvisar nada mais é que realizar uma performance musical, só que sem lançar mão de qualquer procedimento previamente composto ou conscientemente memorizado. Isso levanta até a interessante questão sobre a necessidade de existir no nosso vocabulário musical um termo específico para designar a improvisação, já que, segundo nosso argumento, ela nada mais é que um outro nome para “performance musical”; por outro lado, é interessante que, em geral, a composição seja chamada simplesmente “música” (“ouça essa *música*”, “toca *aquela música*”, etc.), quando, na verdade, ela introduz esquemas que não são absolutamente necessários à existência da performance musical enquanto tal.

Ao discernir as diferentes atitudes dos músicos frente à execução de composições e à improvisação, Bailey corrobora a relação direta entre o improvisado e a evanescência da música:

“It may be that opponents and supporters of improvisation are defined by their attitude towards the fact that improvisation embraces, even celebrates, music’s essentially ephemeral nature.” (BAILEY, 1993, p. 17). A irrepetibilidade do efêmero, portanto, faz parte de tudo o que é genuinamente improvisado. Podemos hoje mesmo

reconstituir nota por nota de um velho quarteto de cordas romântico, executando-o com milimétrica atenção às marcações de tempo e dinâmica, mas jamais vamos poder reproduzir (*stricto sensu*) a identidade mesma de qualquer uma das performances anteriores desta mesma obra. Cada performance planejada – e não só desta ou daquela obra, como também, em geral, *toda performance planejada* – contém um núcleo de aspectos e sutilezas que não podem ser totalmente previstos, e que devem, portanto, ser improvisados no instante de sua realização, de modo que a improvisação constitui para a música um fator inalienável.

O que distingue a execução de uma composição clássica de uma prática de Tocata, por exemplo, é que a primeira precisa batalhar contra a natureza sempre presente do esquecimento, do efêmero, do irracional e do imprevisível, minimizando-a quando e se possível, para poder reproduzir de forma aproximada uma determinada identidade musical; já a segunda se deixa levar a favor das incertezas da irrepetibilidade, incorporando-as, explorando-as e alargando assim seu domínio aos confins donde a composição tanto se esforça para manter o tempo imóvel, possibilitando que todos os elementos musicais (notas, melodias, harmonias, ritmos, etc e etc.) possam ser conscientemente improvisados para, em seguida, serem perdidos no vácuo da memória. Ao retirar, portanto, a *necessidade de reproduzir* a mesma música em diferentes performances, retirando também a necessidade da música de ter uma dimensão “sinóptica”, a improvisação abre um espaço maior para a possibilidade do êxtase musical. Isso não garante nem o êxtase musical e nem mesmo o tipo de concentração necessária ao êxtase musical, contudo, o fato de que diferentes músicos se utilizam da improvisação de diferentes formas para diferentes fins não altera o fato dela possibilitar, à princípio, a circunstância ideal. Por isso algumas tradições e estilos, por razão de suas peculiaridades e objetivos, serão mais radicais em realizar essa possibilidade, e outras nem tanto.

A improvisação musical tal como realizada na Tocata por improvisadores como Polo Cabrera tende, a meu ver, a enfatizar essa possibilidade inerente. Primeiro porque ali ela se dá da forma mais direta possível, já que a intenção explícita dos participantes é a de improvisar e somente improvisar, sem composições, sem nenhum ensaio e sem possibilidade de predeterminar esquemas seguros de improvisação ou delegar funções específicas aos diferentes improvisadores (motivo pelo qual o caos é visita frequente na casa de Polo Cabrera). Mas eu não diria ser este o principal motivo.

Acredito que a razão da Tocata ser um espaço onde a função extática é efetiva não se resume à mera presença da improvisação musical, pois o que realmente impele o grupo à busca do êxtase não é nada de técnico, nem mesmo musical: trata-se da existência de um *discurso*, ou seja, uma série de conceitos, ideias articuladas, vocabulários e teorias propagadas principalmente por Polo e que rondam o imaginário dos participantes, representando para eles a dimensão xamânica da música, o poder oculto que ela por suposto possui em sua relação com o êxtase, com a consciência humana, o plano espiritual, o misticismo, etc. O imaginário “xamânico” que povoa os sábados à noite na casa de Polo já transparece na própria estética da casa, no escuro da floresta, nas luzes, nos quadros com motivos oníricos, nos instrumentos exóticos, na madeira entalhada dos pilares, nas cores vibrantes das paredes e portas, na poeira dos tapetes de motivos andinos, no rosto mapuche de Polo, no vinho derramado, no copo quebrado, na dança, na crescente empolgação que antecipa o êxtase coletivo... tudo isso e cada parte disso parece clamar “Dionísio!” em silêncio.

Mas, como se já não bastasse, Polo faz questão de tornar sua prática extática uma verdadeira “pedagogia da música”, chamando os silenciosos a cantar mais alto, facilitando acordes para que eles venham a “se soltar”, constringendo um eventual cantador de canções prontas para que se restaure a improvisação radical, mencionando anedotas sobre plantas de poder, ou mesmo conversando, sugerindo formas para um ou outro participante tentar entender que ali se trata sim de buscar se interiorizar e aguardar pelo êxtase. Esse *discurso* da Tocata (ou de Polo Cabrera, para ser preciso) tem espaço até mesmo para críticas ao que ele supõe ser o establishment da “música racionalizada” a impedir que mais pessoas possam compreender a importância da Tocata – e tudo isso surge da forma mais clara possível nas palavras do próprio:

Polo: “Não, aí é tudo muito racional... Lo fenômeno que eu mesmo vi, sobre a gente aprender essa matemática que é a teoria musical, é que a gente acaba ficando dependente, não tem mais a confiança de que tu é capaz de fazer as coisas... Então, está sempre inseguro, porque sempre vai dizer... :‘ah, se eu toco violino, Paganini tocava melhor do que eu [risos], ou outra coisa... nesse conceito, né?: ‘Não! Pra que que vou aprender charango se el otro, el otro... el Ernesto Cavour toca muito melhor que eu’... então, sempre tem até um conceito ideológico nessa música que é diferente.

E muitas das dificuldades das personas de entrar [na música] é porque elas têm um conceito ‘clássico’ [de música], que a música é uma coisa difícil, que você tem que aprender teoria para aprender música. A maioria das pessoas são inseguras porque ‘sou desafinado’, porque ‘nunca cantei’... Então, primeiro você tem que lutar contra uma série de preconceitos que las pessoas que van a entrar na música têm. Já as crianças não têm isso. Por isso que o professor deve aproveitar essa capacidade que las crianças têm de não ter a vergonha ou não ter a culpa de não tocar, etc. Então, como professor, você tem que perceber que esses mundos são bem diferentes.”

Eu: “Então para um adulto também seria difícil entrar nesse êxtase da Tocata.”

Polo: “Só se você... se o adulto começa a praticar a Tocata, por exemplo, e você começa a dar instrução. Quase sempre que eu dou instrução... não sei se agora nessa última [Tocata] eu dei, mas sempre que vem alguém [eu digo]: ‘olha, se trata de soltar tu voz’, ‘não tenha medo’, ‘não se preocupe tanto com lo instrumento’, ‘aprenda a soltar devagarzinho su voz, devagarzinho, insiste e insiste e insista, e de repente você vai sentir um gostinho, um gostinho, e se você sente o gostinho de fazer isso, você não vai parar nunca mais’. Es lo que sempre transmito.”

Isso faz toda a diferença na hora de definir qual performance e qual estilo de improvisação é mais ou menos propício ao êxtase. Mas, claro, não se trata apenas do discurso, do lugar e da pessoa; também a *estética* da Tocata (objetivamente), os estilos musicais envolvidos, as técnicas empregadas, como a constância do pulso, a relativa simplicidade formal, especialmente nas harmonias modais e na métrica – cada uma dessas potencializa a seu modo o dionisismo latente da música. É como se cada um desses elementos estivesse ali cumprindo uma função específica em sua relação com o êxtase individual e o êxtase coletivo: A harmonia triádica por sobre a polifonia vocal é relativamente simples, básica, seja no número de acordes (geralmente um acorde, ou até mesmo um drone), seja na estrutura dos mesmos, com a fundamental do modo sempre enfatizada nos baixos, gerando e reiterando um centro tonal de referência para afinação coletiva – assim, ela auxilia os que não possuem instrução

ou experiência musical no desafio de improvisar uma linha individual harmonizando-a em uma grande polifonia de vozes e instrumentos.

Ademais, a saturação de um único modo ao longo de toda uma sequência de improvisação possibilita a cada participante, individualmente, um senso de estabilidade e de progressiva familiaridade tonal que, por sua vez, permite a produção de melodias cada vez mais adequadas ao modo em questão, auxiliando, novamente, na questão da afinação vocal e, conseqüentemente, no desafio da concentração que antecede ao êxtase. Essa abordagem melódico-harmônica não é, de modo algum, coincidência, muito menos uma idiossincrasia da Tocata, mas um modo reconhecidamente abrangente de facilitar a produção do êxtase musical durante uma performance ao vivo – se isso não é tão comum nos estilos desenvolvidos no Ocidente, ao menos o é em diversas culturas musicais asiáticas, ou do oriente-médio, como afirma o etnomusicólogo Ali Jihad Racy sobre o *modal ecstasy* que opera nas improvisações dos grandes performers do *tarab* árabe:

O êxtase modal intenso de um artista pode ser diminuído ou interrompido se ele ouvir uma entonação ruim ou experimentar uma mudança abrupta para um *maqam* [modo] não relacionado, ou se ele tiver que fazer uma transposição repentina para outro nível tonal. De fato, a estabilidade tonal relativa e a consistência intervalar são ambas condutivas ao êxtase modal, pois, ademais, nesse caso, os drones são reconhecidos por sua potente sugestibilidade extática (RACY, 1998, p. 101) [tradução minha]¹¹³

A rítmica e a métrica seguem a mesma lógica, e conseguimos perceber a unidade das linhas rítmico-melódicas que “gravitam” ao redor de um mesmo pulsar constante. Esse pulso marcado da Tocata (que, aliás, é aspecto distintivo do estilo de Polo Cabrera e da música xamânica em geral) conduz o grupo adiante no tempo e no fluxo de improvisações, emanando algo como um “sentido”, uma “direção” comum para o processo subjetivo de cada participante em relação ao êxtase. A função diretiva e coordenativa que esta rítmica exerce sobre o derivar das consciências extáticas remete ao “cavalo”, ou a “canoa” do velho xamã, seu *tambor* companheiro, instrumento musical e extático, ditando sempre o mesmo pulso ininterrupto, o caminho arcaico do êxtase musical.

¹¹³ A performer’s intense modal ecstasy may be diminished or disrupted if he hears bad intonation or experiences an abrupt shift to an unrelated *maqam*, or if he has to make a sudden transposition to another tonal level. Indeed, relative tonal stability and intervallic consistency are both conducive to modal ecstasy, as for that matter, drones are recognized for their potente ecstatic suggestibility.

Fica evidente para mim que estes elementos não estão ali à toa, tampouco foram inventados por Polo Cabrera. Em nossa interpretação, o uso particular de determinadas técnicas e meios musicais (como os acima citados) enquanto veículos de estados alterados não é fato recente na história da música. É precisamente este emprego que aproxima o chacoalhar do maracá (para o pajé em noite de cerimônia) do mantra ressonante (para o monge recluso), e ambos do violão rasgueado de Polo em meio a uma Tocata. Apesar de seu elevado grau de generalidade – pois não implica em nenhuma técnica particular – a noção de que a arte dos sons é divina e propícia ao estado alterado é uma constante do pensamento musical humano, noção conhecida e bem distribuída que me parece acertado chamar “dionisíaca”, em um sentido abrangente do termo. Esse modo de conceber a performance musical nem sempre é evidente, mas se destaca na prática quando existem propósitos extáticos intencionados por determinados músicos, grupos, movimentos, estilos, culturas ou sistemas musicais em determinadas épocas. Se tomarmos o xamanismo como exemplo de uma das possíveis fontes do encontro entre música, religião e estados alterados – como foi sugerido acima – veremos ali replicadas algumas das técnicas musicais que são enfatizadas na Tocata (e em outras formas de improvisação também), como a pulsação constante, por exemplo, e que seria, ao meu ver, um dos principais e mais antigos dentre os procedimentos musicais empregados mais por sua funcionalidade extática que pela apresentação objetiva de sua beleza ou forma estética.

Todavia, mais importante que aspectos técnicos é a visão de mundo dionisíaca que há por detrás deste uso da música: uma compreensão particular sobre o potencial da arte dos sons, uma técnica do êxtase que vem passando de “xamã a xamã”, por assim dizer, de músico a músico, através de milênios e continentes, algo tão ubíquo e genérico que não pode ser esquecido nem apagado. Ao que parece, ao se apropriarem do *know how* do êxtase em um contexto musical contemporâneo e assaz informal, os participantes da Tocata são também participantes desta tradição “oculta”, eles seguem vendo sentido na (possivelmente) mais antiga das brincadeiras inventadas pelo gênio humano, mesmo que não o saibam. Mas Polo o sabe, decerto. A eloquente autoconsciência dele sobre a influência xamânica que sobrevive na Tocata é um dos principais motivos de eu estar agora escrevendo a presente linha. E ainda que não seja possível traçar uma relação clara entre a improvisação como a

conhecemos e o xamanismo, nada impede que investiguemos a história de vida de Polo Cabrera em busca de alguma “ponte”, algo que explique a evidente relação dionisíaca entre a improvisação da Tocata e as cerimônias extáticas dos mistérios, ou dos povos ameríndios.

Enfim, tendo concluído a investigação do êxtase musical em sua relação com o improvisado, resta-nos questionar Polo Cabrera sobre a origem da Tocata. Nisso, não posso deixar de comentar que durante os anos em que passei uma proporção considerável dos meus sábados na casa do mestre chileno, sempre ouvimos estórias e casos extraordinários envolvendo as viagens de Polo pela América do Sul e o xamanismo de ayahuasca – desde mitos e versões inventadas do folclore andino e amazônico, até relatos pessoais dele fazendo música e improvisando “na força”, ou seja, durante o estado produzido por esta planta de poder. A constância dos relatos me fez perceber que discutir a origem da improvisação extática de Polo poderia implicar em discutir o modo como aquelas experiências xamânicas e musicais podem ter afetado o seu discurso sobre a Tocata, a sua posição sobre a importância e o método do êxtase, o que, por sua vez, influenciaria a atual compreensão dos participantes sobre o evento. Portanto, trataremos em seguida de voltar à entrevista com Polo, mas desviando-nos para longe da discussão mais conceitual da fenomenologia do êxtase, e para perto de suas memórias mais vivas e transcendentais.

INTERLÚDIO II

Canalizando melodias

A primeira vez que tomei ayahuasca foi numa conjuntura bastante peculiar. Dois amigos que conheci nas Tocatas, o inglês John e o colombiano Leo, convidaram-me para uma cerimônia privada na casa do primeiro, no bairro Rio Vermelho, norte da ilha de Florianópolis. Na encosta do morro, descendo por uma trilha escura e tropeçando pelas raízes, chegamos ao redor de uma fogueira preparada para aquela noite, e havia mais uma mulher conosco. Todos pelo menos 20 anos mais velhos que eu, e com muito mais experiência no processo da ayahuasca. A conjuntura inusitada que mencionei era que, nesta cerimônia, tratava-se de nada mais que uma *Tocata*. Tínhamos violões, charangos e tambores, nenhum xamã conduzindo que não nós mesmos, e ainda que alguém cantasse um hino do Daime vez ou outra, a proposta era improvisar livremente.

Leo e John participavam das Tocatas na casa de Polo Cabrera com certa frequência havia um tempo, algo como uma década. E eu os havia ouvido conversando sobre a cerimônia privada de ayahuasca que Telma, outra participante assídua, estaria organizando em sua casa, nas vizinhanças do Porto da Lagoa. Foi assim, como um rato indiscreto, que eu ouvia a conversa alheia, e entendia de uma vez que havia um pequeno núcleo de participantes realizando cerimônias de ayahuasca juntos com certa frequência, e há muitos anos. Polo estava no centro da questão, como de praxe. E eu, o novato, fazia de tudo para entrar nesse mundo, porque, ao menos naquele momento, sentia que não havia mais nada que eu pudesse fazer para desenvolver a qualidade xamânica da improvisação, exceto consagrar a planta com eles. Como naquela época eu já era próximo do grupo, não faltaram propostas. Até o próprio Polo me confirmou que haveria uma em sua casa. Mas essa e tantas outras foram canceladas, e quando não, então eu, consciente ou inconscientemente, sabotava minha própria presença. Medo, talvez, não sei. Essa ansiedade durou por um ou dois anos, até aquele dia fatídico na casa do John.

A experiência de improvisar em conexão com “tocateiros” experientes sob a influência da ayahuasca é realmente indescritível; mas o que mais me chama a atenção é que nunca, nem antes nem depois dessa experiência, nunca eu ouvira falar

de uma cerimônia onde a todo e qualquer participante fosse permitido improvisar tão livremente, independentemente do risco de não soar tão bem neste momento em que a sensibilidade está tão aguçada. O privilégio da música extática só me veio assim, tão “de graça”, porque se tratava de uma cerimônia privada, e também porque John e Leo cultivavam em seus quintais a folha Chacrona e o cipó Mariri, princípios ativos do chá o qual eles próprios preparavam e serviam. Vomitei pouco, e tive mirações extremamente abstratas e espirituais dentro da minha mente, mas... não foi esse o dia que eu queria contar.

Fiquei mais um ano sem participar – e frequentemente me esquivava de ter de passar pela constrangedora situação de negar um convite desses na frente do anfitrião. Mas é que eu tinha receios, pois sabia que seria profundo, pesado até. Porém, veio logo o dia do retorno, e eu fui sem estar preparado. Junto de minha companheira, Juliana Valbert, quem eu conhecera recentemente, peguei carona com Leo até a casa do John. Eram 19h. às 20h:30min já havíamos bebido e começávamos a tocar e cantarolar qualquer coisa. Comecei a passar mal. Estava tentando acompanhar os ritmos que para mim estavam truncados de um jeito que seria difícil desatar, e o enjoo aumentando, e a imaginação a mil. Foi quando tive uma forte miração: vi dentro de mim como que milhares de baratas rastejando umas sobre as outras em um enorme bolo em meu estômago e corpo. Foi muito rápido, mas terrivelmente real, e é como se elas estivessem se expandindo e querendo sair por onde fosse possível.

Elas significavam algo de concreto para mim, algo feio, e eu sabia bem o que era. A náusea foi absurda e tive que largar o violão, e cambalear para o lado, afastando-me da fogueira e subindo a trilha em direção à mata fechada. Senti que a força da ayahuasca me chamava para purgar, então, me aproximei do escuro e das folhas, e o fiz. Foi o maior alívio da vida... Imediatamente após vomitar, passei a ver que os padrões geométricos coloridos da minha miração estavam bem mais fortes, e eu me sentia leve e longe de meu corpo físico, com uma percepção completamente alterada sobre a verdade por detrás daquela cerimônia: não sei explicar por quê, mas eu sentia que nós estávamos realmente entrando em contato com algo muito, muito antigo, e que as entidades da floresta, que sempre participaram desses ritos por milhares e milhares de anos, estavam ali conosco, ou melhor, *sobre* nós, no plano astral. E eram “inteligências” superiores, de aspecto indígena, e parecia que eu as

sentia sem ver, e sabia que coordenavam tudo o que acontecia, cuidando-nos, de nós que éramos como que os novatos, os que habitavam o nível mais “baixo” da cerimônia, aquele que estava no “plano físico”.

Eu aceito essas percepções, volto para o arredor da fogueira, tomo meu violão e instantaneamente começo a fazer um acorde de Lá menor sem a terça, numa levada bem ritmada, “pra frente”, sem parar. E foi então que me ocorreu uma das coisas mais estranhas e incríveis dessa vida: à medida que eu levava o grupo adiante com essa harmonia, comecei a soltar a voz e cantar a plenos pulmões, só que havia um detalhe: juro, eu juro, mas *não era eu*. Não reconhecia o próprio timbre, era uma voz forte, mais grave e anasalada que de costume, e cantava, solta como um pássaro, frases melódicas e palavras nunca antes ouvidas, e de um jeito tal que era como se um guerreiro indígena estivesse aproveitando o meu corpo para liderar a improvisação.

Claro que eu poderia estar apenas “imitando” algo que ouvi... mas acho que essa banalidade não explica de modo algum a nítida sensação de que você não tem escolha alguma, pois tudo o que sai da sua boca parece destinado a sair, e sair sem cessar, e testando ruídos e timbres, e agudos e graves, e tudo isso. Era mais do que eu conseguia assimilar e, contudo, era eu... ou não. Seja como for, se existe mesmo um *fluxo*, eu estava nele. Melhor, *era* ele. E antes mesmo de ouvir o termo “canalização” sair da boca de Polo Cabrera pela primeira vez, eu já sabia do que se tratava, porque se tratava justamente *disso*, tinha de ser *isso*. “Canalização”, perfeito! – é isso mesmo, porque eu me sentia paralisado, observando aquele monte de coisas saírem sem parar. E senti que o “sem parar” da coisa era, de fato, um aspecto fundamental desse estado alterado. Eu não podia parar, nem se eu quisesse, estava tudo pronto antes mesmo de sair e, ainda assim, tudo improvisado.

Eu já estava acostumado a improvisar, e a improvisar com um intuito extático em mente, então, eu como que já sabia do que se tratavam as coisas da Tocata. Mas jamais eu poderia antecipar esse grau de fluxo, o que faria o termo “canalização” deixar de ser uma simples metáfora, para ser uma descrição exata do fenômeno. Foi o mais longe que eu cheguei, até hoje, com a experiência desse êxtase musical. Isso mudou tudo. O meu parâmetro do que é o êxtase mudou, foi atualizado. E percebi que o tipo de estado que manifestávamos vez ou outra na Tocata era na verdade uma sutil, tímida aproximação daquilo que eu então sentia. Ao mesmo tempo, percebi que era a mesma coisa, quer dizer, exatamente o mesmo tipo de fenômeno só que num

grau diferente. O processo era o mesmo, a música idêntica, com os mesmos trejeitos da Tocata, e a sensação de que a música se fazia a si própria, só que mais intenso. Eu vivi a força da “dissociação” em minha mente por um bom tempo. Até que parou. Bom, na verdade, acho que foi parando. Aos poucos eu passei a sentir que para cantar era um tanto mais “pesado”, e que minha mente voltou a tagarelar dentro de mim. Essas coisas atrapalhavam até que percebi que a força da ayahuasca me estava deixando novamente, e foi nítida a diferença. A “entidade”, ou seja o que for que eu sentia ser o verdadeiro autor dos meus cantos, foi-se.

A cerimônia durou um pouco mais, mas nada parecido voltou a acontecer. Até que paramos por volta das duas, fechamos o trabalho e fomos cada um para sua casa. A “Tocata com ayahuasca na casa do John” mudou a maneira como eu estava lidando com a relação entre estado alterado e música. Passei a levar mais a sério que nunca. Porque eu havia percebido em mim a música, a ação musical, a improvisação incessante; e vi como tudo isso seria capaz de dar forma, sentido e direção ao estado alterado promovido pela ayahuasca. Vi como poderíamos “atravessar” a intensidade e variedade das mirações e sentimentos usando a música como meio. Vi a profunda utilidade e até mesmo *necessidade* de se estar fazendo música naquele instante, até para não se perder nas profundezas do próprio ego, escancarado pela planta e lançado de volta a você sem defesas.

E lembrei do Polo: como seria uma cerimônia dessas com ele? Afinal, ele era o grande facilitador da Tocata, e isso nada mais era que uma grande Tocata transcendental. Polo estava por trás de tudo, estava até mesmo por trás da ideia de improvisar durante o ritual, John o dissera. Isso era dele e só dele, tinha que ser dele, e eu sentia mais que sabia que eu estava certo. Havia já há muitos anos uma “cultura da ayahuasca”, por assim dizer, rondando, perpendicular ao encontro de improvisação dos sábados à noite, a ponto de não se poder dizer qual veio primeiro: as cerimônias improvisadas, ou a Tocata.

Agora, sóbrio, eu já sabia o que fazer para levar minha pesquisa adiante... seria preciso tomar o próprio estado alterado como o tema fundamental de meus estudos, retornar à academia e, mais que tudo isso, seria indispensável que eu voltasse à casa de Polo Cabrera, e perguntasse diretamente a ele sobre a real natureza do êxtase ou, quem sabe, tomar meu gravador e pedir para entrevistar o mestre chileno mais uma vez...

7 DIONÍSIO NA TOCATA: POLO E O XAMANISMO DE AYAHUASCA

Então, pedi a Polo que me contasse tudo desde o início. Expliquei-lhe que era importante para o meu trabalho que ele narrasse sua experiência de trafegar entre dois mundos: o da improvisação musical, e o do xamanismo de ayahuasca. E assim ele fez. A estória foi bastante longa, envolvendo a maior parte da vida de Polo, e chegava a incluir anedotas interessantes que apontaram para um vínculo que eu não havia percebido anteriormente. Se estamos certos na interpretação desse relato, então a Tocata tal como hoje a conhecemos surgiu com a pessoa de Polo Cabrera, e sua concepção dependia, originalmente, da tentativa experimental de unir a prática da improvisação com as plantas de poder em um contexto ritualístico. O *discurso* de Polo sobre a fenomenologia do êxtase musical, a importância e o método do estado alterado dentro da Tocata parecem ter sido embasados em seu conhecimento pessoal das relações entre estado alterado e música no campo da religião, especialmente de sua ala xamânica. Para averiguar esta hipótese, acompanhemos Polo Cabrera no esforço de lembrar sua primeira experiência com ayahuasca na selva amazônica, quando ainda excursionava com o Grupo Água na década de 1970:

Polo: “Há 50 anos atrás não tinha ninguém que tinha tomado la ayahuasca, era muito pouco. Então, nós mesmos do Grupo Água saímos atrás da ayahuasca. Começamos a buscá-la em Bolívia, fomos para o Peru, não encontramos nada e daí, de repente, por acaso, apareceu uma e fomos encontrá-la em Equador (...) em plena floresta, e com, talvez, el último xamã [indígena] que fabricava ayahuasca, o ‘Mama Jacta’. E o Mama Jacta nos deu [a ayahuasca] a cada um de nós em um[a casca de] coco assim desse tamanho, e a cada um nos deu também uma musiquinha que a gente deveria repetir o tempo todo. Ele fazia questão que cada um mantivesse [essa melodia] o tempo inteiro. Isso não era improvisação mas... é... era como uma ‘chave’ pra nós que éramos inexperientes, não? Imagine se ele nos dissesse: ‘agora o que vocês têm que fazer é improvisar.’, e ainda mais nessa época! Putz! E uma ayahuasca tão forte que você não fica em pé.... Então, como que ele nos deu uma ‘ajudinha’, assim, digamos, para saber o que cada um ia fazer. Igual, não adiantou nada. Porque foi uma surra!

mijávamos nas calças! E pensei que estava morrendo. De repente senti uma coisa que me empurrava bem *aqui* [pressiona a palma da mão direita contra a bochecha], e, quando tentei ver, era o chão [rindo], era o chão me empurrando aqui... e tentava me levantar e não conseguia mexer um braço, uma perna, nada. E no segundo seguinte, me via que estava em pé, nem sabia como. Assim, um descontrole. E fenômenos incríveis: eu cheguei a ver através de uma parede uma mulher que estava nos observando. Claro que era uma casita de adobe e estava cheio de buraquinhos [risos], mas... eu vi assim uma coisa fluorescente que se mexia pela parede, ‘nossa! Que miração’ [dizia], e de repente ela ficou quieta, e aí o Mama Jacta disse: ‘Fulana, deixa eles tranquilos, anda-te pra outro lugar!’, e aí ‘pushhh’ [fazendo o som do desaparecimento repentino da imagem]... era uma mulher que estava observando [risos]...”

A iniciação de Polo Cabrera no xamanismo ayahuasquero foi brutal; ao menos se comparada com relatos da maior parte das iniciações que eu já ouvi falar. E aqui não havia nada como a improvisação da Tocata, mas já é por si só interessante apontar para a presença e o papel exercido pela música. Como vimos, o xamã se ausentou, não conduziu a cerimônia diretamente por meio de seus cantos, mas delegou esta imensa responsabilidade a Polo e seus jovens colegas, imaginando, talvez, que um parco conhecimento dos procedimentos musicais seria suficiente para que pudessem ver o “sentido” a seguir quando emergisse o caos e a exuberante variedade do êxtase. A “musiquinha” dada pelo Mama Jacta deveria, idealmente, ser cantada sem parar, saturando assim toda a experiência e servindo como instrumento para os neófitos poderem como que “se agarrar em algo” à medida em que eram tragados pela força da correnteza extática.

Essa melodia era curta o suficiente para que pudesse ser memorizada antes que o estado alterado se fizesse sentir, e longa o suficiente para que o ato de a memorizar representasse um desafio – a combinação de ambos estes fatores, conduz o músico que memoriza a focar toda sua atenção para não perder de vista a melodia em meio às mirações mais fantásticas. A função de repetição incessante da melodia parece ser similar à da continuidade incessante da improvisação, ou seja, por meio

da presença contínua da música a mente do neófito pode fixar um centro atencional capaz de “ancorar” a turbulência psíquica que eventualmente ocorre nesses rituais, provendo um pequeno, porém importante sentido de “controle”, um bote de temperança em meio à violência da tempestade, como na metáfora de Schopenhauer. Nesse sentido, a arte dos sons surge na iniciação de Polo como aspecto fundamental do conhecimento xamânico transmitido pelo Mama Jacta, sendo a primeira coisa que realmente valia a pena ser compartilhada pelo xamã com os que se arriscam adentrar a mata escura da própria alma. O valor desse simples gesto não pode ser negligenciado por nós.

Mas não é, de fato, um improviso. Para contemplarmos a emergência da improvisação ayahuasquera em Polo é preciso adiantar a narrativa em vários anos. É certo que após essa turbulenta iniciação Polo tornou a consagrar a ayahuasca e outras plantas de poder (como o cactus San Pedro da cordilheira dos andes) na longa viagem do Grupo Água pela América do Sul, mas sua memória deste período não está tão bem delineada. Contudo, uma maior aproximação de Polo com as cerimônias extáticas somente foi se dar anos depois, e fora do reservado contexto indígena da ayahuasca – o mais “tradicional”, por assim dizer, do continente sul-americano. Após o término do Grupo Água no início dos anos oitenta, Polo decidiu voltar ao Brasil em definitivo; foi então que a ayahuasca reapareceu em sua vida, dessa vez para ficar com ele um bom tempo. Mas agora ela se apresentava numa outra forma, e com um outro nome: *Santo Daimé*. A religião sincrética de aspectos indígenas e cristãos fundada em Rio Branco (Acre) pelo ex-seringueiro Raimundo Irineu Serra (o Mestre Irineu) foi algo como uma nova “escola” do êxtase para um Polo Cabrera mais velho, em seus quarenta anos, com casa e esposa.

Figura 43 – cerimônia/ritual do Santo Daime (músicos no centro)



Fonte: CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – ICEFLU – PATRONO SEBASTIÃO MOTA DE MELO

A música nos *hinários* do Santo Daime possui papel preponderante no funcionamento deste ritual, envolvendo a presença estruturante e a constância ininterrupta da dança (o “baile”) e dos hinos ao longo de toda a noite, de modo que fardados e convidados do Daime podem contar com o direcionamento musical de suas mirações ao longo de toda a noite e madrugada. Para além desse uso extático, existe no Daime a crença de que as melodias dos hinos não são compostas, mas sim “recebidas” (ou, melhor, “canalizadas”) do plano superior, representando um repertório realmente sagrado. Tendo em mente a relevância da relação êxtase-música aqui, vejamos agora como Polo veio a conhecer o mundo do Santo Daime, tornando-se ele próprio um dos membros fardados e o responsável pelos hinos, para em seguida sair do culto e fixar-se em Florianópolis onde, aparentemente, teve início não só a Tocata, como também as improvisações com ayahuasca:

Polo: “Eu estive no Santo Daime por três anos, e pertencia a la igreja do Alex Polari¹¹⁵, lá em Mauá. O Polari, que foi um ex-guerrilheiro e que agora é um mestre da ayahuasca (um dos mestres). Imagina, naquela época eu morava em Mauá, e nem sei como ficaram sabendo que eu tinha tomado ayahuasca... morávamos no meio da mata en una casita com a Rosana [sua esposa na época], quando ainda não haviam ‘pintado’ os filhos. Então, eu pertenci durante três anos ao Santo Daime, [e nesse tempo] eu fui pro Mapiá¹¹⁶, no Acre, no meio da floresta, e participei ativamente. Mas no Santo Daime você tem um fenômeno que se chama de ‘recepção de hinos’. Você de repente começa a receber una melodia, não durante o trabalho [do Daime]), mas no teu dia a dia... aí, de repente, você começa a receber una melodia... claro que, imagina, a gente estava cantando hinos o tempo inteiro (se chamam ‘hinos’), e o Alex Polari tinha um monte de hinos, e muitos desses hinos fui até eu que ajudei a puxar eles [no violão], porque ele não tocava, ficava só no canto, e eu ia sacando no violão o que ele estava cantando. Então, o fenômeno del Santo Daime es así, a gente tem uma ligação forte com a música, se cantam hinos do Mestre Irineu, do Padrinho Alfredo, do Alex Polari, da Madrinha Rita, cada um, cada padrinho tem uns oitenta hinos, cento e vinte... então, você canta a noite inteira. E ensaia los hinos, tem uma letra, uma estrutura melódica... então, e até naquela época era bem rígido, não te deixavam tocar outra coisa mais que hinos. Então, eu me sentia muito limitado. Depois que eu saí do Santo Daime eu só vim me encontrar com la ayahuasca aqui [em Florianópolis], por uns amigos que me convidaram e por um colombiano que se chamava Luna... então comecei a experimentar la improvisação com ayahuasca, las Tocatas com ayahuasca. Então esse colombiano depois me contratou para ir a tocar num templo no meio da floresta pros gringos, pros quais ele cobrava um ‘enormidade’ [de dinheiro], e os gringos ficavam escutando música assim...”

Eu: “e isso aqui em Florianópolis?”

¹¹⁵ Polo se refere à Comunidade Céu da Montanha, fundada pelo escritor Alex Polari em Visconde de Mauá, no estado do Rio de Janeiro

¹¹⁶ Refere-se à Vila Céu do Mapiá, comunidade Santo Daime fundada em 1983 na selva, entre o Acre e o Amazonas, por Sebastião Mota de Melo, o Padrinho Sebastião (considerado por muitos o herdeiro do fundador do Daime, o mestre Irineu).

Polo: “Não, isso foi em Manaus... Mas não foi uma experiência muito gostosa, sabe?... mas lo que si começou nessa época foi la improvisação com ayahuasca (...).!”

Assim, após uma ampla experiência tocando e cantando hinos em cerimônias do Santo Daime, Polo pode enfim fazer o que ele sempre quis: improvisar. O improviso já fazia parte integral de sua vida desde muitos anos – como vimos acima no relato sobre as Tocatas dos Jaivas em Santiago e o processo criativo do Grupo Água – mas, por força das formalidades estruturais das cerimônias indígenas e especialmente das do Santo Daime, nunca foi possível combinar essa sua experiência de invenção musical extemporânea com o estado alterado da ayahuasca. Até que, por volta de 1988 - 1989, Polo enfim deixou a farda branca e o próprio Rio de Janeiro para se fixar, permanentemente, na ilha de Santa Catarina, com Rosana e seus filhos, em uma nova casa, construída por seu próprio esforço no meio do mato circundante da Lagoa da Conceição. Assim que Polo se estabeleceu em Florianópolis, iniciaram dois processos distintos em sua vida, ambos marcados pela informalidade acolhedora dos grupos de amigos: a Tocata, por um lado, e a improvisação com ayahuasca, por outro. Processos que se relacionam de uma forma íntima e que, talvez, tenham até mesmo se confundido em certos momentos da estória desse grupo inicial das Tocatas, pois que, para Polo, uma cerimônia de ayahuasca é uma “improvisação com ayahuasca”, e uma “improvisação com ayahuasca” nada mais é que acrescentar ayahuasca a uma Tocata:

Polo: “Ah, era uma coisa meio informal né? Porque um amigo que conseguia a ayahuasca de um outro amigo lá da selva me disse: ‘Oh, chegou la ayahuasca! Vamos hacer algo!’, então eu comecei a propor de a gente improvisar. Quase sempre era eu que improvisava, e mais alguma outra pessoa, a Telma... mas sempre nessa mesma estória. Então fiz improvisação com harpa, com charango, claro. E sempre tal como uma Tocata, improvisada, e principalmente soltando a voz, não [tanto] o instrumento.”

Eu: “E como era pra você improvisar com e sem ayahuasca?”

Polo: “Ah, muito [diferente]. Mas às vezes você consegue sem [ayahuasca], você também atinge (...).”

Aqui, embora reflita sobre a semelhança estrutural da Tocata com as improvisações em cerimônias (pois que eram ambos improvisos no mesmo estilo, e sempre bem livres), Polo nega que o efeito seja idêntico nos dois casos. Segundo ele, a “força” da ayahuasca introduz algo de novo à experiência normal da música, um estado intenso que altera qualitativamente o modo como se experimenta a improvisação e o correspondente estado de “canalização” que foi descrito acima: mas, ao que parece, a fenomenologia do estado proporcionado pela ayahuasca é capaz de potencializar em algumas pessoas *as mesmas* sensações subjetivas presentes durante o êxtase musical da Tocata, como as de ausência de esforço, de automatismo e relativa independência do fluxo sonoro objetivo, e especialmente a sensação de que parece que estamos “canalizando” algo ao improvisar.

Interpreto isso da seguinte maneira: as sessões de ayahuasca com improvisação musical guiadas por Polo e mais alguns participantes configuram uma espécie diferente dentro do mesmo gênero da Tocata e, ademais, nota-se que ambas foram fruto da iniciativa de Polo Cabrera de desenvolver o mesmo princípio de improvisação “intuitiva”, como ele a chama, em várias de suas atividades profissionais, artísticas, coletivas ou individuais. Proponho, por isso, que ao invés de entendermos essas cerimônias privadas como possuindo “elementos” de Tocata, entendamos que, na experiência de Polo em Florianópolis, *trata-se sempre da Tocata*, com ou sem o incentivo da ayahuasca. Ou seja, trata-se daquela mesma noção básica sobre um improviso coletivo, ininterrupto, aberto a todos os que queiram participar de modo direto da música, e cujo objetivo implícito ou explícito é o êxtase musical, o que na tentativa de cumprir este objetivo envolve certa disciplina subjetiva ou algo como uma “meditação”, controle do foco atencional, etc., como já vimos. As descrições de Polo Cabrera sobre a natureza do êxtase da Tocata, portanto, poderiam ser replicadas *ipsis literis* nas descrições do êxtase musical durante as cerimônias privadas de ayahuasca que ele e seus amigos costumavam realizar desde a chegada de Polo à Florianópolis, quando iniciaram também as Tocatas de sábado em sua casa.

Inversamente, poder-se-ia pensar que a Tocata de sábado nada mais é que uma cerimônia de ayahuasca *com improvisação*, mas *sem ayahuasca*... Acredito que seja menos correto pensar dessa forma (ainda que totalmente possível) porque a ocorrência das cerimônias é muito mais escassa que a dos encontros semanais da

Tocata, e isso deve contar quando se trata de definir “o que veio primeiro”, ou “o que é mais preponderante”, embora não seja possível definir nada com absoluta certeza aqui. Os conceitos facilmente se confundem, e só se esclarecem enquanto *um só conceito* quando percebemos que o agente comum em todos os casos é o próprio Polo Cabrera. É como se Polo estivesse estruturando as cerimônias de ayahuasca a partir de sua familiaridade com a música improvisada e a Tocata, o que é uma escolha absolutamente consciente pois que, por sua experiência de três anos como “puxador” de hinos no Santo Daime, ele poderia muito bem se utilizar das formas mais tradicionais e conhecidas de estruturação da cerimônia, mas uma vez que surgiu em sua vida a oportunidade de guiar suas próprias cerimônias privadas, preferiu sugerir aos demais participantes algo, no mínimo, “experimental”.

Sendo assim, o estado de consciência que segundo Polo é o propósito da Tocata, poderia ser atingido contando apenas com meios musicais, mas também poderia ser vertiginosamente potencializado pelo acréscimo de ayahuasca à improvisação. Contando com o relato de Polo, podemos dizer que quando improvisamos livremente em contato com o estado promovido pela ayahuasca o êxtase musical *tende* a se manifestar de forma mais espontânea, mais vezes, durando mais e sendo mais intenso do que na Tocata, de modo geral (embora a capacidade de se tornar aberto ao processo do êxtase musical seja, aqui como ali, uma habilidade variável, passível de ser desenvolvida e própria de cada sujeito, como vimos). Por tudo isso, creio ser mais fácil compreender as sutilezas fenomenológicas do êxtase segundo Polo se o observarmos ocorrendo nessas cerimônias de ayahuasca do que na Tocata – afinal, nas cerimônias o fenômeno do êxtase musical é algo muito mais claro, direto e “palpável”. As noções correlatas de “dissociação” e “canalização”, qualidades desse êxtase, também são ali enfatizadas para a consciência do sujeito, de modo que é possível delinear bastante bem a diferença qualitativa entre a presença e a ausência da improvisação durante o estado alterado.

Embora o estado da ayahuasca, por si só e independentemente da improvisação, implique em toda uma série de alterações psíquicas, reiteramos que aquilo que está sendo chamado de “êxtase musical” ou “êxtase da Tocata” é um efeito relativo à música e prioritariamente à música, independentemente da ayahuasca. Seja na cerimônia privada, seja nos sábados à noite na casa de Polo, só se justifica chamar o êxtase de um êxtase especificamente “musical” porque em ambos os casos a

música e a técnica da improvisação são os *meios* para o estado alterado, contribuindo de algum modo para a manifestação deste. Na Tocata a improvisação é o único e principal meio, já nas cerimônias a improvisação em conjunção com o consumo de ayahuasca se torna o meio para o êxtase. Queremos aqui apontar para o fato da improvisação musical (no estilo da Tocata) ter um “gene forte”, quer dizer, ela é importante na ignição do estado alterado e não configura nada como um meio “colateral”, muito menos “dispensável”. Sua eficácia singular em suscitar o êxtase musical é bastante clara no caso da Tocata, agora, no caso das cerimônias, isso não é tão claro.

Atendo ao que nos disse Polo Cabrera e à nossa própria experiência, sugerimos compreender a questão da seguinte maneira: durante as cerimônias privadas de ayahuasca, a eficácia da improvisação não se perde nem diminui, sendo ainda operante; contudo, aqui se enfatiza uma de suas funções que está latente na Tocata, mas que somente surge com vigor através de sua relação dinâmica com o estado alterado da ayahuasca. A função extra que referenciamos é a função de *conduzir* as alterações promovidas pela ayahuasca, ou *estruturar* a experiência do estado alterado, minimizando as possibilidades e produzindo algo como uma “âncora” (embora uma “âncora” dinâmica e em contínuo movimento) que estabiliza o processo – talvez, a melhor metáfora para essa função estruturante da improvisação seja a de um *sulco* cavado bem no “centro” do tempo-espaco durante a experiência alterada, de modo que ao improvisar e concentrar toda a atenção nisso, é como se o improvisador “afinasse” sua mente, fazendo-a “caír” e se “encaixar” perfeitamente nos vales estreitos desse sulco, que serve como uma plataforma móvel cheia de ranhuras nas quais a mente se “agarra” e então, como esfera, “rola” adiante num único sentido e sem desvios. Isso a estabiliza ao longo do tempo, levando-a adiante de uma forma mais bem direcionada, organizada, e articulada aos padrões e sistemas musicais conhecidos. A unidade de propósito e a necessidade de continuidade intrínsecas à improvisação podem servir, então, como um “porto seguro” flutuando em meio aos afetos viscerais e eventual caos estético/emocional que podem vir a transbordar a subjetividade durante o estado alterado da ayahuasca. É exatamente isso que Polo quer dizer ao mencionar essa função estruturante quando ainda falava do êxtase no contexto da Tocata:

Polo: “(...) Porque tem uma parte dessa coisa toda em que você tem que ter uma “terra” [um “elemento de terra”, ou seja: um suporte ou um *ponto de apoio*]. Porque se você entra de cara nesse fluxo musical é capaz que você até pare de cantar, e pode até se perder. Mas se você está mantendo uma certa conexão com o lugar onde você está e com o instrumento que você está tocando, você pode seguir... e o instrumento musical [e a voz] é como uma antena de ‘terra’.”

O ato da improvisação, em si mesmo, é esta “antena de terra” que estabiliza ao mesmo tempo que direciona a consciência através de sua passagem pelo estado alterado da ayahuasca (como também a direciona através de qualquer outro estado, pois que “servir de antena” é uma qualidade *da improvisação* e não desses estados outros). Mas aqui podemos questionar se não foi a experiência de Polo Cabrera com as cerimônias privadas de ayahuasca que tornou ainda mais claro para ele esta importante função estruturante do improviso, a ponto de remetermos a ela também no caso da Tocata, onde a alteração do estado de consciência é muito mais sutil e efêmera. A cerimônia de ayahuasca é um desses casos-limite onde se exaltam e intensificam qualidades latentes e pré-existentes da experiência e, portanto, poderia muito bem ter servido de “laboratório” para testar a suposta eficácia da improvisação em *conduzir*, como em *gerar* o êxtase que chamamos de “êxtase musical” (que, por sua vez, nada mais é que um estado alterado de qualidades dionisíacas ocorrendo por meios musicais).

Nesse sentido, percebemos que a fenomenologia do êxtase, a improvisação e o estado da ayahuasca estão intimamente relacionados, e podem apontar para uma possível origem da Tocata na série de experimentações de Polo Cabrera com cada um desses fenômenos em suas relações mútuas. Podemos explorar um pouco mais a natureza intrincada dessas relações por meio de relatos de experiência de outros extáticos e improvisadores. Embora as literaturas sobre ayahuasca e sobre improvisação sejam vastas, aquela que remete à correlação entre ayahuasca e improviso musical é algo surpreendentemente escasso, mas podemos ao menos citar o trabalho do músico Benny Shanon no livro *The Antipodes of the Mind: charting the phenomenology of the ayahuasca experience* (2002), onde, ainda que não haja estudo aprofundado dessa relação e nem seja este o tema principal, surgem em

alguns trechos relatos interessantes que vão no sentido de relacionar o efeito da improvisação com o da ayahuasca na consciência de um músico.

Segundo Benzon (2003) os relatos fenomenológicos de Shanon apontam para uma correlação forte e consistente entre a forma objetiva da música e o conteúdo das visões (*mirações*) que emergem na consciência durante um ritual de ayahuasca. Através de modulações no andamento e no ritmo dos ícaros indígenas e hinos (no caso do Santo Daime), a música pode favorecer determinadas visões sobre outras, sendo também capaz de determinar o “clima” ou o caráter geral da experiência ao longo de toda a cerimônia (*idem*). Isso sugere que a linguagem não-verbal, que é própria da música e à qual nos tornamos particularmente sensíveis após o consumo de enteógenos, seria capaz de dar forma e direção à experiência em um estado alterado de consciência:

A música dá ritmo (paces) para o desenrolar das visões e molda seu conteúdo. (...) O tempo e o ritmo da música que ouvimos muitas vezes se refletem em nossas visões. Notavelmente, a música determina o ritmo e o movimento das figuras nas visões, bem como a taxa de mudança entre as imagens. (...) o canto dos ayahuasqueros [líderes da sessão] é sentido como direcionando o curso das visões daqueles que o ouvem e determinando seu sabor e coloração geral.” (SHANON, 2002, p. 189) [tradução minha]¹¹⁷

A experiência de Shanon corrobora a noção de Polo Cabrera sobre a música servir como “antena”, centrando e estruturando o estado alterado, ou mesmo modulando-o (como é o caso aqui). Mas no relato acima não há nada de específico sobre improvisação. Na verdade, o fenômeno das alterações recíprocas entre música e estado alterado é somente de onde Shanon parte para então elaborar o que mais nos interessa em primeira mão: o estado psicológico do improvisador. Benzon (2003, p. 3) analisa algumas metáforas que Shanon utiliza para representar semelhanças estruturais entre a dinâmica da improvisação e a dinâmica do estado da ayahuasca (*idem*, p.3). O autor reconhece, por exemplo, na metáfora do “surfe” um recurso bastante apropriado para descrever tanto a experiência com ayahuasca como a bem

¹¹⁷ The music paces the unfolding visions and shapes their content. (...) The tempo and rhythm of the music one hears is often reflected in one’s visions. Notably, the music determines the rhythm and movement of figures in visions as well as the rate of change between images. (...) the chanting of ayahuasqueros [session leaders] is sensed as directing the course of the visions of those who listen to it and as determining their general flavour and colouring.” (SHANON, 2002, p. 189)

treinada improvisação musical, na qual parece que o sujeito apenas precisa decidir a direção do fluxo (com a sua “prancha”) para então ser “levado pela onda” (idem, p. 7), quando os dedos e o corpo tomam conta dos detalhes técnicos. Essa sensação de “ser levado” é o que acontece quando as coisas “vão bem” (idem) – do contrário, acabamos tendo que fixar a atenção nos dedos, no corpo, e nos detalhes... (idem)

Você parte nesta ou naquela “direção” musical e espera que as mãos, a respiração e os dedos cuidem de todos os detalhes automaticamente; você não tem tempo para refletir sobre as coisas no nível de notas e frases específicas. Além disso, você pretende ouvir certos sons, em vez de executar certas ações motoras. A execução motora é automática. É apenas quando algo dá errado que você pode começar a pensar no que seus lábios, mãos, pulmões e pés devem fazer. (idem) [tradução minha]¹¹⁸

Para Benzon, essa vontade de “deixar a música acontecer”, de ser “levado por ela” é tão necessária para a improvisação quanto o conhecimento técnico-musical e o treinamento (idem). E de acordo com a experiência de Shanon em cerimônias e rituais, esta mesma qualidade, que é própria da música improvisada, pode ser de algum modo *reforçada* ou mesmo *gerada* por meio da combinação entre música e ayahuasca. No seguinte relato, Shanon, que é pianista amador, expressa tal potencial de forma evidente: nesta experiência o músico, que não possui qualquer familiaridade com a improvisação musical, pode passar subitamente a compreender e praticá-la com maestria, ação que redundava na manifestação de um estado de consciência muito próximo de tudo aquilo que foi anteriormente descrito por Polo Cabrera através dos termos “dissociação” e “canalização”, ou pelos improvisadores entrevistados por Bailey:

De forma amadora, tenho tocado piano desde a infância. Tocava apenas música clássica, sempre da partitura, nunca improvisando. . . Certa vez, durante uma sessão privada de Ayahuasca, vi o piano à minha frente. Uma partitura de um prelúdio de Bach estava lá. Toquei a peça várias vezes e senti que estava entrando em transe. Então, deixei a partitura de lado e comecei a improvisar. Toquei por mais de uma hora, e minha maneira de tocar era diferente de tudo que já experimentei. **Foi executado em um fluxo inabalável, constituindo uma narração contínua que foi composta à medida que foi sendo executado. Parecia que meus dedos simplesmente sabiam para onde ir. Ao longo deste ato, meu**

¹¹⁸ You head off in this or that musical “direction” and expect hands, breath, and fingers to take care of all the details automatically; you do not have time to think things through at the level of specific notes and phrases. Further, you intend to hear certain sounds rather than intending to execute certain motor actions. Motor execution is automatic. It is only when something goes wrong that you may start thinking about what your lips, hands, lungs, and feet should be doing.

desempenho técnico me surpreendeu. Às vezes, eu sentia que uma força estava sobre mim e que estava cumprindo seu comando. (SHANON, 2002, p. 220-221) [grifos meus/ tradução minha]¹¹⁹

Descrevem-se aqui com precisão as mesmas sensações que constituem o êxtase da Tocata em Polo Cabrera. E vale notar que, embora não improvisasse, Shanon aparentemente pode “receber” (como que numa “graça”) a habilidade que associamos a um improvisador profissional por ocasião da ingestão da ayahuasca e também porque havia, por acaso, um piano disponível para que ele tivesse a oportunidade de fazer o experimento citado acima. Assim, em uma primeira análise, é como se o efeito da ayahuasca fosse capaz de modular a consciência de Shanon ao ponto fazê-la “tocar” naquele estado limítrofe da individualidade humana, onde nossa subjetividade mais íntima entra em contato direto com os princípios por detrás da realidade mais objetiva e universal, a qual, por sua vez, é capaz de “improvisar” formas harmoniosas em velocidade estonteante por meio de nossos corpos, ainda que nós mesmos, em “sã consciência” não o possamos fazer. Talvez seja possível que o estado alterado promovido pela ayahuasca tenha mesmo esse potencial de ativar em nós as mesmas qualidades que a improvisação também é capaz, ou então, talvez seja o fato de que não se tratam de duas coisas distintas, mas de um mesmo tipo geral de estado alterado o qual podemos experimentar ora pela improvisação, ora pela ayahuasca, ora pela combinação entre elas.

Bom, isso seria o início de uma possível explicação da experiência de Shanon, e um reforço da posição teórica de Polo Cabrera sobre a importância e a função do êxtase musical na Tocata, assim como da importância que a improvisação possui no campo dos estados alterados. Claro, o relato de Shanon por si só não comprova absolutamente nada, pois seria necessário analisar muitos outros relatos dessa

¹¹⁹ In an amateur fashion, I have been playing the piano since childhood. I have played only classical music, always from the score, never improvising . . . Once during a private Ayahuasca session, I saw the piano in front of me. A score of a Bach prelude was there. I played the piece repeatedly and felt I was entering into a trance. Then, I left the score aside and began to improvise. I played for more than an hour, and the manner of my playing was different from anything I have ever experienced. It was executed in one unfaltering flow, constituting an ongoing narration that was composed as it was being executed. It appeared that my fingers just knew where to go. Throughout this act, my technical performance astounded me. At times, I felt that a force was upon me and that I was performing at its command.

mesma natureza para poder arriscar qualquer indução mais generalizante. Todavia, creio que isso ao menos legitima a hipótese remota que afirma que a experiência de Polo Cabrera não é apenas uma idiossincrasia sua, mas reflexo de um aspecto concreto e objetivo da fenomenologia do êxtase musical e da improvisação. Isso não podemos afirmar, mas gostaríamos de deixar aqui como sugestão para futuras pesquisas.

Polo Cabrera não foi de modo algum explícito sobre a origem da Tocata ao longo de toda a entrevista; referindo-se a falhas na memória, ou indiretamente dando a entender que essa não era de fato uma questão importante. Apesar do tom de “mistério” que inevitavelmente se criou a partir de seu comportamento esquivo, creio que sua experiência com xamanismo de ayahuasca desde os anos setenta e, posteriormente, com o Santo Daime, surtiu o efeito de familiarizar o improvisador chileno com o desafio de realizar performances musicais quando em estado alterado de consciência. Contudo, a introdução da técnica de improvisação musical como o maior e único meio de estruturar a cerimônia poderia talvez ter sido uma inovação do próprio Polo Cabrera.

Como a marca de início das Tocatas em sua casa se confunde com o início das cerimônias privadas entre 1989 e os primeiros anos da década de noventa (e levando em conta que alguns dos primeiros participantes de ambos estes eventos eram os mesmos), tudo leva a crer que a proposta extática da Tocata tenha recebido a influência dos processos musicais e fenômenos de consciência envolvidos nessas cerimônias – de modo análogo à forma como as cerimônias foram profundamente influenciadas pelo estilo de improvisação de Polo. Independentemente de o fato da improvisação radical no estilo da Tocata não constar em rituais e cerimônias extáticas de outros tempos e culturas (pelo que se imagina a partir da ausência de dados sobre esse fenômeno), ainda existem paralelos musicais importantes a serem traçados. A estratégia de manter um pulso constante ao longo de todo o processo de entrada e saída do estado alterado, aliada ao modalismo e ao canto, parecem elementos comuns ao xamanismo como um todo, assim como à Tocata. Ainda poderíamos questionar o quão *memorizadas* seriam as melodias do xamã, pois sabemos como existe uma tendência geral a improvisar ou variar dentro dos limites do repertório cultural – e se fosse o caso dessas variações e improvisações serem importantes no processo do xamã, então aí teríamos mais um paralelo importante a investigar.

Mas o maior dos paralelos não se encontra tanto nos detalhes técnicos, quanto na generalidade da forma e no propósito da prática. Como vimos, no xamanismo (mas não somente nele) os meios musicais são fundamentais, ubíquos e sempre presentes não importando a cultura ou a era; e em todos esses casos, esses meios são prioritariamente aplicados não por seu valor estético (embora isso com certeza seja um fator relevante) mas pelo conhecimento de sua eficácia enquanto meios para o estado alterado ou, ao menos, enquanto estratégias funcionais para estruturar e conduzir o sujeito ao longo da experiência extática promovida por um outro meio, como os enteógenos ou práticas de respiração, etc. Assim, no que consta à funcionalidade e aos diversos usos que a música pode apresentar entre as culturas e grupos humanos, a cerimônia xamânica e a Tocata possuem em comum uma mesma maneira de empregar a música, o mesmo *propósito extático*: em ambos os casos, a música funciona prioritariamente como um veículo da consciência humana, seja para proporcionar uma alteração, seja para auxiliar-nos a navegar a cartografia do estado alterado com certa segurança e conhecimento de causa. Ora, isso é precisamente aquilo que ao longo de toda a dissertação chamamos de *propósito dionisíaco* da música.

Entendemos que isso não deve ser uma coincidência aleatória. Como foi discutido no capítulo sobre xamanismo e também no tópico sobre improvisação (acima), a música em si mesma e por sua própria natureza efêmera, processual e envolvente parece deter uma potência dionisíaca, qualidade que permanece latente mesmo quando o propósito musical de uma performance ou estilo não é de modo algum dionisíaco – pois nesses não importa tanto qual é a qualidade do estado de consciência do performer quanto os resultados musicais objetivos que ele é capaz de realizar e apresentar. O xamanismo, como as demais atividades ou sistemas de práticas religiosas influenciados por ele nada mais fazem que expressar e explorar o dionisismo latente dos meios musicais, elegendo determinadas formas ou procedimentos musicais como mais importantes que outros, instrumentos auxiliares da ignição do êxtase, e aplicando-os em conjunto com uma determinada atitude ou *intenção* voltada ao propósito de modular a consciência. Assim, tais procedimentos são integrados nos sistemas espirituais afins ao xamanismo enquanto verdadeiras *técnicas extáticas*.

A conjunção constante entre música e alteração do estado de consciência do músico é um fato musical e religioso tão genérico, universal e imperecível que não mais necessita ser comprovado, estando implícito ou explícito em todo e qualquer estudo sobre xamanismo, como algo, inclusive, banal. Apesar disso, não creio que se tenha dado a devida atenção quanto ao que pode implicar essa descoberta quando desenvolvida em toda a sua potência *fora* da musicologia, da antropologia e da etnomusicologia, e dentro do campo da própria prática da música em nossa sociedade, assim como nos campos da pedagogia musical, da história da música, da teoria, entre outros¹²⁰. A Tocata, portanto, só pode ser devidamente compreendida em sua força, forma, discurso e propósito se a percebermos enquanto participante e fruto desta mesma “tradição” arcaica que sempre buscou realizar a potência dionisíaca da música.

A origem da Tocata como prática de improvisação coletiva perde-se em nuances, lembranças e singularidades da experiência pessoal do próprio mestre chileno. Por isso não se pode separar a Tocata de Polo, nem este daquela. Contudo, a *Origem* da Tocata (assim, em itálico e com “O” maiúsculo) pode sim ser indicada enquanto exemplo contemporâneo de prática musical dionisíaca: tudo o que está presente na Tocata e que é relevante para a ignição do êxtase configura elemento de um pensamento específico, uma forma apropriada de fazer uso dos meios sonoros que preexiste a ela e que com toda a certeza sobreviverá a ela, porque cumpre uma função fundamental na vida do ser consciente, a saber, a função de possibilitar o conhecimento direto da real dimensão da Consciência, de explorar a infinitude interiorizada do sujeito, de nos reconectar à fonte da nossa própria *liberdade*. Por tudo isso, o mais provável é que a música de propósito dionisíaco, seja ou não improvisada, está e sempre esteve presente enquanto um aspecto importante da experiência humana neste planeta. Assim, quando se olha para trás na busca vã de uma origem definitiva para esta música, não se a pode encontrar, em registro ou ossada, percebe-se apenas, com certa nostalgia, que quanto mais se apura a vista mais seus contornos vagos vão se nublando na distância e na lonjura do nosso próprio passado.

¹²⁰ Que se excetue aqui a musicoterapia, prática que flerta com todas essas ideias ao seu próprio modo, dentro do campo da saúde e de modo restrito ao código discursivo acadêmico

CODA

O Propósito da Tocata

Eu: “Qual o... é... qual seria na sua visão o propósito da existência da Tocata? [risos]”

Polo: “[risos]”

Eu: “Eu sei que é uma pergunta meio tola porque não que tem propósito algum, mas...”

Polo: “Por que que estamos cada um de nós aqui, e se existe la casualidade ou não. Segundo o conceito oriental não existe nada casual, tudo tem uma razão de ser, as pessoas que aparecem porque aparecem... é assim, como es lo mesmo princípio de sincronicidade do I-CHING, que o Jung inventou. É a mesma história, não existe o casual. E la Tocata de repente es una coisa que deveria hacer como... dar una força para que las personas pratiquem la música como una forma de que a vida fique mais leve, aprendam um pouco a praticar esse tipo de felicidade, de alegria, que o sistema não te dá... no sistema tudo tem que pagar. Vas a assistir a um show pra ter um pouquinho de prazer na observação, tu paga, vai fazer um curso de música circular, tu paga... então, tudo é pago. E numa Tocata tu oferece um momento para las personas practicarem uma coisa que nunca, nunca practicaram, que es soltar la voz, e que te están dando la oportunidade de hacerlo. Às vezes me incentivam dizendo: ‘ahh, talvez seja a tua missão!’, mas... pode ser... mas, sincronicamente, foi lo que me está tocando hacer a muito tempo. E no Simpozio [escola de música no bairro Campeche em Florianópolis, onde Polo lecionou por dois anos], é... não sabiam como catalogar o que eu fazia então catalogaram como ‘Música Étnica’... então as pessoas não sabiam muito do que se tratava, o que que era isso. Mas no fundo é ensinar um ‘jogo de cantar’, em que você se dá conta que es um privilégio de ter esse dom de cantar, de ser músico. E que hoy en dia las personas não têm acesso a esse tipo de coisa, a ver... as pessoas podem gostar muito de música mas não sabem lo que es sacar la própria música que tem dentro delas, né?”

Eu: “Mas Polo, por que que esse êxtase da Tocata é uma coisa boa?”

Polo: “Porque... serotonina! Está produzindo serotonina que te renova las células de todo tu corpo e te dá uma saúde inteira. Isso seria uma... Depois, tira as neuras, momentaneamente ou não. Quando tu faz uma Tocata boa tu fica como se tomasse um banho! E la serotonina que es o principal agente de limpeza, de autocura, de transformação através do prazer...”

Eu: “Pois é, prazer...”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alcançamos, enfim, a conclusão de nossa excursão sobre o estado alterado em suas relações propriamente musicais. Fim que, em si, permanece aberto à adendos e retificações, como desde o início sinalizamos. Esta dissertação jamais pretendeu atingir o estado “estático” da coerência absoluta entre introduções, desenvolvimentos e considerações finais. Diferentemente, ela foi explicitamente proposta como uma “trajetória” contínua de (re)formulação de hipóteses que seriam, posteriormente, fortalecidas ou refutadas; e também uma “viagem” de caráter especulativo e formativo-conceitual, na qual os conceitos inicialmente dados em nosso referencial teórico tiveram de ser constantemente (re)concebidos ao longo da construção do texto, e ao longo de cada capítulo, à medida em que abordávamos novas conjunturas e referências, informações adicionais que apresentavam problemas (e soluções) frente ao que havíamos tido, a princípio, pelo objeto fundamental de nossa pesquisa. Nesse sentido, o presente trabalho se configurou como uma “luta” de definições diversas, sucessivas e nem sempre coerentes: definições do chamado “êxtase dionisíaco”, do chamado “êxtase musical”, do estado dito “apolíneo” e do próprio “dionisíaco” como um todo e em geral, entre outros. Assim, nossa empreitada de pesquisa, ao mesmo tempo teórico-conceitual e etnográfica (referente ao estudo de caso), estabeleceu-se como uma “tentativa” possível e um exemplo concreto de como esse tema particular poderia ser abordado e estruturado, e (o que é essencial) dos problemas e complexidades que poderiam se apresentar ao pesquisador.

No início da presente dissertação propusemos que o fenômeno do “êxtase musical” poderia ser investigado nos termos de um esquema teórico baseado nos princípios da complementaridade e do antagonismo, e inspirado na estética delineada por Friedrich Nietzsche em seu primeiro livro: *O Nascimento da Tragédia*. Nossa intenção com o emprego de um modelo tão particular foi a de fazer ressaltar, no campo das relações entre música e consciência, determinados aspectos que, segundo nossa própria experiência musical, são evidentes, recorrentes e, até certo ponto, banais, mas que poderiam passar por “exóticos” à luz do senso comum musical por nós herdado, ou seja, o modo como, em geral, nos dispomos a verbalizar, pensar, ensinar e produzir metáforas sobre música no Ocidente. Ademais, partimos da suposição de que haveria uma vantagem musicológica em aplicar tal esquema, pois ele parecia ser

capaz de articular de forma significativa os estados de consciência dos músicos aos propósitos que os motivam a realizar performances, revelando que, entre estados e propósitos, haveria relativa independência, mas também necessária correlação. Portanto, legitimamos essa nossa opção metodológica por considerarmos que ela detinha poder explicativo sobre a constituição estética e funcional da música de determinados grupos, épocas e/ou estilos.

Agora, enfim, é chegada a hora de determinar se esse modelo foi de fato eficaz em gerar uma maior compreensão sobre os dados etnográficos coletados na Tocata, e se, fora dos limites do presente texto, ele ainda se demonstrará útil, primeiro para o estudo dos estados de um músico durante a performance, e, segundo, para o estudo dos propósitos. Como vimos ao longo de toda a segunda parte da dissertação (especialmente em seus últimos capítulos), o objeto central de nossa investigação etnográfica – o êxtase musical da Tocata – se provou muito mais complexo que o conceito de um “estado dionisíaco” ou “êxtase dionisíaco”, resistindo a ser enquadrado nos esquemas previamente propostos. A metáfora da “dissociação” e, especialmente a da “canalização”, conceitos introduzidos por Polo Cabrera, demonstraram-se então indispensáveis para explicar um estado onde se encontram profundamente unificados dois aspectos que, a nível de pensamento racional, aparecem como absolutamente contrastantes e cuja síntese é de difícil compreensão: a ideia de que a música é ordenada, harmoniosamente, e a ideia de que o ego autoconsciente do extático não é o único nem o maior responsável por esse efeito.

É preciso admitir que o modelo dual concebido com base no apolíneo e no dionisíaco é incompleto e não pode sozinho explicar o caso da Tocata. Pois, como havíamos definido em princípio, conceitualmente, todo êxtase dionisíaco é necessariamente um estado alterado, e todo estado alterado de tipo dionisíaco deveria se constituir por uma maior proximidade sensório-afetiva do músico (em sua subjetividade) para com a música (em sua objetividade), o que, em casos extremos, seria marcado por uma completa unidade de consciência, a “fusão” entre sujeito e objeto (características já apontadas no dionisíaco nietzscheano). Mas, de acordo com Polo Cabrera, o êxtase da Tocata, embora um estado claramente *alterado* e *sensório*, contém aspectos que, sem maiores explicações, poderiam facilmente ser confundidos com as características que atrelamos ao conceito de apolíneo: a “dissociação” fenomenológica entre o “Eu” e o objeto por ele observado (o fluxo musical), por

exemplo. Contando somente com uma noção idealizada de estados apolíneos e dionisíacos, não caberia outra conclusão que não a de admitir que o êxtase musical da Tocata unifica a ambos, tornando então inútil nosso esforço em mantê-los separados e distintos ao longo da dissertação.

Mas só poderíamos chegar a uma tal conclusão se tivéssemos esquecido que o modelo aqui inicialmente proposto não equivale ao nietzscheano, mas apenas se inspira em alguns aspectos dele com o intuito de conceber um novo aparato, com outras definições, e em um novo contexto concreto que precisa ser respeitado em suas nuances. Assim, respeitando essas definições e conjunturas, reafirmamos que nossa dualidade não admite desse tipo de confusão, pois o objetivo de aplicar uma terminologia com dois termos (“apolíneo-dionisíaco”) sempre foi o de manter separados, a nível de análise, estes dois estágios da experiência musical cuja distinção eu pude observar de fato na prática da Tocata: o estado alterado, uma excepcionalidade recorrente, e o estado ordinário, a forma habitual de fazer e controlar o todo da progressão musical de acordo com os desejos, planos e intenções prévias do músico. A distinção empírica e experiencial entre esses estados, para os participantes mais assíduos e para Polo Cabrera, sempre foi bastante clara e mesmo digna de verbalização; tanto é assim que o cerne da “pedagogia” de Polo é *comunicar* certos conceitos e ideias sobre aquilo que ele chama de música “intuitiva” e de “êxtase”, e isso justamente para auxiliar o participante a realizar o transito do estado ordinário ao extático, e então manter-se aí pelo máximo de tempo possível, ou ao menos saber retornar a ele rapidamente quando dele se visse apartado.

Partindo desses fatos etnográficos, não seria inteligente propor um modelo que desfizesse a distinção original que o motivou em primeiro lugar. Portanto, as aparentes dificuldades que encontramos exigiram explicações mais elaboradas, e uma representação sobre a fenomenologia do êxtase musical que é diversa (em parte) da qual havíamos partido quando introduzimos nosso modelo dual com base nos conceitos de apolíneo e dionisíaco. Como havíamos dito, a suposta “unidade de consciência” manifesta nesse estado não poderia ser bem compreendida se a pensássemos como uma unidade simples e “pura”; além disso, essa nova “unidade complexa” que divisamos não redundou de modo algum em caos, violência, irracionalidade, possessão ou inconsciência (como se poderia talvez esperar de um estado dito *dionisíaco*), sendo, ao invés, prenhe de ordem e até mesmo de um

surpreendente aspecto *contemplativo* (relativo ao modo como o sujeito parece *observar* e acompanhar o dinamismo sempre-móvel do fluxo musical improvisado). Para resolver essa aparente contradição conceitual, tivemos que ressaltar que a causa daquela espécie de ordenação musical que se opera durante o êxtase musical é para nós desconhecida e indeterminada, mas que, seja qual for, ela *não* é, definitivamente, a *intenção autoconsciente de produzir objetos musicais determinados* (pelo menos não a nível dos detalhes que compõe cada movimento da sequência musical), pois essa, estando voltada ao plasmar dos objetos de acordo com os desejos do sujeito, é marca exclusiva do estado não-extático, o estado ordinário que, no contexto da performance musical, decidimos chamar “apolíneo”.

Portanto, em nossa análise teórica seguem distintos os estados alterados e ordinários, embora a já conhecida figura de um “estado dionisíaco” tivesse que ser reformulada para se adaptar à metáfora da “canalização”, pois que o modelo introduzido por Polo Cabrera implica em uma compreensão mais abrangente sobre o significado do termo “consciência”, representando uma experiência com múltiplos níveis de análise simultâneos: o nível do “canal” (o sujeito que contempla sem determinar), o nível daquilo que está sendo “canalizado” (a atividade incessante do fluxo musical em sua inércia própria), e o nível da conjunção de ambos na unidade da percepção (que é o nível ao qual nos referimos quando se predica este estado alterado com aquela “unidade” que é própria do êxtase dionisíaco em Nietzsche). Ademais, segundo Polo, a causa que opera a ordenação do fluxo musical durante o estado alterado, estando para além de toda auto-consciência, necessita pressupor a existência de alguma espécie de “inteligência musical”, objetiva e relativamente independente do sujeito individual, com a qual, aparentemente, “entra-se em contato” por meio do êxtase e da improvisação (nesse sentido, é indiferente ao modelo se imaginarmos tal “inteligência” como proveniente da própria consciência humana, ao nível do inconsciente individual ou coletivo, ou se a imaginamos como radicalmente *outra*). Sendo assim, torna-se indispensável operar uma adaptação sobre o modelo inicialmente proposto: acrescemos ao nosso conceito de “estado dionisíaco” tudo aquilo que foi mencionado por Polo Cabrera e interpretado por nós na segunda parte da dissertação, pois sem o esquema da canalização não é possível compreender como, exatamente, seria possível que um estado visceralmente prazeroso, de aparente automatismo e perda do senso de autoconsciência possa resultar em uma

performance musical ordenada, adequada aos paradigmas e sistemas musicais conhecidos e esteticamente mais agradável do que seria o caso no estado ordinário, ao menos em geral.

Feitas essas ressalvas, o modelo introduzido na presente dissertação poderia talvez ser eficaz em contextos alheios ao da Tocata, contanto que não se o “petrifique”, mas que se o torne adaptável, mantendo distintos o nível puramente conceitual da dualidade e o nível concreto da prática musical, com todas as suas nuances e ambiguidades. Se a terminologia deve permanecer a mesma, e se se deve insistir nas categorias nietzscheanas, isso já é uma outra questão, a qual deixo em aberto. Agora, é preciso notar que, sem maiores alterações, o modelo aqui proposto se demonstrou peculiarmente eficaz quando saímos do campo estritamente fenomenológico e adentramos no campo dos *propósitos* com os quais se realizam as performances musicais, no campo da *prática*, e pelo qual a música se integra aos valores e hábitos de uma ou outra sociedade particular. Embora se soubesse das armadilhas envolvidas nos dualismos, um dos maiores motivos que nos levaram adiante na concepção de uma dualidade para o estudo do êxtase musical na Tocata, foi a dificuldade de fazer com que alguns colegas, músicos bastante inteligentes e profissionais, compreendessem que a música que se faz na Tocata, embora esteticamente limitada, plena de amadorismos e passagens caóticas, é legítima, que é *música*, enfim, e que poderia, dentro da perspectiva adequada, ser tida por uma “boa” música, por uma música “adequada”, “eficaz”. A resistência de alguns deles em reconhecer isso plenamente (e sem ironias), suponho, era advinda de sua falta de familiaridade com a impressionante diversidade de funções que a música pode exercer nas culturas humanas, algo que vai muito além da prestigiada função estética consagrada no cânone da tradição europeia, aquela que apresenta a tendência essencialista de conceber a performance musical, em primeiro lugar, como uma *apresentação* de ideias musicais autorais (obras), e, em segundo lugar, como um alvo privilegiado de críticas formais e/ou contemplação desinteressada.

Mas, dentre todos os propósitos humanos que a música pode vir a realizar com eficácia, aquele que identifiquei como o propósito extático, ou, noutros termos, o propósito *dionisíaco* da música, pareceu-me ser um tanto invisibilizado quando se trata de dar valor e status de *boa música* à performance (ao menos em nosso atual paradigma essencialista). Aqui, a dualidade teórica entre um propósito dionisíaco (a

pathesis do êxtase musical) e um propósito apolíneo (a *poiesis* da obra), embora pressuponha que em casos concretos existirão multiplicidades de propósitos e uma generosa área de ambiguidade entre eles, permite ao pesquisador reconhecer que há de fato considerável diferença e relativa independência entre essas duas tendências gerais, o que, por sua vez, possibilita uma classificação dos propósitos das performances em termos proporcionais: assim, no exemplo da Tocata, essa performance ou estilo é *proporcionalmente* mais dionisíaca que apolínea em termos dos propósitos que motivam os músicos a realizarem suas performances.

Por que é importante essa distinção? Porque se não se a realiza com a devida atenção e nuance, é relativamente fácil recair em equívocos musicológicos, estéticos e até mesmo éticos no momento de analisar a prática musical de determinados grupos e indivíduos, como, por exemplo, o equívoco de supor que a escala de valores apolínea (ênfaticada em boa parte da tradição, da pedagogia e da herança europeia, por exemplo) é um bom parâmetro para julgar o valor musical de uma prática como a Tocata, e vice-versa. Do ponto de vista dos sistemas musicais, das Leis acústicas, da instrumentação utilizada, das escalas e dos demais parâmetros técnicos e exclusivamente *objetivos*, poderíamos até dizer que existe “relativa” unidade entre esses dois exemplos, e sob essa perspectiva poderíamos, legitimamente, compará-los um ao outro. Contudo, é o propósito (enquanto princípio subjetivo que estipula fins para a performance) com o qual esses mesmos meios musicais objetivos são empregados que os distingue da forma mais evidente e radical. Quando partimos dessa lógica, é possível observar na forma como as práticas musicais são socialmente organizadas a pressuposição de um propósito por vezes oculto, implícito, desconhecido (talvez) até para os próprios músicos envolvidos.

A noção teórica de um “propósito” responsável (em parte) pela escolhas e idiossincrasias expressas nos diversos estilos e tipos de performance, portanto, parece-nos estar na origem de uma perspectiva singular que, de certo modo, *cria* o valor e *determina* o sentido dos sistemas, dos meios musicais e da própria performance enquanto atividade humana, funcionando como uma matriz de significado, uma *Gestalt* que “filtra” e limita a percepção da realidade musical humana e consolida certos hábitos e comportamentos por sobre outros, articulando a música (enquanto essência e efeito) ao todo de associações de uma cultura particular. Disso não segue que uma perspectiva seja inferior ou superior a outra, pois cada uma delas

é real por si só, além de estarem correlacionadas e, ao que parece, serem complementares. A questão que se apresenta, então, somente pode se apresentar como um problema ético quando nos sentimos legitimados em julgar uma prática originada de uma das perspectivas por meio da outra – agora, fora dessa insensibilidade da percepção e do entendimento, a existência de duas (ou mais) perspectivas ou propósitos é uma questão de ordem puramente *artística*, cabendo aos artistas e apreciadores de arte a livre opção por uma, por outra, ou por ambas em diferentes graus. Em seus estudos sobre *O Nascimento da Tragédia*, Alison (2001) parece corroborar essa nossa apropriação da terminologia nietzscheana, indicando que a dualidade apolíneo/dionisíaco trata, fundamentalmente, de uma distinção psicológica entre duas perspectivas opostas e complementares sobre o valor da arte e da própria existência:

Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche sustentou que ambas as atitudes dionisíacas e apolíneas, longe de serem estados mentais aleatórios ou infrequentes, eram respostas específicas ao "ponto de interrogação sobre o valor da existência". Ao adotar uma atitude ou outra em vários graus, escolhe-se, assim, estabelecer um conjunto básico de avaliação dentro da existência (ou seja, para a própria vida, e, como orientação para uma cultura em geral). Cada atitude, portanto, significava uma postura em relação ao todo da existência, na direção de uma existência que era em si essencialmente amoral ou, como disse Nietzsche no prefácio de 1886, "além do bem e do mal". (ALLISON, 2001, p. 19) [tradução minha]¹²¹

Desse modo, o propósito, enquanto ele oferece um princípio de seleção e articulação dos meios musicais objetivos a serem empregados para a efetivação daquele fim por ele estipulado (e que motiva a realização de uma prática musical) deve, então, representar princípio indispensável para a análise musicológica, pois dele é constituída e validada a hierarquia de valores que consolida para um determinado grupo o que é uma música “efetiva” e uma música “não-efetiva”, uma música “boa” e uma música “ruim”. Sem o recurso a esse insight é provável que estejamos a todo instante julgando a qualidade de performances por meio de valores que não são constitutivos delas, ou seja, valores que não se identificam com aqueles *fins* considerados precípuos, de acordo com o propósito predominante. Ademais, como

¹²¹ In *The Birth of Tragedy*, Nietzsche maintained that both the Dionysian and Apollonian attitudes, far from being random or infrequent states of mind, were specific responses to ‘the question mark concerning the value of existence.’. By adopting one attitude or the other in varying degrees, one thereby chose to establish a basic set of valuation within existence (i.e.; for one’s own life, and, as the orientation for a culture at large) Each attitude, therefore, signified an interpretive stance toward the whole of existence, toward an existence that was itself essentially amoral, or, as Nietzsche said in the 1886 preface, one ‘beyond good and evil’.

vimos na segunda parte da dissertação, o reconhecimento do propósito dionisíaco que predomina na Tocata é capaz de explicar (em parte) *como* é que o fim por ele estipulado poderia ser melhor realizado na prática, através da seleção de certos meios musicais e não outros. Assim, é possível compreender, nesse caso particular, a preferência pelo modalismo ao invés do tonalismo, pelo pulso constante ou invés da inconstância do pulso, pela função do facilitador ao invés da função do “líder”, “maestro” ou “treinador” musical; entre outras questões técnicas, práticas e estéticas dessa espécie singular de performance.

Mas a utilidade da distinção vai além. Se for possível, por meio de pesquisa de campo e bibliográfica, discernir algum propósito predominante em um determinado estilo ou prática musical, seria então igualmente possível traçar relações de “parentesco” entre estilos e performances afins a esse mesmo propósito, e que do ponto de vista puramente estético e histórico não parecem possuir qualquer relação direta. Assim, fizemos uso do modelo dual dos propósitos musicais para estabelecer uma hipotética relação de continuidade entre o híbrido e contemporâneo encontro de improvisação musical chamado “Tocata”, e o mais arcaico dos xamanismos do paleolítico. Embora ousada e especulativa, essa hipótese também se baseia em pesquisa, evidência e lógica. O propósito dionisíaco da performance musical em um contexto de ritual xamânico (seja para acionar o êxtase, seja para conduzi-lo uma vez que algum outro meio já o acionou) pode ser observado como traço comum em diversos exemplos de xamanismo contemporâneo, e, por meio de imaginação retrospectiva somada a evidências da cultura material de nossos antepassados, podemos conceber também o arcaísmo que é intrínseco a este modo particular de fazer uso da música. Inclusive, como mencionado no último capítulo da primeira parte da dissertação, o etnomusicólogo John Blacking especula em sentido paralelo ao nosso quando concebe sua “proto-música” como estando na origem do comportamento religioso humano, sugerindo para nós a possibilidade de que alguma forma de xamanismo (ou “proto-xamanismo”) possa ter sido a primeira religião da humanidade, e a música a ponte que conecta essa religiosidade arquetípica ao estado alterado. Desse modo, a antiguidade e a amplitude do propósito extático ou dionisíaco nos pareceu suficientemente estabelecida, e, sendo que por meio de trabalho etnográfico e entrevistas com participantes confirmamos a existência desse mesmo propósito também na Tocata, pareceu-nos clara a relação de continuidade entre um e

outro, apesar das marcantes diferenças contextuais e estéticas que, em uma primeira análise (e sem lançar mão do modelo dual), nos fariam crer apenas no exagero e na fragilidade desta conexão.

Uma parcela considerável da primeira parte da dissertação foi dedicada a reunir evidências que fortalecessem tal hipótese. Assim, especulamos sobre os traços xamânicos nos “mistérios” da antiguidade clássica, dentre os quais se destaca o uso sistemático de enteógenos como meios do êxtase nos mais diversos tipos de rituais religiosos, constantemente acompanhados de música. E com esse mesmo ímpeto investigamos também a relação entre música e enteógenos no xamanismo ameríndio, com uma notável atenção para o xamanismo amazônico de ayahuasca nesta segunda parte da dissertação, pois o iniciador da Tocata, Polo Cabrera, por muitos anos fez parte deste universo musical e espiritual, sendo bastante provável que o propósito dionisíaco que predomina no encontro de improvisação do Porto da Lagoa tenha ali se enraizado como uma consequência da concepção xamânica de música que o mestre chileno incorpora. Portanto, ainda que a improvisação radical proposta por Polo seja um tanto “experimental”, e represente um relativo distanciamento para com os modelos xamânicos tradicionais, podemos contemplar a profunda familiaridade que aproxima a ambos. Concluímos, portanto, que sem a cultura musical xamânica, sem o conhecimento milenar das técnicas extáticas, e sem a experiência pessoal de Polo com o universo ayahuasquero, a Tocata tal como a conhecemos não existiria.

Essa relação também pode ser confirmada pela via dos meios musicais empregados e de algumas outras características contextuais da prática. O modo singular com que o xamã faz uso de seu “cavalo”, o tambor xamânico, parece estar presente, ainda que reconfigurado, no compasso contínuo e hipnótico da Tocata, da mesma forma como está presente a concepção da performance enquanto algo de “místico” e mesmo “terapêutico” (como é patente no discurso de diversos participantes e especialmente no de Polo Cabrera), ou da eloquente ausência da “plateia” (enquanto grupo que “participa” exclusivamente pela observação e não pela prática) durante o tempo-espaço designado para a performance musical, entre outros paralelos já considerados. Essas semelhanças clamam por uma explicação, porque, apesar da evidência de todas elas, é imprescindível recordar que a Tocata *não* é, de modo algum, um ritual xamânico em sentido estrito, e vice-versa. Assim, o modelo dual dos propósitos musicais ajuda a perceber e compreender essa conexão com

mais clareza: é o propósito de utilizar os meios musicais enquanto *veículos* de um estado alterado de consciência aquilo que melhor explica, em nossa concepção, todos esses óbvios paralelos entre práticas tão diferentes em termos estéticos, históricos, étnicos e formais. Ao que parece, é possível que exista uma longa “história cultural” do propósito dionisíaco que estamos aqui concebendo, um processo que implica na transmissão dessa perspectiva particular sobre o propósito e a forma objetiva da performance entre épocas e povos, permitindo assim que ele influa em tradições e contextos os mais diversos, reformulando-se sem com isso perder sua identidade fundamental. A busca pelo êxtase musical revela então seu caráter universal.

Embora não tenha sido aqui explorado, a eficácia do modelo dual dos propósitos musicais poderia talvez permitir ainda um outro salto teórico: é concebível uma história cultural das relações entre a perspectiva “dionisíaca” e a perspectiva “apolínea”, o modo como se relacionam, como se complementam ou se antagonizam entre diferentes grupos e estilos musicais, ou mesmo dentro de um mesmo grupo ou estilo, e também como se sucedem um ao outro através do tempo em um mesmo contexto. Poderíamos, por exemplo, investigar nossa atual compreensão e prática da música em termos da influência histórico-cultural desses propósitos: o que nos impele, hoje, à prática da música (da música popular, da clássica, do jazz, do samba, do rock, etc e etc.)? O que explica as preferências musicais de certas épocas, para além de questões meramente pragmáticas e inócuas (como, por exemplo: “eles tinham os instrumentos que tinham” ou “seu modo de fazer música foi herdado de seus antepassados”)? Quais as principais motivações por detrás do comportamento e da estética musical de determinadas classes sociais, econômicas, nacionais? Quanto de *pathesis* e quanto de *poiesis* configuram nossa presente concepção da música (nas ruas, nos mercados, nas baladas, nas escolas, na academia, etc.)? Quais as hierarquias de valor pelas quais julgamos um performer, uma performance, um estilo, um gênero, uma época, como mais ou menos “boas”? Afinal, nosso estudo sugere que essa não é uma questão meramente subjetiva, ou “de gosto”, mas sim algo de objetivo, sócio-cultural, histórico, relativo, enfim, aos propósitos e às escalas de valor que se organizam a partir desses propósitos. Todavia, não há base para estipular a realidade dessa proposta no presente momento, pois isso exigiria uma abundância de dados e estudos que em uma só vida não seria possível de se efetivar (dada a suposta “universalidade” e “generalidade” do objeto). Mas, quem sabe, se a proposta aqui

formulada ecoar pelos quatro cantos do mundo musicológico talvez então seja viável dar mais um passo nessa direção, ou ao menos descobrir que tomamos o caminho errado desde o primeiro passo. De um jeito ou de outro, ganharíamos algo.

Enfim, uma vez que não há mais o que acrescentar, deixemos a filosofia para os filósofos, a poesia para os poetas, e a música... bem, a música, se é que me fiz entender ao longo dessas páginas, que não se a deixe aos músicos apenas, mas a todos que ainda a desconhecem, e a quem mais quiser fazer uso dela, seja este o uso que for. Porque, leitor, são tempos tristes esses, desesperançosos, incertos e sombrios. Mas, não há nada melhor que a sombra para suscitar o valor da luz! Portanto, deixemos a música cumprir o propósito que Polo Cabrera sempre insistiu para que cumpríssemos (e estou plenamente de acordo com ele nisto): que levássemos a música a todos, e que explicássemos sobre as muitas possibilidades de seu uso livre. E isso tudo simplesmente porque ela é, sim, quando livre, uma fonte certa de imenso prazer, vontade e vida: tudo o que precisamos para afugentar a dúvida do dia. Entretanto, isso não é tudo. E mesmo o êxtase surgiria como um mero *meio* diante do *fim* verdadeiro de toda Tocata. O mais alto valor, a razão maior pela qual se reúnem todos os sábados aqueles seres sedentos de sentido, aquilo que Polo em seus trejeitos chamou “prazer”, esse mesmo nobre fim eu invoco aqui e agora pelo seu nome mais sincero: Felicidade.

Figura 44 – Totem na casa de Polo Cabrera



Fonte: RIZZARO (2010)

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, S. **Confissões, x, cap. 33**. trad. de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina, Livraria Apostolado da Imprensa, 6.ª ed., Porto, 1958, p. 278.

AKERS, B. A Cave in Sapain Contains the Earliest Known Depictions of Mushrooms. In: **Mushroom: The Journal of Wild Mushrooming**. Disponível em: <<https://www.mushroomthejournal.com/a-cave-in-spain-contains-the-earliest-known-depictions-of-mushrooms/>>. Acesso em: 22/09/2020

ALLISON, D. B. **Reading The New Nietzsche: The Birth of Tragedy, The Gay Science, Thus Spoke Zarathustra, and On the Genealogy of Morals**. Rowman & Littlefield Publishers, Inc. 4720 Boston Way, Lanham, Maryland. 2001. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=lang_en&id=Mt-UvJ1arVMC&oi=fnd&pg=PR7&dq=the+birth+of+tragedy&ots=8rDNN29q8S&sig=HwXv5iJkOuwjnYPBTQvfA6T_eNA#v=onepage&q=the%20birth%20of%20tragedy&f=false>. Acesso em: 24/09/2020

ARISTOTLE. **Metaphysics**, books I – IX. (Loeb Classical Lybrary) English translation by: Hugh Tredennick. London: Harvard University Press. 1933, 473 p.

AUGUSTO, R. D. A. **Convívio Experimental e Improvisação Musical na Tocata: da produção de uma atitude ético-estética**. TCC (TCC em Licenciatura em Música) – UDESC. Florianópolis, p. 89. 2016

BABICH, B. "**Future Philology! by Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff** - Translated by G. Postl, B. Babich, and H. Schmid" (2000). Articles and Chapters in Academic Book Collections. Paper 3. Disponível em: <http://fordham.bepress.com/phil_babich/3>.

BAILEY, D. **Improvisation: Its nature and practice in music**. United States of America: Da Capo press, 1993. 146 p.

BENZON, W. L. Ayahuasca Variations. In: **Human Nature Review** 3, 2003. p. 239 – 251. Disponível em: <<https://ssrn.com/abstract=2611959>>. Acesso em: 02/05/2019

BLACKING, J. Dance, conceptual thought and production in the archaeological record. In: SIEVEKING, G. de G.; LONGWORTH, I. H.; WILSON, K. E. (eds.).

Problems in economic and social archaeology. London: Duckworth, 1976. pp. 3 – 13.

BLACKING, J. Música, Cultura e Experiência. Tradução de: André-Kees de Moraes Schouten. In: **Cadernos de Campo**, n. 16, São Paulo, 2007. p. 201-218.

BONDS, M. E. **Essência e Efeito**: quatro momentos na história da teoria da música. Tradução de: Rodolfo Coelho de Souza. In: IV ENCONTRO DE MÚSICA DE

BOWDEN, H. W. **American Indians and Christian Missions**: studies in cultural conflict. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

BURKERT, W. **Religião Grega na Época Clássica e Arcaica**. Tradução de: M. J. Simões Loureiro. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 1993.

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA – ICEFLU – PATRONO SEBASTIÃO MOTA DE MELO. **Santo Daime**. Sobre Hinos e Hinários. Disponível em: <<https://www.santodaime.org/site/ritual/hinos-e-hinarios/sobre-os-hinarios>>. Acesso em: 22/09/2020

CERVANTES, F. **The Impact of Christianity in Spanish America**. *Bulletin of Latin American Research*, vol. 14, no. 2, 1995, pp. 201–210. JSTOR, www.jstor.org/stable/3339053.

CHRISTIAN MISSION. In: **Wikipedia**. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Christian_mission>. Acesso em: 21/09/2020

COX, C. 'Nietzsche, Dionysus, and the Ontology of Music'. in: K.A. Pearson (ed.). **A Companion to Nietzsche**. pp. 495–513. Malden, MA: Blackwell. 2005. Disponível em: <<https://pdfs.semanticscholar.org/a73d/4638169d84d7cbfaaff7a493f16b3bf8ecca.pdf>>.

CSIKSZENTMIHALYI, M. **Flow**: the psychology of optimal experience. New York: Harperperennial Modernclassics, 2008. 303 p.

DA SILVA, L. L. **Tocatas Abertas**: um percurso de desejos compartilhados. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

DIONYSUS. in: **Wikipedia**. Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Dionysus&oldid=886077061>>. Acesso em: 07/03/2019

DISCOGS. **Discogs**. Disponível em: <https://www.discogs.com/pt_BR/Grupo-%C3%81gua-Transparencia/release/3388015>. Acesso em: 22/09/2020

ELIADE, M. **A History of Religious Ideas: from the Stone Age to the Eleusinian Mysteries**. (vol. 1) Tradução de: Willard R. Trask. Chicago: The University of Chicago Press, 1978. 489 p.

ELIADE, M. **O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões**. Lisboa, 1978

ELIADE, M. **Shamanism: archaic techniques of ecstasy**. New Jersey, Princeton: Princeton University Press, 1992. 610 p.

EROCX1 BLOG. **Erocx1 Blog**. The oldest representations of Hallucinogenic Mushrooms in the world. Dez. de 2007. Disponível em: <<http://erocx1.blogspot.com/2007/12/oldest-representations-of.html>>. Acesso em: 22/09/2020

FRIDMAN, A. L. **Diálogos com a música de culturas não ocidentais: um percurso para a elaboração de propostas de improvisação**. (Tese), São Paulo, 2013

FRIEDMAN, J. **The Cave Paintings of Tassili n'Ajjer: Proof of ancient astronauts?**. In: **Ancient Code**. Disponível em: <<https://www.ancient-code.com/the-cave-paintings-of-tassili-najjer-proof-of-ancient-astronauts/>>. Acesso em: 21/09/2020

GJHIKES. **Gjhikes**. Disponível em: <<https://www.gjhikes.com/2010/06/sego-canyon.html>>. Acesso em: 21/09/2020

GOODRICH, R. A. **Nietzsche on Music: perspectives from the birth of tragedy**. In: *Literature and aesthetics : the journal of the Sydney Society of Literature and Aesthetics*, v. 14, n. 1, p. 7-21, 2004. Disponível em: <<http://dro.deakin.edu.au/eserv/DU:30002494/goodrich-nietzscheonmusic-2004.pdf>>. Acesso em: 09/07/20

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental**. 5^o ed. Tradução de: Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva Publicações, 2007.

GRUPO AGUA TRIBUTO HISTÓRICO. **Grupo Agua tributo histórico**. Jul. de 2008. Disponível em: <<http://aguahistorico.blogspot.com/2008/07/polo-cabrera.html>>. Acesso em: 22/09/2020

HANCOCK, G. **Supernatural**: meetings with the ancient teachers of mankind. United Kingdom: Century, 2005.

HARNER, M. **The Way of the Shaman**: a guide to power and healing. Bantan Edition. New York: Harper and Row, publishers inc., 1982. 214 p.

HARNER, M. The Role of Hallucinogenic Plants in European Witchcraft. In: HARNER, M (Ed.). **Hallucinogens and Shamanism**. London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1973. 200 p.

HECKMAN, P. **The Role of Music in Nietzsche's Birth of Tragedy**. In: *The British Journal of Aesthetics*, v. 30, n. 4 p. 351- 60, out. 1990.

HESÍODO. **Teogonia**. Tradução e introdução de: Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013. 103 p.

HIGHPINE, G. **Unraveling the Mystery of the Origin of Ayahuasca**. 2012. Disponível: <http://www.neip.info/html/objects/_downloadblob.php?cod_blob=1184>. Acesso em: 03/05/2019

HOMER. **Homeric hymns**. Tradução de: Hugh G. Evelyn- White (Loeb Classical Library – 1914). Disponível em: <<<http://www.platonic-philosophy.org/files/Homeric%20Hymns.pdf>>>. Acesso em: 07/03/2019

HUIZINGA, J. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. Tradução: João Paulo Monteiro. 9 ed, rev e atual. São Paulo: Perspectiva, 2019.

KAPETAN, C. **Topanga Malibu Property**. Ancient Roots of Malibu and Topanga Are Still Alive. Disponível em: <<http://www.topangamalibuproperty.com/the-ancient-roots-of-malibu-and-topanga-are-still-alive/>>. Acesso em: 22/09/2020

KEPLET OB KAVI. **Keplet ob Kavi. ŠAMANSKO ZDRAVLJENJE S POMOČJO RASTLIN.** 2019. Disponível em: <<https://klepetobkavi.si/novice/podrobnosti/samansko-zdravljenje-s-pomocjo-rastlin.html>>. Acesso em: 22/09/2020

KINGSBOROUGH, L. **Antiquities of Mexico.** Ritos antiguos, vol. 9, London-New York, 1848.

KLÜVER, H. **Fragmentary eidetic imagery.** *Psychological Review*, 37(5), 441-458, 1930.

LA BARRE, W. **The Ghost Dance:** origins of religion. Allen and Unwin: London, 1972

LEWIS-WILLIAMS, J. D. **The mind in the cave:** Consciousness and the origins of art. London: Thames & Hudson, 2002.

LINDENSCHMIDT, J. **Chasing the Vivid Event:** the ontology and aesthetics of improvised music. Ph.D. (thesis), University of Southern Maine, 2002. Disponível em: <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.202.9743&rep=rep1&type=pdf>>. Acesso em: 09/07/2020

MACHI (XAMÃ). In: **wikipedia.** Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Machi_\(xam%C3%A3\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Machi_(xam%C3%A3))>. Acesso em: 22/09/2020

MELCHERT, C. **The Transition from Asceticism to Mysticism at the Middle of the Ninth Century C.E.** *Studia Islamica*, nº 83, 1996, pp. 51 – 70. Disponível em: <www.jstor.org/stable/1595736>. Acesso em: 03/08/2019

MCKENNA, T. K. **Food of the Gods:** the search for the original tree of knowledge: a radical history of plants, drugs, and human evolution. New York: Bantam Books, 1993.

MOREIRA, R. Exílio na Ilha de Santa Catarina. In: **Zero – jornal-laboratório do curso de jornalismo da UFSC**, Florianópolis, 20 de Jun. de 2019. Disponível em: <<https://medium.com/@zeroufsc/texto-por-rafael-moreira-e63f42128dd0>>. Acesso em: 20/09/2020

MOTOLINÍA, Fr. T. De. Historia de los Indios de Nueva España. In: **Colección de Documentos para la Historia de Mexico**, vol. 1, Mexico, 1858

NETTL, B. **The Study of Ethnomusicology**: thirty-one issues and concepts. 2ª ed. University of Illinois Press, 2005.

NEUME. In: **Wikipedia**. Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Neume>>. Acesso em: 21/09/2020
 NIETZSCHE, F. A visão dionisíaca de mundo e outros textos de juventude. Tradução de: Maria Cristina dos Santos de Souza e Marcos Sinésio Pereira Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Disponível em: <<http://www.verlaine.pro.br/nascimento/visaodionisiaca.pdf>>. Acesso em: 19/01/2019

NIETZSCHE, F. **O anticristo e ditirambos de Dionísio**. Tradução de: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016. 165 p.

NIETZSCHE, F. **O Nascimento da Tragédia**. Tradução de: Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007. 184 p.

OTTO, W. F. **Dionysus: Myth and Cult**. Tradução de: Robert B. Palmer. Bloomington and London: Indiana University Press, 1965

PAIVA, Z. **Fotografia Autoral, Expedições e Oficinas**. Galerias ("Iluminados"). 2013. Disponível em: <<https://zepaiva.com/galerias/iluminados-personagens-da-ilha-de-santa-catarina/>>. Acesso em: 20/09/2020

PALEOLITHIC FLUTES. In: **Wikipedia**. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Paleolithic_flutes>. Acesso em: 21/09/2020

PAREYSON, L. **Estética**: Teoria da Formatividade. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PLATÃO. **A República**. Tradução de: Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PORTER, J. I. **The Invention of Dionysus**. Stanford, CA: Stanford University Press, 2000. Disponível em: <<http://www.sup.org/books/title/?id=408>>. Acesso em: 22/08/2020

RACY, A. J. Improvisation, Ecstasy, and Performance Dynamics in Arabic Music. In: NETTL, B; RUSSEL, M (ed.). **In The Course of Performance**: studies in the world of musical improvisation. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1998. p. 95 - 112

RILEY II, C. A. **The Saints of Modern Art**: the ascetic ideal in contemporary painting, sculpture, architecture, music, dance, literature, and philosophy. Hannover: University Press of New England, 1998.

RIZZARO, R. **Renato Rizzaro: Photo and Graphic Designer**. Polo Cabrera, Mestre Griot. 8 de mai. de 2010. Disponível em: <<http://renatorizzaro.blogspot.com/2010/05/mestre-griot-polo-crabera.html>>. Acesso em: 20/09/2020

ROUGET, G. **Music and Trance**: a theory of the relations between music and possession. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

ROWELL, L. E. **Thinking About Music**: an introduction to the philosophy of music. University of Massachusetts Press, 1984. 287 p.

RUCK, C. A. P. Mushrooms and Philosophers. In: WASSON, R. G. **Persephone's Quest:entheogens and the origins of religion**. Yale University Press, 1986. 257 p. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/47387550/R-Gordon-Wasson-Persephone-s-Quest-Entheogens-and-the-Origins-of-Religion>>. Acesso em 30/04/2019

SABATINI, M. O Apolo Desmesurado d'O Nascimento da Tragédia Contra os Intérpretes de Nietzsche. In: **Philósophos**, Goiânia, V.20, nº 1, p. 217 -246, Jan/Jun. 2015.

SAYIN, H. U. The Consumption of Psychoactive Plants in Ancient Global and Anatolian Cultures During Religious Rituals: the roots of the eruption of mythological figures and common symbols in religions and myths. In: **NeuroQuantology**, v. 12, n. 2, p. 276-296, jun. 2014.

SAYRE, M. Cerimonial Plants in the Andean Region. In: CHEVALIER, Alexandre (ed); MARINOVA, Elena (ed), PEÑA-CHOCARRO, Leonor (ed). **Plants and People**: choices and diversity through time – Early Agricultural Remnants and Technical Heritage (EARTH): 8,000 years of resilience and innovation, vol. 1. United Kingdom: Oxbow Books, 2014. Disponível em: <https://www.academia.edu/741186/Ceremonial_plants_in_the_Andean_region?auto=download>. Acesso em: 28/08/2019

SADIE, S., & GROVE, G. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. New York, NY: Macmillan Publishers, 1980.

SEEKING THE MAGIC MUSHROOM. **The Psychedelic Library**. Disponível em: <<http://www.psychedelicalibrary.org/lifep2.htm>>. Acesso em: 21/09/2020

SCHULTES, R. E. **Teonanacatl**: the narcotic mushroom of the Aztecs. In: *American Anthropologist*, New Series, Vol. 42, No. 3, Part 1 (Jul. - Sep., 1940), pp. 429-443. Disponível em: <<https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1525/aa.1940.42.3.02a00040>>. Acesso em: 29/04/2019

SCHULTES, R. E.; HOFMANN, A; RÄTSCH, C. **Plants of the Gods**: their sacred, healing and hallucinogenic powers. Rochester: Healing Arts Press, 2001.

SHANON, B. **The Antipodes of the Mind**: charting the phenomenology of the ayahwasca Experience. Oxford University Press, 2002; ISBN: 0199252920

SHARON, D. Shamanism and the Sacred Cactus. Ethnoarchaeological Evidence for San Pedro Use in Northern Peru. In: **San Diego Museum Papers 37**, San Diego Museum of Man, San Diego, California, 2000.

SHEVCHENKO, V. Siberian spirit guides join fight against deadly wildfires. In: **BBC**. News from Elsewhere. Ago. de 2019. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/blogs-news-from-elsewhere-49239255>>. Acesso em: 22/09/2020

SINISTER SALAD MUSIKAL'S WEBLOG. Disponível em: <<https://sinistersaladmusikal.wordpress.com/2015/04/16/sinister-vinyl-collection-grupo-agua-transparencia-1978/>>. Acesso em: 22/09/2020

SLAWEK, S. Keeping It Going: terms, practices, and processes of improvisation in Hindustani instrumental music. In: NETTL, B; RUSSEL, M (ed.). **In The Course of Performance**: studies in the world of musical improvisation. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1998. p. 335 - 368

SLINGERLAND, E. **Effortless Action**: wu-wei as conceptual metaphor and spiritual ideal in early china. New York: Oxford University Press, 2003.

STEPPING INTO FREEDON. **Stepping into freedom**. Chavin San Pedro Pilgrimage, early 2019. 2019. Disponível em: <<http://www.steppingintofreedom.com/chavin-san-pedro-pilgrimage-2018>>. Acesso em: 21/09/2020

THE EXALTATION OF THE FLOWER. In: **Wikipedia**. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Exaltation_of_the_Flower>. Acesso em: 21/09/2020

THEOI PROJECT. **Theoi**. Gallery. Disponível em: <<https://www.theoi.com/>>. Acesso em: 20/09/2020

THE ORIGINAL GARDEN. **The Original Garden**. Seeds of Phalaris Canariensis – Canary Grass. Disponível em: <<https://theoriginalgarden.com/p/seeds/ornamental/grasses/seeds-phalaris-canariensis-canary-grass>>. Acesso em: 20/09/2020

THERÍANTHROPES, SHAMANS AND SORCERERS. **Theríanthropes, Shamans and Sorcerers**. Disponível em: <http://www.faculty.umb.edu/gary_zabel/Courses/Phil%20281/Philosophy%20of%20Magic/My%20Documents/Therianthropes.htm>. Acesso em: 21/09/2020

TIMOTHY LEARY. In: **Wikipedia**. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Timothy_Leary>. Acesso em: 21/09/2020

TORRES, C. M. Chavín's Psychoactive Pharmacopoeia: the iconographic evidence. In: CONKLIN, W. J.; QUILTER, J. (Eds.). **Chavín: art, architecture, and culture**. Cotsen Institute of Archaeology, University of California, 2008. p. 237 - 257

VETAS, A. The Birth of Dualism. In: **Alexander Technique Brussels**. 2015. Disponível em: <<https://www.alexandertechnique.be/the-birth-of-dualism/>>. Acesso em: 21/09/2020

WASSON, R. G., HOFMANN, A., & RUCK, C. A. P. **The Road to Eleusis**: unveiling the secret of the mysteries. New York, Harcourt, Brace, Jovanovich, 1978.

WASSON, R. G. Seeking the Magic Mushroom. In: **Life Magazine**, 1957. Disponível em: <<http://www.psychedelicalibrary.org/lifep2.htm>>. Acesso em: 26/04/2019

WOOLFE, S. **Sam Woolfe Freelance Writer & Blogger**. Cave Paintings and Shamanism. Abr. de 2013. Disponível em: <<https://www.samwoolfe.com/2013/04/are-cave-paintings-sign-of-shamanism.html>>. Acesso em: 22/09/2020