

A MÚSICA COMO PRESENÇA E *PRESIDENTIFICAÇÃO*

Music as presence and presentification

QUEIROZ, Gregório Pereira^{1,2}

Resumo

O artigo propõe que a música não é apenas um modo de representação, mas que ela é, antes de tudo, uma presença viva, um evento condutor de forças, capaz de *presentificar* seres e aspectos particulares dos seres.

Abstract

This paper proposes the possibility of music not being restricted solely as a way of symbolic representation but being mainly a method of making time alive, being a living *presence* capable of *presentifying* beings and essences.

Palavras-chave: *representação; presença; presentificação; música indígena; percussão; música em musicoterapia.*

Key-words: *representation; presence; make present; indigenous music; percussive music; music in music therapy.*

Data de submissão: junho de 2025 | **Data de publicação:** setembro 2025.

¹ GREGÓRIO PEREIRA QUEIROZ - Universidade de São Paulo, BRASIL. Email: gregoriopereiradequeiroz@gmail.com

² Artigo padronizado, formatado, colocado no template e indexado pela equipa de voluntários da MUNDIS – Associação Cívica de Formação e Cultura.

“Entende-se sem dificuldade de que modo se referem *as palavras às coisas*,
mas permanece obscuro como e por que *os sons se referem ao ser*”
Victor Zuckerkandl

Este trabalho propõe que a música é uma presença no mundo exterior e que nos relacionamos com ela como sendo uma presença tal qual a presença de um ser vivo.

Denomino *presentificação* a característica de a música interagir com o ser das pessoas estimulando-o a se manifestar. É a capacidade de *tornar presente*, isto é, desencadear a manifestação num dado momento e situação presentes, um ser ou ente que ali não estava antes da música soar; ou ainda, fazer se manifestar *algum aspecto* de um ser ou ente que antes não estava manifestado.

Embora a música seja experimentada como presença e presentificação em diversas situações, inclusive no contexto musicoterápico, não há argumentação acadêmica estruturada para ela ser conhecida como presença viva. Este trabalho é um ponto de partida nesse sentido.

O filósofo da música Victor Zuckerkandl se aproximou dessa visão sobre música, em especial nos últimos escritos e palestras. Seu trabalho fundamenta algumas linhas de musicoterapia, como Guided Imagery and Music (GIM), de Hellen Bonny (Bonny, 1978), abordagem Nordoff-Robbins (Nordoff & Robbins, 1977; Robbins & Robbins, 1998) e musicoterapia musicocentrada (Brandalise, 2001; Aigen, 2005; Ansdell, 2014; Queiroz, 2019). No entanto, entendo que o cerne de sua visão sobre música ainda não foi absorvido integralmente pela musicoterapia.

Com a finalidade de mostrar que música é presença e que é capaz de presentificar, tomo como ponto de partida a música feita por tribo indígena brasileira, que utiliza tão somente chocalhos em uníssono, sem qualquer variação rítmica, para acompanhar seus cânticos. Comparo esse uso com o de ritos urbanos religiosos brasileiros, candomblé e umbanda, nos quais a música é um meio para a manifestação de seres ou entidades. Por fim, comparo com casos clássicos da abordagem Nordoff-Robbins e um caso da musicoterapia musicocentrada, nos quais o fazer musical propicia a manifestação do ser da criança.

Atribuímos a qualidade de presença viva exclusivamente a seres biologicamente vivos, não a algo que não é biologicamente vivo, como a música. De fato, ela não é um ser biológico; portanto, não pode ser viva nesse sentido. No entanto, nós da espécie humana reconhecemos nela um ser vibratoriamente vivo e com ela assim interagimos.

No início de seu livro *Music for Life*, o musicoterapeuta Gary Ansdell evoca a afirmação do músico Charles Ives, “A música não representa a vida: ela é vida”. Pode soar como frase de efeito, mas entendo que esta é uma definição primordial de música.

Música enquanto representação

Nos últimos séculos, alguns pensadores na cultura ocidental consideraram a música como representação. Para Edouard Hanslick, ela é a representação do movimento encontrado no mundo fenomênico e no mundo interior humano, é “cópia ressoante dos grandes movimentos do universo” (1994, p. 107). Para Susanne Langer, “as estruturas tonais a que chamamos música têm uma íntima semelhança lógica com as formas dos sentimentos humanos” (1980, p. 28). Para ela, “a função da música não é a estimulação de sentimento, mas a expressão deles; e, além do mais... uma expressão simbólica” (p. 30). Leonard Meyer situa duas vertentes, uma na qual “o significado musical se encontra exclusivamente dentro da própria obra” (1984, p. 1) e outra na qual a música comunica significados que “se referem ao mundo extramusical dos conceitos, atos, estados emocionais e caracteres” (p. 1). Nas duas vertentes a música *representa* algo, seja em autorreferência ou se referindo a algo externo.

A música como representação está vinculada a ser considerada linguagem. Uma linguagem diferente do discurso verbal, mas ainda assim uma representação tal qual a linguagem verbal. A estrutura do discurso verbal é tão marcante que induz o pensamento a considerar outras manifestações humanas como lhe sendo semelhantes.

O psicólogo da música Geza Révész afirma que a música se originou nos momentos em que a fala não dava conta de alcançar um interlocutor distante, aí surgindo uma fala entoada, o que segundo ele aumenta sua potência sonora e alcance em distância. Da fala entoada nasceram os intervalos dos tons musicais e, consequentemente, de balbucios gritados originou-se a música (2001, p. 231). A música seria uma decorrência ou variação da fala. Autores mais recentes partilham da visão de Révész e tomam a criação da música pela espécie humana como decorrência de necessidades estritamente biológicas (Arom, 2000; Geissmann, 2000; Slater, 2000).

No entanto,

A tentativa de traduzir a música como decorrência de gritos primais de defesa ou acasalamento, como sustenta Révész e outros autores que baseiam sua visão de música como necessidade biológica, não se sustenta – não é preciso criar um sistema musical para isso; animais se resolvem em suas necessidades sem criar um sistema musical, embora façam sons eficazes para suas finalidades e, às vezes, agradáveis para nós, humanos. (Queiroz, 2017, p. 171)

Essa vertente principal do pensamento ocidental sobre música poderia ser *uma* das maneiras de experimentar e pensar música. Entretanto, dentro da cultura eurocêntrica, tomou a primazia como modo único. Não nego tal possibilidade nem a considero delusória. Seu uso pode aproximá-la da linguagem, em especial quando há sistemas representacionais associados a ela: a letra de uma canção ou libreto de ópera, o programa de uma peça sinfônica e a música associada a encenações.

A música considerada *representação* é, em geral, *apresentada* para uma audiência. Considerá-la representação está historicamente ligado a fazer da música apresentação de músicos para plateias que a recebem e escutam. O sentido de representação simbólica, como na linguística, traz a divisão proposta por Roman Jakobson (2003, p. 74) entre emissor, mensagem e receptor. No caso da música, entre o musicista, a música e a audiência.

A visão de que a música é feita por especialista e dirigida a uma audiência pressupõe uma fronteira entre musicistas e audiência, entre os que fazem música, pois são possuidores dos atributos para tal, e aqueles que a recebem enquanto espectadores meramente passivos. Na obra *Man the Musician*, Zuckerkandl (1976, p. 11) contesta essa visão. Para ele, não somente tal fronteira não existe na música como ela é “o solvente mais natural das fronteiras artificiais entre o ser e os outros, tal como a linguagem é mais apta e útil para expressar toda sorte de distinções e diferenças entre eles” (1976, p. 51).

Separar músico e plateia jaz implícito em boa parte da música com que temos contato. Engloba manifestações de música erudita e popular, salas de concerto e música que entretém multidões, visitantes a manifestações musicais folclóricas e pesquisadores a ouvir a música de uma cultura diferente de sua própria. Em todas elas, a *fronteira* entre musicista e audiência *impõe* uma visão à música: ela apresenta algo a alguém.

Ouvimos a música feita por outras culturas tal qual nós recebemos a música da tradição ocidental: como algo que nos é apresentado e, por conseguinte, que representa algo outro. Alguém treinado pela visão ocidental ao ouvir qualquer música, inclusive de outra cultura, leva consigo esta visão e com ela traduz o que ouve.

A etnomusicologia seguiu a mesma linha de pensamento. Em comentário sobre texto de Merriam, *The Anthropology of Music*, o antropólogo Tiago Pinto resume o conceito de música “como um meio de interação social, produzida por especialistas (produtores) para outras pessoas (receptores)” (2001, p. 224). Ou, nas palavras do próprio Merriam:

A música é um fenômeno exclusivamente humano que existe apenas em termos de interação social; que é feito por pessoas para outras pessoas e é um comportamento aprendido. Não existe e não pode existir por, de e para si; sempre deve haver seres humanos fazendo algo para produzi-lo (1964, p. 27).

Naturalmente, sempre que há música há seres humanos fazendo e ouvindo música. Contudo, não necessariamente há dissociação entre fazer e ouvir música.

Música enquanto comunicação não-verbal está presente em musicoterapia no modelo musicoterápico de Benenzon (1988), que a considera linguagem não-verbal que amplia a comunicação do paciente com o terapeuta, consigo mesmo e com o mundo.

Música enquanto forma estética

O musicoterapeuta Kenneth Aigen (2007) desenvolveu o conceito de música em musicoterapia atuando enquanto forma estética, a partir das ideias de John Hospers, David Elliot e John Dewey. Aigen salienta o papel da música como forma de aprimoramento – Elliot define como autocrescimento (1995, p. 115) – pela cognição sensível alcançada no contato com a música. Aigen afirma que “a experiência estética responde pela busca de significado” e “*a experiência estética fornece uma conexão com uma realidade fundamental que existe fora*” (2007, p. 126). Para ele, “*a experiência estética somente é possível porque os humanos são seres estéticos*” (p. 127). Para ele, a forma estética se exprime e atua na educação musical, no contexto musicoterápico e na arte.

O conceito de estética é o cerne do pensamento de Aigen sobre música em musicoterapia: as forças contidas na forma estética da música se relacionam diretamente com o ser humano, sem que elas sejam símbolo ou representem algo. A beleza é o significado portado pela música, que leva significado à experiência humana.

Para Brynjulf Stige, a visão da música enquanto estética em musicoterapia é bastante relativa. Ele afirma “que existe uma indeterminação radical dos conceitos estéticos” (2008, p. 26). A natureza estética depende do meio cultural em que ela é experimentada, tema amplamente desenvolvido no livro *Culture-centered Music Therapy* (2002). Henk Smeijsters afirma não serem necessárias considerações sobre a forma estética da música para ela interagir significativamente com as pessoas. A analogia é o que integra significados musicais e humanos, individual e socialmente. Para ele, “a analogia sugere que os significados pessoais e sociais da música ocorrem porque existe uma correspondência entre o que está acontecendo no processo musical e o que está acontecendo na pessoa e na comunidade.” (2008, p. 23). Smeijsters considera, como Langer, que a música é um análogo da vida emocional, embora amplie a analogia para além da emoção.

Paul Nordoff utilizou a música mais refinada, portanto estética, em seu trabalho. Contudo, ele não pensava a música em musicoterapia enquanto estética. Nordoff cita o conceito de Zuckerkandl, “ouvir música significa ouvir uma ação de forças” (1973, p. 37) quando descreve para seus alunos (no curso *Talks on Music*, transformado no livro *Healing Heritage*) como as notas musicais atuam no trabalho musicoterápico: “Ao falar sobre tom musical, ele [Zuckerkandl] diz que todo tom é ‘um evento’ (p. 12). Não é um conceito maravilhoso! Um tom é ‘um evento’” (Robbins & Robbins, p. 32).

No entanto, Aigen ao comentar o trabalho de Nordoff fala de música como estética: “Um componente essencial da abordagem Nordoff-Robbins é a participação direta na criação e experimentação de formas estéticas” (Aigen, 1998, p. 236). E afirma ainda que Nordoff se apoiou nos conceitos de Zuckerkandl para as “ideias que poderiam servir de base para vincular modelos de musicoterapia que se baseiam em concepções de forma estética” (p. 244).

Aigen atenua a radicalidade de pensamento de Zuckerkandl, ao afirmar que música é sua forma estética. Contrariamente a ele, Zuckerkandl afirma que a estética nada tem a dizer sobre música: “os conceitos [estéticos], enraizados nos sistemas filosóficos e em seus requisitos, não são nativos do mundo tonal; a experiência musical em nenhum lugar os sugere” (1973, p. 14). Zuckerkandl afirma ainda que “tons são eventos no mundo exterior” (p. 12) e que “tons musicais são condutores de forças” (p. 37). O conceito de música como *evento condutor de forças* baseou a prática clínica de Paul Nordoff e se aproxima do que denomino presença e presentificação.

Música enquanto participação e comunhão

Na década de 60 do século passado, Zuckerkandl definiu musicalidade não como um atributo de apenas algumas pessoas dotadas de talento, mas musicalidade como sendo atributo da espécie humana: “não é prerrogativa de poucos escolhidos, mas uma dotação do homem enquanto homem” (1976, p. 8). Para ele, a música, em seus primórdios, não nascia feita por especialistas apartados dos demais. Manifestações musicais de diversos povos pelo mundo dão testemunho disso. Mesmo as manifestações da assim-chamada música folclórica, dentro do território da cultura ocidental, dão testemunho da música feita por todos para todos, sem divisão entre músico especialista e audiência passiva. Ele exemplifica seu pensamento com uma situação que, embora pareça demonstrar divisão, mostra a música como comunhão.

O canto gregoriano é algo inteiramente diverso; é uma oração – um louvor, uma súplica, uma ação de graças – uma oferenda e não algo recebido. Dar e receber mudaram seus lugares; se há um recebedor este é o homem em cuja mente a melodia primeiro toma forma. Longe de pensar em si mesmo como um compositor, ou ainda como humilde artesão, ele vê a si próprio como tendo sido agraciado com o dom de ser capaz de ouvir os anjos cantando; tudo que ele faz é anotar os sons concedidos a ele pelos céus. Então, a melodia ecoa durante o serviço divino, cantado pelo sacerdote ou pelo coro, nada mais distante da mente de qualquer pessoa do que a ideia de música executada para uma audiência. A melodia será cantada quer alguém esteja escutando ou não, e se há ouvintes eles não são uma audiência, mas uma congregação. Eles se reuniram não para ouvir, mas para venerar. O cântico não é cantado para eles, mas por eles, em seu favor. A divisão em cantores e ouvintes permanece na superfície, debaixo da qual todos eles, cantores e ouvintes se assemelham, são um. Somente no mais óbvio sentido físico os sons vêm ter aos ouvintes a partir do lado de fora deles; a verdadeira fonte está dentro dos ouvintes (p. 12-13).

Zuckerkandl traz o conceito de música como experiência conjunta. Não importa se todos os envolvidos produzem a música ou se parte deles apenas a escuta. A música não é primordialmente apresentação ou comunicação, mas união e comunhão. Quando há música, há integração entre sujeito e objeto, entre sujeito e sujeito. Para ele, música é um solvente que desencadeia o autoabandono do sujeito a uma experiência, a dissolução de barreiras, ela é união e unicidade [togetherness] (p. 24).

John Blacking, a partir de seu trabalho de campo, coloca a mesma questão sobre musicalidade: “devemos perguntar por que habilidades musicais aparentemente gerais devem se restringir a alguns poucos escolhidos” (2000, p. 4), acrescentando: “a maioria deve ser tornada “não musical” para que alguns possam se tornar mais “musicais”?” (p.

4). Afirma ainda que a etnomusicologia reavaliou sistemas musicais, “mas ainda não levou à reavaliação da musicalidade humana” (p. 4).

Em trabalho posterior, Blacking estudando a “eficácia dos símbolos musicais” (1995, p. 175), reafirma que “a música é sempre um fato social” (p. 177), que a relação da música com as pessoas é intermediada pelo contexto sociocultural, pois que

Se a tensão do tom e o movimento ideal da música retratam a tensão nervosa e o impulso motor e estimulam a experiência emocional, é porque as pessoas aprenderam a fazer as conexões. A ligação da experiência e execução musical à vida cotidiana começa na mais tenra idade (p. 177).

Blacking considera que a música é feita por todos para todos, contudo diz ela ser uma representação construída: existe por seus significados serem construídos pelas pessoas que a utilizam (p. 179). Para ele, a música é representação e o que representa não é um dado absoluto, pois depende do contexto sociocultural no qual é construída. É pensamento semelhante ao de Stige.

O etnomusicólogo Thomas Turino ao analisar as políticas de participação na música afirma que os signos da música, isto é, sua representação abstrata “cria um espaço especial para fazer conexões imaginativas” (2008, p. 7). Tomando as ideias de Charles Peirce sobre conexões entre o signo e o que ele representa, toma a música por representação. Entretanto, para ele, o espaço abstrato composto pela música é dividido em duas categorias, definindo-as como música participativa e apresentacional.

Definindo resumidamente, a performance participativa é um tipo especial de prática artística em que não há distinções artista-público, apenas participantes e participantes em potencial desempenhando papéis diferentes, e o objetivo principal é envolver o número máximo de pessoas em algum papel de desempenho. A performance de apresentação, por outro lado, refere-se a situações em que um grupo de pessoas, os artistas, preparam e fornecem a música para outro grupo, o público, que não participa da música ou dança (p. 26).

Turino também expande o campo da música para além da apresentação. Ele entende, tal como Blacking e Zuckerkandl, haver algo de importante e profundo em participar do fazer musical. Porém, Zuckerkandl afirma que a música *nasce* da participação mais propriamente do que esta lhe é mera possibilidade, e também que a música está presente em muitas finalidades diferentes, mas que

Existe um elemento comum a todas essas diversas expressões de necessidade de abandono de si, e isso não é um afastamento do eu, não uma negação, mas um alargamento, um aprimoramento do eu, uma quebra das barreiras que separam eu das coisas, sujeito do objeto, agente da ação, contemplador do que é contemplado: é um transcender dessa separação, sua transformação em uma união (Zuckerkandl, 1976, p. 23).

Para Zuckerkandl, a música está presente – ou *nasce* – quando a espécie humana experimenta a união com algo ou com outro. A necessidade de participação – ou, mais propriamente, de comunhão – seria assim a própria causa da existência da música. Se esta gênese foi perdida no decorrer da história ocidental, não afeta o que Zuckerkandl aponta: a música como o principal feito humano para a experiência de comunhão.

Essa abordagem da música se relaciona com algumas abordagens em musicoterapia, como a centrada na cultura, proposta por Stige, a musicoterapia musicocentrada, proposta por Bandalise e Aigen, e como a própria Nordoff-Robbins.

Música enquanto fazer musical

Outra abordagem à música afirma que o fazer musical é mais significativo do que o produto final, a obra musical. Coloca seu significado no ato de ser produzida, e não no produto final nem apenas na relação do produto final com os humanos. É o que afirma o musicista e etnomusicólogo Christopher Small: “a natureza e o significado fundamentais da música não estão nos objetos, nem nas obras musicais, mas na ação, no que as pessoas fazem” (1998, p. 8) quando fazem música. Ele desloca o conceito de música para um fazer, uma ação humana (sem que ela seja confinada ao rol da linguagem, da estética da arte ou do símbolo significativo). Conclui que quando falamos de música, “poderíamos dizer que não se trata tanto de música quanto de pessoas *musicking*” (p. 9). A palavra proposta por ele é um neologismo, “é uma ferramenta conceitual muito útil para não ser utilizada. É o particípio presente, ou gerúndio, do verbo *musicar*” (p. 9).

Small propõe a seguinte definição: “*musicking* é *participar, com qualquer capacidade, de uma execução musical, seja tocando, ouvindo, ensaiando ou praticando, fornecendo material para performance (o que é chamado de composição) ou dançando*” (p. 9). E propõe “uma estrutura para entender toda musicking como atividade humana, para entender não apenas *como*, mas *por quê* participar de uma execução musical atua de maneira tão complexa em nossa existência como seres individuais, sociais e políticos” (p. 12).

Stige trouxe o conceito de *musicking* para a musicoterapia. Ele afirma que fazer música (*musicking*) é atributo filogenético do ser humano, “um elemento básico na capacidade humana para a comunicação não-verbal” (2002, p. 82) e considera música tanto o ato de fazê-la quanto o objeto feito.

A música pode ser considerada um evento e atividade situados. Como evento, a música soa no tempo, organizada enquanto expressões culturalmente informadas da protomusicalidade humana. Como atividade, a música é o ato de criar e se relacionar com sons emergentes e gestos expressivos (p. 82).

Música é o ato de fazê-la, o processo de produzi-la, as interações socioculturais que surgem ao fazê-la – e por causa das quais ela é feita – e é expressão da musicalidade enquanto inherência humana. O ato de fazer música é um evento no mundo exterior: a presença dos que fazem música e a presença da própria música sendo feita.

Gary Ansdell afirma que “os poderes da música são essencialmente um espelho de *nossos* poderes individuais e sociais e, como tal, dependem de nossa capacidade contínua de percebê-los e cultivá-los” (2014, p. 298). Este pensamento resume os conceitos de música como fazer conjunto, como evento no mundo exterior e como evento que contém analogia com o humano. Ele resolve em uma única equação os muitos conceitos trazidos até aqui a respeito da música. Ao longo de seu livro *How Music Helps in Music Therapy and Everyday Life*, ele trata de construir e apresentar essa equação.

O conceito de Turino, a respeito de música participativa e apresentacional, e o de Small, sobre música enquanto fazer musical, pode ter renovado a visão sobre música, para quem está imerso no ambiente da música erudita ocidental. Contudo, para quem participa de manifestações musicais, como as que encontramos na cultura brasileira, nada mais intuitivo do que considerar a música enquanto processo participativo de fazer música. Tais conceitos brotam naturalmente do contato com a música nas culturas na periferia ou fora do eurocentrismo. Embora eles se aproximem da visão que pretendo trazer, faltar um passo no entendimento a respeito da música.

Música enquanto presentificação

Encontramos outra música, outro fazer musical e outra musicalidade em manifestações musicais realizadas fora dos padrões da cultura eurocêntrica, isto é, naquela feita por outros povos, em outras interações socioculturais e com outras visões a respeito dela.

A música feita por culturas indígenas no Brasil dá testemunho dessa outra música. Além de apresentarem formas musicais características, em parte distintas do tonalismo ocidental, mostram outro sentido com que esses povos fazem música.

O antropólogo Anthony Seeger conviveu muitos anos com os índios brasileiros Kîsêdjê, que vivem no estado do Mato Grosso. Seus cantos chamaram sua atenção e a ele dedicou seu livro *Por que cantam os Kîsêdjê* (2015). Este vem acompanhado por DVD contendo registros de cânticos, danças e depoimentos desse povo, em especial registros da Festa do Rato feitos por Seeger e pelos próprios Kîsêdjê.

O trabalho de Seeger pretende compreender o conjunto de interações no fazer musical, isto é, no *musicking* dos Kîsêdjê. Seeger adota um ponto de vista para a antropologia da música, que “aborda a maneira como a música é parte da cultura e da vida social” (2015, p. 14).

Os Kîsêdjê (antes conhecidos como Suyá) prestam-se a uma antropologia musical porque aspectos centrais de sua vida social se constroem a partir de cerimônias e performances musicais, e por terem o costume de definir-se como grupo com base em certos gêneros de cantos e ornamentos corporais, os quais associam com a produção de sons e a atenção a eles. A transparência sônica de sua comunidade faz de sua aldeia uma sala de concertos, a organização sazonal dos cantos faz de seu ano uma série de concertos (ou uma única peça musical), e os ritos de passagem fazem de suas vidas um processo pontuado por transformações que se dão ao longo de extensos períodos de cantoria (p. 15).

Para esse povo, diz Seeger, “o canto está associado a cerimônias que os homens aprenderam com os espíritos ancestrais, quando estes caminhavam sobre a terra, e a música possibilita um retorno e uma renovação do passado sagrado” (p. 34).

Por todas as terras baixas da América do Sul, até onde sabemos, a música é empregada para representar e criar uma transcendência do tempo e substância; passado e presente são ligados, os humanos e inumanos se comunicam e comungam. Até certo ponto, o tempo e a potencialidade do mito se restabelecem no presente pelo som das flautas, dos chocalhos e da voz (p. 35).

Ele apresenta descrição detalhada dos cantos dos Kîsêdjê, suas imbricações com a fala e como eles estão presentes nos ritos e no cotidiano. Descreve e registra a presença do canto e da fala na festa do Rato, “rito de passagem no qual um menino começa sua iniciação nas atividades masculinas” (p. 27).

O livro é dedicado aos cantos desse povo, a começar do próprio título. Seeger fala pouco sobre a música instrumental e os instrumentos utilizados, e explica da seguinte maneira o predomínio do canto sobre qualquer uso instrumental.

Dada a importância dos ouvidos, da audição e da moralidade, e da boca, da fala e da masculinidade, fica mais fácil apreciar a importância da instrução, da oratória, da invocação e do canto. Até certo ponto, a correlação entre esses grupos de conceitos relativos à fala e à audição também explica por que os Kísêdjê não desenvolveram um interesse muito grande pela música instrumental. A voz é seu instrumento musical mais importante, e principal objeto de avaliação crítica, e a palavra (materializada em canto) era um aspecto essencial do conhecimento. Ainda que os Kísêdjê conhecessem, por mais de um século, as flautas dos povos do Alto Xingu, não adotaram as flautas ou a música de flauta como parte de seu repertório permanente, como adotaram as canções alto-xinguanas. Tampouco adotaram qualquer instrumento não indígena (p. 167).

Aparentemente, há mesmo pouco a falar. Os Kísêdjê utilizam apenas chocalhos para acompanhar seu canto e Seeger pouco se refere a eles em sua análise.

Os únicos tipos de instrumentos que os Kísêdjê tocavam com regularidade eram os chocalhos. Com o chocalho, o próprio corpo vira um instrumento. Os chocalhos eram segurados com as mãos, com amarrilhos atrás dos joelhos, dependurando-se em cintos e tendo-os às costas. Eram feitos de cascos de animais, caroços de frutas, cabaças, cartuchos de balas de espingarda e pequenos guizos metálicos (p. 167).

A pouca referência resulta de um viés do pensamento musical ocidental: diante da magnificência de ‘nossa’ música, o uso aparentemente simplório dos chocalhos Kísêdjê soa de menor importância. Para ‘nós’, suas melodias têm maior colorido e interesse musical; o significado das palavras cantadas e o modo de cantá-las têm uma variedade e riqueza que saltam mais aos olhos da óptica ocidental. Além disso, o que esses cantos representam em suas vidas, a tessitura social e cultural que os leva a cantá-los e a comunicação que ocorre entre os indivíduos e a totalidade da tribo por meio dos cantos parece condizente com a preeminência que lhes é dada. Ao menos assim soa ao olhar do estudioso treinado pelos parâmetros eurocêntricos.

No entanto, assistindo ao vídeo da Festa do Rato, *registrada pelos Kísêdjê*, eu considero notável a participação dos chocalhos. Eles são usados todo o tempo em uníssono: percutidos junto ao passo, em geral com a pisada firme do pé direito no chão.

Ao assistir o vídeo, o leitor irá notar essa prática em diversos momentos. Seleciono alguns deles, na cronometragem do vídeo (Faixa 1, *Amtô: A Festa do Rato*, 2015): a partir dos 7'50 aos 8' 30, dos 9'30 aos 10', dos 10'15 aos 11'30, dos 22'35 aos 25'30, dos 25'45 aos 27'50, dos 28'40 aos 30'15, dos 31'25 aos 32'35 e dos 33'30 aos 37'30. Praticamente em todo momento em que os Kîsêdjê tocam os chocalhos, o fazem em uníssono acompanhando a batida do pé direito no chão, à qual dão ênfase especial nas danças rituais.

Quando menciona o uso dos chocalhos, Seeger nota que são chacoalhados junto com o passo: “portando chocalhos... se levantavam e abaixavam com o bater dos pés” (p. 100); “com amarrilhos de chocalhos nos joelhos, cabaças pendentes por fios nas costas, chocando-se a cada passo...” (p. 207); “com uma pisada e um balançar dos chocalhos” (p. 225) de mão; “os cantores começam a balançar seus chocalhos, bater os pés e murmurar seus cantos-chamado” (p. 226); “e, por instantes, eles apenas batem o pé e sacodem seus chocalhos no escuro” (p. 232). Estas são as menções que Seeger faz do soar dos chocalhos Kîsêdjê.

Não é a produção de um ritmo excepcional, não é um uso virtuosístico, não é um contraritmo que enriquece o canto, não há qualquer riqueza polirítmica (tão cara à *nossa visão* sobre a música das culturas ágrafas), não há sequer uma variação no uso rítmico dos chocalhos. A coisa toda *parece* de uma pobreza insignificante.

Um musicista treinado na música ocidental terá razão em enxergar um nada ou quase nada nos chocalhos enquanto contribuição musical, enquanto processo ou produto, enquanto representação ou comunicação de algo. Mesmo enquanto *musicking* parece ser desinteressante pela falta de diferenciação no que fazem. Passa muito bem como acompanhamento pobre e simplório de uma cultura cuja música é rudimentar e não aprendeu *ainda* o que pode a sofisticação musical.

Outro ponto de vista pode vir em socorro quanto ao valor da percussão repetitiva e uníssona dos chocalhos dos Kîsêdjê: justamente a repetição continuada é o elemento a ser considerado, pelo efeito monótono e hipnótico. Alguns autores consideram a percussão monótona causadora de alteração neurológica. Neher foi o primeiro a apresentar essa possibilidade com base em sua pesquisa (1962), afirmando que percussão monótona induz a modificações na emissão de ondas cerebrais. Embora o etnomusicólogo Gilbert Rouget (1985, p. 175) tenha contestado as conclusões de Neher, Csaba Szabó conduziu outros experimentos e, a partir deles, afirma que “a alteração da consciência

durante a audição da percussão é muito semelhante à alteração da hipnose” (2006, p. 58), concluindo que “ouvir tocar a percussão influencia forte e efetivamente as experiências subjetivas” (p. 59). A repetição continuada da percussão Kísêdjê teria efeito neurológico sobre os participantes do ritual, fazendo-os entrar em transe ou alterando sua consciência, sendo este o motivo de sua percussão.

Não obstante possa haver estimulação neurológica significativa no ritmo isócrono continuado, assim como esse ritmo possa portar simbologia socialmente construída, não é o efeito acústico-fisiológico nem a simbologia o que faz os Kísêdjê praticarem sua percussão sempre a mesma, marcando a batida do pé direito no chão enquanto caminham à frente ou para trás, enquanto eles marcham no mesmo lugar, enquanto cantam seus cantos.

Assistindo os registros em vídeo, a impressão é que o toque do chocalho junto com o passo realça o momento presente daquilo que eles cantam e dançam. Eles estão muito seriamente empenhados na tarefa de realizar seu rito, evocando a presença de animais, como o rato, e o som do chocalho a cada passo reforça o que fazem. O chocalho é tocado não por qualquer outro motivo que não o reforço sonoro-musical de trazer ao momento presente o que o ritual e a cantoria evocam. A sensação de que o tempo presente se apresenta em todo momento, como que em porções, uma após a outra, é reforçado pela pisada forte marcada com o uso dos chocalhos. O tempo presente é vivificado. Ao momento de cada tempo presente soa o chocalho, o pé direito bate de modo estrepitoso no chão, afirmando a presença efetiva do que estão fazendo, do que é cantado e evocado.

Tal acompanhamento instrumental antecede qualquer simbolismo. Não é música que visa representar algo, não há código simbólico. Ela evoca o despertamento da consciência para o presente. Não há estimulação cerebral que leve a rebaixamento, transe ou alteração de consciência. Também não é mero adorno, dada a trabalheira para produzir, vestir e colocar para soar tantos chocalhos, como se assiste no registro em vídeo. Há um sentido no som marcado passo a passo a cada momento cantado na Festa do Rato.

A presença reiterada do som do chocalho marca o tempo presente, a cada passo, a cada instante vivido no rito. O som rítmico-musical do chocalho *presentifica* o tempo em que estão. *Presentifica* a presença dos animais que são cantados, de cada situação e do conteúdo vivido em cada etapa do rito. Tal aspecto da música Kísêdjê não alude a algo nem representa algo.

Não representa um tempo idealizado, não é informação sobre o tempo, não é o tempo colocado em forma estética. É o próprio tempo tornado vivo e presente e, por conseguinte, capaz de *presentificar* o que está sendo evocado.

Não há espaço no pensamento ocidental para as considerações aqui colocadas. Por que seria necessário usar um artifício musical para tornar algo presente? Algo está presente ou não está; aquilo está ali ou não está; é o que diz o pensamento ocidental intuitivo. Por meio de artifício musical, esse algo poderia, quando muito, se fazer presente na subjetividade dos sujeitos, o que devolveria a música a representar ou simbolizar – e a proposição de presentificação seria sem sentido, pois nada está de fato presente porque souu música.

O psicólogo Benny Shanon também utiliza a palavra *presentational* [presentacional] contrapondo-a a *representational* [representacional]. Mas não o faz com o mesmo sentido que proponho. Para Shanon, o presentacional é uma forma de cognição, apenas mais próxima do corpo e de processos psicológicos do que a representação mental (2013, Epílogo, p. 2). O que ele postula para o termo presentificação não é exclusivamente intelectual, mas ainda assim é um modo de intelecção e não presença fenomênica. O que proponho não é um modo de cognição especial diante da música, mas que esta é o fenômeno de uma presença. Quando soa música, há uma realidade que se torna presente.

Quando Seeger traz a interpretação dos próprios Kísêdjê para o que acontece no ritual, o que *eles* contam é bem diferente do pensamento ocidental:

Perguntei a diversos homens se os cantores se transformavam em ratos na Festa do Rato, e todos responderam que sim. Durante a noite, todos eram ratos (e homens também). Essa transformação é um dos pontos altos de toda a cerimônia. ... Então, como animais, eles deixam sua “aldeia da floresta” em direção à aldeia humana (p. 227).

O que se vê no registro em vídeo são homens voltando da floresta para sua aldeia, não são ratos nem homens meio ratos, embora gestos físicos e estratégias de ação sugiram haver algo da natureza do rato, como nota Seeger: “o ingresso silencioso na casa pela parede traseira é como o do rato” (p. 227), que entra escondido. Mas, visível e tangivelmente, são homens se fazendo de ratos, o que nos mantém no campo da representação, de uma coisa que representa outra. Muitos dirão: aí estão apenas homens se fazendo de ratos; quanta imaginação!

Os Kîsêdjê se referem à presença de um ‘espírito do rato’ e não de um rato físico que se fundiu a seus corpos. O ‘espírito do rato’ para o pensamento ocidental é um dado puramente subjetivo (é uma imaginação). O espírito do rato para os Kîsêdjê é uma realidade tão visível e tangível quanto seus corpos físicos e a floresta onde dançam.

Encontramos esse mesmo tipo de percepção de mundo em outros povos. Seeger toma um exemplo próximo aos Kîsêdjê, o povo Bororo, seus vizinhos, os quais mantêm a “firme insistência de que eram araras” (p. 227). E afirma que “os Kîsêdjê são ratos, assim como os Bororo são araras: em certo contexto, e como expressão de ambiguidade. Fora da Festa do Rato a pergunta ‘você é um homem ou um rato?’ não faz o menor sentido; no contexto ceremonial, a resposta é ‘sim’” (p. 227).

Para o pensamento ocidental não é possível ser homem e rato. Tal afirmação é um contrassenso ou absurdo – ainda mais quando se tem a evidência física da visão que faz enxergar homens dançando mal e mal como imitações de ratos.

A lógica aristotélica, base para o pensamento científico, afirma que ‘se A é A, e B é B, então A não é B, *não pode* ser B’. O pensamento aristotélico define identidade conquanto igualdade e diferença: eu sou eu, o outro é o outro. Aquilo que é diferente não pode ser igual. O que é diferente de mim não sou eu, não está presente em mim: *só pode ser* o outro. É o conceito de identidade unitária, igual somente a si mesma e necessariamente igual a si mesma (2014, 998b, 20-30).

Locke apoia-se em Aristóteles ao conceituar identidade para fins jurídicos e sociais, principalmente para definir o que é propriedade. Define a noção que se tem de identidade como “um ser pensante inteligente, que tem razão e reflexão, e pode considerar-se a si mesmo como si mesmo, a mesma coisa pensante em diferentes tempos e lugares” (1995, p. 246).

Dentro da visão ocidental de identidade, em que identidade é o igual a si mesmo, homens são homens, ratos são ratos, homens não são ratos. Um homem não pode ser um rato, mesmo que em sua subjetividade ele se sinta ou ache que é um, ou mesmo que ele incorpore a essência do rato.

Seeger busca um sentido para a afirmação dos Kîsêdjê, frontalmente contrária à lógica aristotélica. Ele propõe que

Quando se tornam tanto homens como ratos, os homens são removidos do espaço e do tempo da atividade cotidiana. Sua identidade remete ao tempo do próprio mito, e “encerra um paradoxo”... na medida em que eles serão criaturas do pátio e da periferia a um só tempo [aludindo ao fato dos ratos virem da floresta para a aldeia, uma transição como a do menino que se tornará homem, para quem a Festa do Rato é dirigida]. É essa espécie de justaposição radical de tempos e espaços diferentes que confere a esses momentos sua potência conceitual e emocional. A transformação vespertina dos homens em homens / ratos guarda paralelos com ritos de passagem no mundo todo (p. 229).

Não é incomum nas formulações do pensamento em outras culturas que o eu e o outro sejam intercambiáveis ou, ao menos, que sejam definidos em termos diferentes da lógica ocidental. Para outro povo indígena brasileiro, os Kaxinawa, “há ambiguidade com relação à definição de fronteiras entre ‘eu’ e o ‘outro’” (Lagrou, 2002, p. 29) e esta ambiguidade é um “paradoxo insolúvel: o único modo de concebê-la é tornar-se a si próprio, ‘outro’” (p. 33). Eles encontraram “modos de ‘mimesis’ e transformação, diferentes maneiras de ‘trocar de pele’” como maneira de lidar com a alteridade, que para eles “nada mais é que a preparação para a jornada final” (p. 33). A transformação de alguém em outro alguém não é estranha a diversas culturas. É estranha, no entanto, à cultura ocidental que a considera mera imaginação, irrealidade ou doença. Para esta, a presença de um ‘outro’ onde antes havia só um ‘eu’ resulta da interpretação confusa feita por mentes despreparadas.

O antropólogo brasileiro Viveiros de Castro descreve a mudança de perspectiva como característica do pensamento indígena em tribos da região central e norte do Brasil, à qual ele chaou de perspectivismo. O ponto inicial para essa reflexão foi a

concepção indígena segundo a qual o modo como os seres humanos veem os animais e outras subjetividades que povoam o universo – deuses, espíritos, mortos, habitantes de outros níveis cósmicos, plantas, fenômenos meteorológicos, acidentes geográficos, objetos e artefatos – é profundamente diferente do modo como esses seres veem os humanos e se veem a si mesmos (2017, p. 303-04).

Segundo Castro,

Tal concepção está quase sempre associada à ideia de que a forma manifesta de cada espécie é um envoltório (uma “roupa”) a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres transespecíficos, como os xamãs. Essa forma interna é o espírito do animal: uma intencionalidade ou subjetividade formalmente idêntica à consciência humana, materializável, digamos assim, em um esquema corporal humano oculto sob a máscara animal (p. 304-05).

As noções de ‘eu’ e ‘outro’ não são estáveis nem têm fronteiras fixas e definidas, como na concepção ocidental. Desse ponto de vista, ser rato ou arara e ser gente ao mesmo tempo, isto é, a transição ou sobreposição entre identidades, não é contrassenso ou anomalia. É possibilidade. O perspectivismo postulado por Castro mostra como é possível ser rato e homem. A pode ser A, como pode ser B e, ainda, A pode ser A e B concomitantemente.

Nessa concepção de mundo, a evocação da essência do rato para estar presente é um evento. Ela é levada a cabo por meio da música, pelo uso contínuo dos chocalhos balançados ao ritmo dos passos durante o ritual.

Assim, a questão é menos o absurdo da sobreposição entre homem e rato, e mais o que fazem os chocalhos naquele rito: por que soam os chocalhos? Por que os Kísêdjê tocam seus chocalhos? Por que há música instrumental acompanhando os cânticos, embora esta música instrumental seja tão parca em recursos musicais? Por que mesmo assim os Kísêdjê insistam em tocá-los?

A marcação afirmativa do tempo presente feita pelo ritmo dos chocalhos traz a presença de algo que antes não estava ali: o espírito ancestral do rato, para o qual eles cantam suas evocações; como os Bororo fazem para as araras. Quer dizer, não se trata de remeter os homens (subjetivamente) “ao tempo do próprio mito”, como afirma Seeger, mas de trazer o *espírito* do rato (fisicamente) à presença naquele momento atual. Os Kísêdjê não afirmam ‘fui parar num mundo distante no qual me transformo em rato’, mas afirmam que naquele momento eles *são* homem e rato. Os Kísêdjê nem sequer dizem se *transformarem em ratos*. Dizem que são homens e são ratos num dado instante (e daí ser um rito de passagem, no qual o menino é àquele tempo menino e homem). Não há deslocamento para um plano ideal, como se os índios fossem platônicos. Há a vinda da presença de outro plano para aquela situação física, para aquele tempo e espaço. A música instrumental e os cantos *presentificam* uma realidade que antes não estava lá.

Os chocalhos acionam a mudança de perspectiva. Há outra realidade, que antes não estava ali, tornada presente. Há a sobreposição de duas realidades que se tornam fisicamente presentes, uma delas não mais do que a outra. É sobreposição sem eliminação, é transformação não de um em outro, mas do ‘somente um’ para ‘ambos’. É presentificação, isto é, passa a haver uma presença que antes não havia.

É a música como postulada por Zuckerkandl: “um alargamento, um aprimoramento do eu, uma quebra das barreiras que separam o eu das coisas” (1976, p. 23) e outras pessoas. É a música enquanto “o solvent mais natural das fronteiras artificiais entre eu e os outros” (p. 51).

Uma revisão do conceito de identidade humana a partir do que se experimenta na relação com a música ainda está por ser escrita. Ela serviria de base apropriada para o manejo do conceito de identidade em musicoterapia e na psicologia.

Música enquanto Presentificação do ser no Candomblé e Umbanda

Encontramos a mesma situação em outro contexto da cultura brasileira, bastante distinto do precedente. Nos ritos de possessão ou incorporação, no candomblé e na umbanda, a música é utilizada com função semelhante. Não são ritos indígenas. São ritos religiosos urbanos feitos por negros e brancos, respectivamente e preponderantemente. Nascem de origem distinta dos ritos indígenas comentados. Neles encontramos papel semelhante para a música em contexto totalmente diferente.

No candomblé, ao som dos atabaques (um tipo de instrumento de percussão) o adepto incorpora ou é possuído por um orixá (uma divindade), com o qual ele é relacionado. Contudo, ele não se transforma no orixá nem deixa de ser ele mesmo. Ele é ao mesmo tempo ele próprio e o orixá, ele próprio e outra entidade. E diz-se ainda que a pessoa se tornou mais ela mesma ao ser possuída pela divindade que, a princípio, seria um ‘outro’. A pessoa se torna “depositária de uma força divina que deve manter intacta” (Cossard, 2011, p.177), pois que é a fonte de sua vida. É ela mesma em outro registro, por assim dizer. A impertinência lógica destas colocações não incomoda aos praticantes dos ritos, assim como em nada incomoda aos Kísêdjê. Candomblecistas praticam perspectivismo semelhante ao dos índios da região central do Brasil, sem que essas culturas, em sua origem, tivessem qualquer contato uma com a outra. O ritmo percutido é o elemento impulsor para desencadear a incorporação. Ao explicar sua força nas cerimônias do candomblé, a socióloga Rosamaria Barbára afirma que

Segundo a mitologia cada pessoa nasce com um dono-da-cabeça, que vive no corpo através do seu ritmo individual, da sua respiração, do seu andar. Esse ritmo pessoal por várias causas, pode ser esquecido ao longo da vida. O ritmo interior ligado ao orixá dono-da-cabeça ao longo da aproximação à religião e mais exatamente na iniciação é feito emergir e fixado definitivamente no corpo (1998, p. 8).

A situação é semelhante, se não idêntica, em outro ritual brasileiro, a umbanda, no qual os adeptos incorporam entidades consideradas espirituais, a umbanda, tendo sido descrito em sua natureza e quanto ao papel da música em livro e artigo (Queiroz, 2017; 2015).

De outra maneira e em outro contexto são experiências semelhantes à descrita para os Kísêdjê. Nos dois rituais, o ritmo musical é o elemento que *presentifica* um aspecto do ser oriundo de outra dimensão, que não aquela do visível e do tangível. Mais uma vez não se trata de representar um nível ideal, ou elevar a subjetividade a outro nível, mas trazer outra realidade à presença vivenciada no corpo. Em todas essas experiências, o corpo é o meio pelo qual o sujeito experimenta o ritmo percussivo e, por meio deste, a presença de outro ser, ou outro nível de ser, presente no ritmo e, pelo ritmo, no corpo do sujeito.

A vibração rítmica do som percutido produz a experiência de presentificação na vivificação do tempo vivido. O ritmo isócrono dos Kísêdjê e o ritmo sincopado dos atabaques candomblecistas e umbandistas, a despeito de suas diferenças rítmicas e musicais, levam os participantes a experimentar em seus corpos a presença de entes que, fora da experiência rítmica, não são ali encontrados.

Ritmo enquanto presença viva

Talvez a presença de música rítmica em cerimônias de diversas culturas se deva à presença de uma identidade sonora universal rítmica (Benezon, 1988, p. 35; Rouget, 1985, p. xviii) para os seres, inclusive os da espécie humana. A reafirmação do tempo presente dos Kísêdjê e o deslocamento sincopado dos candomblecistas e umbandistas, assim como outros usos da rítmica musical em diferentes ritos, conduzem à experiência de *presentificação* devido à mesma raiz: de algum modo, nossa psicobiologia reconhece na vibração rítmica outro ser vivente, ‘um outro coração que bate’. Este é um meio não de representar e imaginar a presença de outro ser vivente, mas de efetivamente *perceber a presença* de outro ser vivente, sem que isto seja uma delusão ou imaginação.

Se os seres *presentificados* pelo ritmo musical são incorpóreos – sejam ratos, araras ou orixás – e se a vibração (inclusive a sonora) é energia vibratória antes de tudo, então é a essência vibratória do rato, da arara ou do orixá o que a música torna presente – e, se assim for, esta presença é absolutamente física, não representacional.

Não é um ritmo representado o rato, mas a vibração do espírito do rato que a música dos Kêsêdjê traz à Festa do Rato, assim como é a essência denominada orixá, um espírito, que a música do candomblé *presentifica* à experiência do adepto.

Barbára afirma que o ritmo dos atabaques não apenas atua na incorporação dos orixás, mas que também “cada orixá tem seu toque que é único e original e que simbolicamente corresponde... aos elementos naturais dos quais é composto” (1998, p. 9). Outros estudiosos dizem o mesmo: a natureza vibratória dos diferentes ritmos utilizados no candomblé é a presentificação de cada orixá. Roger Bastide afirma que “os ritmos sonoros dos tambores que os acompanham [são os]... *leitmotiv* destinados a atrair os orixás” (2001, p. 36). Giséle Cossard que “os ogãs [percussionistas] começam a tocar ritmos ligados a certas divindades” (2011, p. 117). Pierre Verger que “no início da cerimônia, os atabaques são batidos sem acompanhamento de danças e cantos, o que contribui para realçar, graças a essa ausência de elementos melódicos, a pureza do ritmo associado a cada orixá” (2002, p. 72).

Joseph Moreno, musicoterapeuta, estudou o candomblé enquanto terapia e igualmente afirma que “os ritmos dos tambores e cânticos dos orixás são os mecanismos principais para desencadear os iniciados no estado de transe” (1995, p. 230). Ele destaca o poderoso sistema de crenças do candomblé como sendo o meio pelo qual ampara as pessoas, fazendo o papel de meio terapêutico e proporcionando condições à alteração de consciência dos adeptos. Mesmo em sua obra posterior (2004), Moreno entende esses elementos enquanto apoio ritualístico e terapêutico muito mais do que como prática de alteração efetiva da realidade.

Moreno e Rouget assumem que o ritmo da percussão é o fator que desencadeia a incorporação no candomblé, mas não se atêm ao que acontece entre a música rítmica e os processos internos daqueles que são incorporados.

Diante do possível questionamento da razão pela qual o ritmo, presente em tantas outras manifestações humanas – como no movimento corporal em trabalhos repetitivos – não promove modificações iguais a estas postuladas para a música, temos o argumento do musicólogo Mário de Andrade, ao dizer que “na música... o ritmo se apresenta puro, indisfarçado, não desviado, contendo a sua significação em si mesmo” (1972, p. 14).

Zuckerkandl fala da música como a arte temporal por excelência, “no especial sentido de que nela o tempo revela a si mesmo à experiência” (1973, p. 200). A música vivifica o tempo vivido, o tempo do instante experimentado, acima de tudo, por meio do corpo e de suas sensações. Suas ideias podem ser uma introdução para esclarecer por qual razão o ritmo vivifica o tempo e se torna presença atuante.

O efeito da música com a qual estamos lidando aqui, e que de uma maneira geral pode ser chamada de êxtase, baseia-se muito menos em tons como tais, em melodia ou harmonia, do que em ritmo - e especificamente em um ritmo especialmente projetado para trazer à tona a batida incessantemente repetida da onda métrica. O ouvinte é pego pelo movimento, atraído cada vez mais para ele, e finalmente levado irresistivelmente junto com ele. O fenômeno não se restringe aos casos em que a música serve como um meio para um fim; só é exibido de forma mais clara e nua lá. Sempre sentimos isso, em vários graus de intensidade, quando ouvimos música cuja estrutura é métrica; é um elemento básico da nossa experiência musical; pode se tornar o meio dos efeitos artísticos mais poderosos. (1973, p. 174)

E dos mais poderosos efeitos na organização da identidade humana (Queiroz, 2017, p. 636-37) e na relação que nosso ser estabelece consigo mesmo por meio da música. Mas, além disso, a presença da música traz uma nova realidade a existir ao nosso redor.

Música enquanto Presentificação do ser na Musicoterapia

O processo de *presentificação do ser* por meio da música é encontrado também na musicoterapia, campo de vivências bem distante de ritos indígenas brasileiros ou de ritos religiosos de qualquer natureza. Seu testemunho traz evidência idêntica, desde outro ângulo. Embora em musicoterapia não se utilize o termo presentificação, o conceito não lhe é estranho, pelo contrário.

Na abordagem Nordoff-Robbins, ou Musicoterapia Criativa, a descrição do caso Edward (Nordoff e Robbins, 1977, p. 23-36 e as sessões gravadas, faixas 1 a 3) ilustra como a música do musicoterapeuta ao piano faz contato com o menino Edward, autista, trazendo-o à sua própria presença. Paul Nordoff toca acordes ao piano espelhando o choro do menino, em resposta aos tons emitidos por seu choro, pois que ele, na primeira sessão, somente chora. Essa música improvisada progressivamente leva o menino a responder à música modificando e modulando rítmica e tonalmente o choro.

Ele *cantou* - ou pelo menos o que ele fez foi *cantar para ele*. (...) Ele dirigiu seu canto-choro (“choro” porque ele usava sua voz habitual de choro) na afinação da música, respondendo às harmonias, respondendo aos aumentos de volume com os seus próprios e frequentemente “colocando” seus tons ritmicamente nos acordes ou no repouso (p. 29).

A partir da quinta sessão, Edward faz jogos vocais tonais e rítmicos respondendo às canções entoadas ao piano pelos musicoterapeutas. As palavras ganham corpo na sétima sessão, quando Edward responde ‘hello’ [‘olá’] à ‘Hello song’ [‘Canção de olá’] entoada pelos musicoterapeutas. Na nona sessão, Edward canta seu nome, numa terça menor descendente, vocalizando-o de maneiras variadas em resposta à música feita pelos terapeutas. O menino reconhece sua presença ao cantar seu nome. Edward *se presentifica* ao cantar seu nome. A música trabalha no sentido de trazer o menino à sua própria presença, superando as barreiras da condição limitadora.

Outro caso paradigmático da abordagem Nordoff-Robbins é o do menino Terry, também autista (Aigen, 1998, p. 81-105, faixas 20 a 35 do CD 1). Nas primeiras sessões, ele somente percute prato e bateria. Adiante, quando Terry passa a vocalizar palavras cantadas, os musicoterapeutas propõem a canção improvisada em pergunta “where is Terry” [“onde está Terry”] e resposta “Terry is here” [“Terry está aqui”]. O auge do processo é descrito por Aigen quando

Ouvimos Terry ser estimulado a cantar novamente, enquanto Paul e Clive cantam “Terry is __”, deixando de fora a última palavra. Terry preenche a palavra “aqui” em um longo tom melódico, cantando no tom, e então o faz mais duas vezes. O que é notável aqui é a participação musical ativa de Terry, a sensibilização consciente que lhe permite participar dessa maneira e o interesse em afirmar sua existência de maneira expressiva e estética (p. 96).

Outra vez, a música presentifica um ser que antes não conseguia ou não podia se fazer presente. No caso das duas crianças, devido a condições limitadoras de sua estrutura psiconeurológica. Nas situações mencionadas antes, do candomblé, da umbanda e da Festa do Rato, devido a outra condição limitadora, a saber, a incorporeidade dos seres lá evocados.

Na musicoterapia musicocentrada, temos o caso do menino Luiz Augusto, também dentro do espectro autista, praticamente cego e surdo, cujo movimento estereotipado do balanço das pernas com ritmo constante e ordenadamente estável, é a única manifestação evidente durante as sessões. Esse movimento foi correspondido pelos musicoterapeutas ao teclado com o modo dórico descendente, nota a nota, com pequenas

variações, dialogando com a ordem simétrica expressa pelo movimento do menino. A partir disso, Luiz começa a vocalizar e ter novas expressões, no setting e com seus familiares, passa a ter nova presença em sua vida (Queiroz, 2019, p. 146-47; 153-57).

A música traz o ser (da criança) à frente da experiência vivida no processo musicoterápico nas abordagens musicocentrada e Nordoff-Robbins, assim como vimos ocorrer nos ritos religiosos.

Nos exemplos em musicoterapia o que *presentifica* é o trabalho conjunto de ritmo, melodia e palavra – no fazer musical conjunto de paciente e musicoterapeutas. Contudo, o que ocorre aqui, essencialmente, é o mesmo que no rito Kísêdjê, na umbanda e no candomblé: a combinação entre canto e percussão (entre ritmo e melodia) abre as portas para uma presença que antes não estava presente. A música opera não como representante de algo, mas para a presentificação do ser.

A música enquanto presença está, de certa forma, na proposição dos musicoterapeutas John Carpente e André Brandalise, que postulam para ela posição diferente daquela de ‘símbolo que comunica’. A partir do conceito Nordoff-Robbins de “being in music”, eles propuseram que terapeuta e paciente vivam e se experimentem enquanto seres na música (Brandalise, 2001, p. 30) criando diagrama em que música, paciente e musicoterapeuta ocupam os vértices de um triângulo equilátero (p. 30 e 41). Nele, a música não é um mediador que intercomunica os outros dois pontos. Cada polo é um vértice de igual potência. A música é uma presença por si. É um terceiro “ser” no *setting* musicoterápico. A própria música é uma *presença* tal qual um ser que tem demandas e atua ao lado de paciente e terapeuta.

De certo modo, Aigen traz a mesma ideia, não do ponto de vista da música, mas do ser humano, quando afirma que “nossos seres mais íntimos são musicalmente expressos através de todas as nossas interações no mundo” (2005, p. 131). Não apenas a música é um ser, mas o ser humano interage musicalmente no mundo e com o mundo. Embora a música não seja um ser tal qual um da espécie humana, o ser musical e o ser humano se encontram enquanto presenças interatuantes.

A ênfase concedida à melodia ou ao ritmo na música em diferentes contextos talvez se relate a seus diferentes papéis. Talvez a música melódica nos eleve a uma dimensão ideal, enquanto a música rítmica traga a presença do mundo ideal ao momento e lugar presente. Mas estas são conjecturas.

Música enquanto presença

Paul Valéry afirma que

A música possui um reino próprio que é absolutamente seu. O mundo da arte musical, mundo dos sons, está bem separado do mundo dos ruídos... se nesta sala onde estou falando, onde vocês ouvem o ruído de minha voz, se um diapasão ou um instrumento bem afinado começasse a vibrar... vocês teriam a sensação de um começo, o começo de um mundo; uma atmosfera diferente seria imediatamente criada, uma nova ordem seria anunciada, sua atenção seria organizada para recebê-lo. (2007, p. 202).

A música “adiciona ao nosso estoque de realidade” (Zuckerkandl, 1976, p. 337).

A música é um evento condutor de forças, uma presença viva e, sendo assim, é presença que se relaciona com as demais presenças humanas no ambiente em que soa. A relação se estabelece entre a *presença* da música e o *ser* das pessoas. Esta relação desencadeia a manifestação do ser das pessoas, aquele aspecto do humano que precede, fundamenta e é a fonte criadora dos aspectos manifestos da personalidade. É o que Robbins & Robbins denominam “o ser-dentro-do-self” no qual “vive o potencial de desenvolvimento criativo” (1991, p 56).

Em sua apresentação da musicoterapia musicocentrada, Aigen utiliza a clássica comparação entre movimento e música para aproximar música e vida humana, afirmando que elas “elas estão conectadas por meio do fenômeno do movimento” (2005, p. 265) e desenvolve diversas correlações entre formas musicais e formas de organização e formação da personalidade: estrutura e liberdade, tensão e liberação, mudança e transformação (p. 267-68) para dizer das analogias formais (estéticas) a partir das quais a música atua terapeuticamente.

O que procuro com a argumentação deste artigo é afirmar que a relação entre música e ser humano precede suas correlações formais. Tais correlações são *consequência* de uma afinidade fundamental e não a *causa* da conexão forte entre música e ser humano.

Os aspectos formais da música são importantes, sem dúvida, e devem ser usados para as finalidades pretendidas no processo musicoterápico e nos ritos evocatórios. Mas, há algo anterior às diversas formas musicais possíveis que é o cerne de sua atuação, inclusive em musicoterapia.

Brian Abrams procurou uma definição de música em um autor tão antigo quanto Boetius, retomando a liberdade para considerar a música “como um princípio vivo da própria humanidade” (2011, p. 115) e com isso repropor o sentido de música na teoria geral da musicoterapia (p. 118). A música enquanto presença e presentificação traz alento semelhante ao sentido da música em musicoterapia e em toda atividade humana.

A música é uma *presença* antes e primordialmente de representar isso ou aquilo. A presença da música é da ordem do vibracional, o que não diz de algo incorpóreo, mas de natureza tal que, embora corpórea, tem *presença atuante* não enquanto corpo visível e tangível, mas enquanto algo cujo corpo não se vê nem se toca diretamente.

A natureza vibratória da música é sua maneira peculiar de presença no mundo – por assim dizer, uma ‘corporeidade incorpórea’. E se ela tem presença atuante; se quando há música o próprio tempo se revela; se suas forças atuam palpavelmente na presença pura do ritmo, de modo a cumprir o papel de presentificação em diversas atividades humanas, tudo isto não significa que seu papel enquanto símbolo capaz de representação possa ser descartado ou deixe de existir.

A música é evento no mundo exterior, abrindo as portas para uma nova realidade e um novo ser. Este conceito se expressa pelo fato de que nas mais diversas culturas não há prática religiosa ou espiritual ausente de prática musical. Quando se considera a possibilidade de contato com outro reino, a música tem papel importante. Contudo, a relação entre música e religião, ou espiritualidade, é questão ainda em aberto.

Aigen cita Sylvan quando afirma

que certas formas de música popular constelam experiências religiosas para o público, mas como a sabedoria convencional considera os estilos de música pop como "formas triviais de entretenimento secular" (p. 3), suas dimensões religiosas são marginalizadas, ocultas à vista e incompreendidas (2005, p. 287).

A música enquanto presença que se relaciona com nosso ser ajuda a compreender por que a música nos desperta para a dimensão espiritual. Ela nos remete, quando nos abrimos *de certa maneira* a ela, ao contato com aspectos essenciais de nosso ser, possivelmente aquele aspecto em nós que faceia os planos espirituais.

Se ao fazer música para entretenimento ou finalidade estética, a questão da música enquanto presença pode não ser importante – afinal, a música passou muito bem por muitos séculos entre nós do Ocidente sendo considerada um modo de representação –, na atuação musicoterápica o fato de os sons musicais se referirem ao ser, primordialmente, redefine o cerne do papel da música nesta prática.

Em musicoterapia, considerar a música como presença, como um *evento condutor de forças*, aponta para ela ser estímulo à manifestação do ser, ou de aspectos do ser, que antes não estavam manifestos; permite à música transformar e atualizar a identidade da pessoa, inclusive ultrapassando barreiras existentes na identidade já formada. A música contata o ser desde sua raiz e faz com que ele manifeste novas formas de ser, mais do que apenas facilita reajustes na superfície rígida de nossas personalidades. Os termos *music child* e *condition child* (Robbins & Robbins, 1991, p. 57) se referem a essas dimensões, profunda e superficial, do ser.

Postular a música como um *evento condutor de forças* pode soar semelhante à colocação de Alfred Gell (2018) a respeito de a arte ser um agente, algo que atua. No entanto, há uma diferença fundamental: para Gell, arte atua mas não é um ser, e sua atuação ocorre no nível dos estímulos e respostas socialmente construídos. Procurei mostrar que a música se relaciona diretamente com os aspectos mais internos do ser, muito além da relação estímulo e resposta, e de construções sociais, como também afirma Paul Nordoff (Robbins & Robbins, 1998, p. 137).

A colocação de Abrams, quando busca uma definição de música para a musicoterapia, de que é preciso “compreender a musicoterapia baseada na música como uma modalidade de ser, transcendendo a música como um meio” (2011, p. 118) converge com o sentido de música que procurei trazer. Experimentar a música enquanto um *ser* no setting musicoterápico é toma-la como uma modalidade de ser, mas é também estabelecer com ela uma relação que me desperta meu ser com mais inteireza do que ocorre em outras práticas humanas, sejam artísticas ou não.

A relação total do ser do humano com o ser da música (mais do que correlações emocionais, estéticas e representacionais) é o ponto de partida que proponho para pensar música em musicoterapia. O papel do corpo, por exemplo, nessa relação total é tão ou mais importante do que da subjetividade e da mente abstrata, como mostram os exemplos trazidos neste texto.

Os diversos modos de ser da música – representação, forma estética, comunhão, fazer musical, presentificação e presença – não são excludentes. Atuam ora um ora outro ora vários modos, em alguma medida, conforme o contexto e o sentido com que a música é feita. Contudo, considero que quando soa música sua potência primordial é ser uma presença viva e ter a capacidade de presentificar os seres.

Em palestra no Círculo Eranos, em 1961, Zuckerkandl fez a seguinte colocação: “Entende-se sem dificuldade de que modo se referem *as palavras às coisas*, mas permanece obscuro como e por que *os sons se referem ao ser*” (2004, p. 178-79). As atividades humanas tão distintas aqui apresentadas, o ser da criança, do rato, do orixá e outros entes a princípio incorpóreos – que se manifestam *com* a presença da música – esboçam resposta a esta questão, diante da qual o próprio Zuckerkandl se assombra, dizendo que “então se revela monstruosa a afirmação de que a música pertence ao ser das coisas” (p. 180).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAPHICAL

- Abrams, Brian. (2011). Understanding music as a temporal-aesthetic way of being: Implications for a general theory of music therapy. In: *Journal The Arts in Psychotherapy*, 38.
- Ansdell, Gary. (2014). *How Music Helps in Music Therapy and Everyday Life*. Surrey: Ashgate.
- Aigen, Kenneth. (2007). In Defense of Beauty: A Role for the Aesthetic in Music Therapy Theory. *Nordic Journal of Music Therapy*, 16(2), p. 112-128.
- Aigen, Kenneth. (2005). *Music-Centered Music Therapy*. Gilsum: Barcelona Publishers.
- Aigen, Kenneth. (1998). *Paths of Development in Nordoff-Robbins Music Therapy*. Gilsum: Barcelona Publishers.
- Andrade, Mario de. (1972). *Namoros com a medicina*. São Paulo: Livraria Martins.
- Aristóteles. (2014). *Metafísica*, III. Madrid: Gredos Editorial.
- Arom, Simha. (2000). Prolegomena to a Biomusicology. In: Wallin, N., Merker, B., Brown, S. *The origins of Music*. Cambridge: Bradford Book, p. 27-30.

- Barbára, Rosa M. S. (1998). A terapia musical no candomblé. *VIII Jornada sobre Alternativas Religiosas na América Latina*, São Paulo.
- Bastide, Roger. (2001). *O Candomblé da Bahia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Benenzon, Rolando. (1988). *Teoria da Musicoterapia*. São Paulo: Summus.
- Blacking, John. (2005). *Music, Culture and Experience: selected papers of John Blacking*. Chicago: University of Chicago Press.
- Blacking, John. (2000). *How Musical is Man*. Seattle: University of Washington Press.
- Bonny, H. (1978). *Guided Imagery and Music: The Role of Taped Music Programs in the GIM process*. Baltimore: ICM Books.
- Brandalise, André. (2001). *Musicoterapia músico-centrada*. São Paulo: Apontamentos.
- Castro, Eduardo Viveiros de. (2017). *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: Ubu.
- Cossard, Giséle Omindarewá. (2011). *Awô: o mistério dos orixás*. Rio de Janeiro: Palas.
- Elliot, David J. (1995). *Music matters. A new Philosophy of Music Education*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Gell, Alfred. (2018). *Arte e Agência: uma teoria antropológica*. São Paulo: Ubu.
- Geissmann, Thomas. (2000). Gibbon Songs and Human Music from an Evolutionary Perspective. In: Wallin, N., Merker, B., Brown, S. *The origins of Music*. Cambridge: Bradford Book, p. 103-124
- Hanslick, Eduard. (1994). *Do Belo Musical*. Lisboa: Edições 70.
- Jackobson, Roman. (2003). *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- Lagrou, Elsje M. (2002). O que nos diz a arte kashinawa sobre a relação entre identidade e alteridade. *Mana*, 8 (1), p. 29-61.
- Langer, Susanne. K. (1980). *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva.
- Merriam, Alan P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Meyer, Leonard. B. (1984). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Moreno, Joseph J. (2004). *Activa tu música interior: musicoterapia y psicodrama*. Barcelona: Herde.
- Moreno, Joseph. Moreno, Joseph J. (1995). Candomblé: Afro-Brazilian Ritual as Therapy. In: C. B. Kenny. *Listening, Playing, Creating: Essays on the Power of Sound*. Albany: State University of New York Press, p. 217-232.
- Neher, Andrew. (1962). A physiological explanation of unusual behavior in ceremonies involving drums. *Human biology*, 4: 151-160.
- Nordoff, Paul e Robbins, Clive. (1977). *Creative Music Therapy: individualized treatment for the handicapped child*. New York: The John Day Company.
- Pinto, Tiago de Oliveira. (2001). Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. *Revista de Antropologia*, vol. 44 nº 1, São Paulo, p. 221-286.
- Queiroz, Gregório J. P. (2017). *O papel da música na umbanda e na reorganização das id/entidades: uma visão psicossocial*. Mauritius: Novas Edições Acadêmicas.
- Queiroz, Gregório J. P. (2015). Umbanda Music and Music Therapy. *Voices*, vol. 15 nº 1. <https://voices.no/index.php/voices/article/view/780/677>.
- Robbins, C. & Robbins, C. (1998). *Healing Heritage: Paul Nordoff Exploring the Tonal Language of Music*. Gilsum: Barcelona Publishers.
- Robbins, Carol & Clive. (1991). Self-communication in Creative Music Therapy. In: Bruscia, Kenneth. *Case Studies in Music Therapy*. Gilsum: Barcelona Publishers, p. 56-72.
- Rouget, G. (1985). *Music and Trance: a Theory of the Relations between Music and Possession*. Chicago: Chicago Press.
- Seeger, Anthony. (2015). *Por que cantam os Kísêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naify.
- Seeger, Anthony. (2008). Etnografia da música. *Cadernos de Campo*, nº 17, São Paulo.
- Slater, Peter. (2000). Birdsongs Repertoires: Their Origins and Use. In: Wallin, N., Merker, B., Brown, S. *The origins of Music*. Cambridge: Bradford Book, p. 49-64
- Small, Christopher. (1998). *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown: Wesleyan University Press.

- Stige, Brynjulf. (2008). The Aesthetic or Multiple Aesthetics?, *Nordic Journal of Music Therapy*, 17:1, p. 25-29.
- Stige, Brynjulf. (2002). *Culture-centered Music Therapy*. Gilsum: Barcelona Publishers.
- Szabo, C. (2009). The Effects of Listening to Monotonous Drumming on Subjective Experiences. In: D. Aldridge & J. Fachner. *Music and Altered States: Consciousness, Transcendence, Therapy and Addictions*. London: Jessica Kingsley, p. 51-59.
- Turino, Thomas. (2008). *Music as Social Life: the politics of participation*. Chigaco: The University of Chicago Press.
- Valéry, Paul. (2007). *Variedades*. São Paulo: Iluminuras.
- Verger, Pierre Fatumbi. (2002). *Orixás*. Salvador: Corrupio.
- Zuckerkandl, Victor. (2004). Cantar y Hablar. In: Ortiz-Osés, A. (org.). *Los Dioses Ocultos: Círculo Eranos II*. Barcelona: Anthropos, p. 171-208.
- Zuckerkandl, Victor. (1976). *Man the Musician*. Princeton: Princeton University Press.
- Zuckerkandl, Victor. (1973). *Sound and Symbol: Music and the External World*. Princeton: Princeton University Press.