
Êxtase e Música na Tocata: estudo de caso sobre o uso da música como veículo de estados alterados de consciência

Raphael Duarte¹
Guilherme Sauerbronn de Barros²

O presente artigo desenvolve hipóteses sobre a relação entre consciência e música durante a performance musical. Particularmente, busca-se prover referências bibliográficas e investigar casos concretos que nos permitam sondar a potencialidade da linguagem musical em induzir estados alterados de consciência. Para este estudo, partimos de um recorte etnomusicológico específico: a busca dos improvisadores pelo “êxtase musical” na Tocata (encontro informal de improvisação coletiva em Florianópolis/SC). Esse êxtase é descrito pelos participantes como um estado de prazer e identificação do sujeito com a música que, segundo Polo Cabrera (anfitrião do evento), só emerge quando o músico desiste de tentar controlar os resultados, apenas assistindo ao desenrolar auto-organizado da música enquanto ela flui *através* dele, como água em um canal.

A Tocata acontece todos os sábados à noite na casa do músico e improvisador chileno Polo Cabrera³, que há três décadas abre suas portas e oferece instrumentos para que um grupo aberto e informal de improvisadores se reúna, independentemente de se conhecerem, do nível técnico que possuam, dos estilos que dominem ou do conhecimento que detêm sobre o improviso – que aqui se estrutura sem o auxílio de composição, ensaios ou outros tipos de planejamento. Segundo Polo:

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

¹ Universidade Lusíada (Lisboa, Portugal)

² Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

³ Com a pandemia do Coronavírus a Tocata não estava sendo realizada desde março de 2020 até o momento da redação deste artigo.

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. (CABRERA, 2015)

Polo guia a experiência da improvisação para que os participantes possam “se soltar” na performance, liberando-se das modalidades habituais de se fazer música em função de um processo um tanto obscuro e indefinido (a princípio), mas que inclui o êxtase como um fim possível. Por ser este facilitador, a experiência de Polo com o xamanismo de raízes ameríndias e a música folclórica latino-americana assume preponderância na configuração do caráter e do estilo da Tocata: ouvem-se muito os *rasgueos* de violão, o trinar dos charangos, o ritmo do *huayno*, da *cueca* e da *chacarera*, o pulso constante dos tambores graves (ou dos pés no chão), com o vocal potente e anasalado de um mantra ou canto xamânico, harmonias modais hipnóticas baseadas em um único acorde, e o fluxo rítmico ininterrupto de sílabas e contornos melódicos⁴. Contudo, a condução de Polo se dá apenas pelo exemplo de seu próprio improvisar, não havendo qualquer orientação ou limitação sobre as referências que podem ser associadas ao improviso coletivo, o que depende exclusivamente das experiências e escolhas dos demais participantes.

Mas esse elevado grau de liberdade e incerteza (potencializada pelo fato de que a maior parte do grupo é composta de amadores) não redundam em problemas de ordem estética na organização do improviso, primeiro, porque ocorre a facilitação que Polo

⁴ A descrição pormenorizada dos estilos e padrões musicais envolvidos na Tocata é correlata ao nosso objetivo fundamental de descrever o êxtase e o método de obtê-lo. Contudo, não é o foco primário do presente estudo, que se limita à descrição da subjetividade, dos efeitos do êxtase na consciência do músico. Portanto, não nos aprofundaremos em detalhes técnicos sobre as formações instrumentais da Tocata, da forma objetiva (tal como soaria em uma gravação) ou das estruturas musicais desenvolvidas, exceto quando são evidentemente relevantes para demonstrar o potencial e o funcionamento extático dessa espécie de improvisação. Sugerimos ao leitor que busca se informar sobre a sonoridade da Tocata que assista ao documentário “Tocata: experiências musicais compartilhadas”, disponível online no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=6qEVKQmyudk&t=713s>>. Este vídeo produzido por Augusto (2016) contém uma série de entrevistas com participantes da Tocata (incluindo Polo Cabrera) discursando sobre as peculiaridades e efeitos dessa abordagem de improvisação, além de cenas dos improvisos na casa de Polo Cabrera, detalhes sobre a vida e a trajetória musical do improvisador e compositor chileno no Brasil, e uma trilha sonora composta exclusivamente de exemplos musicais produzidos na Tocata – pelo que se torna anexo importante ao presente artigo.

mencionou acima, e segundo porque, quando em êxtase, os improvisadores relatam a sensação de que a música parece “se fazer a si mesma”, sem esforço e de forma ainda mais harmoniosa do que seria o caso se os participantes não estivessem em êxtase. Segundo Polo, a proposta da Tocata não é apenas “improvisar”, muito menos desafiar as habilidades dos participantes ou apresentar ao “público” (que na Tocata não há) um produto artístico completo e em acordo com expectativas de um ou outro estilo, gênero ou cultura.

Ao invés, Polo acredita em uma improvisação com um objetivo distinto, não limitado à produção de beleza formal ou ao mero entretenimento. Para ele o propósito essencial da Tocata (aquele que a distingue de outras formas de improvisação) é o uso característico que ela faz da performance para manifestar o estado reconhecido como “êxtase”, e que buscaremos definir neste artigo. Partindo desse entendimento que é interno ao grupo, a Tocata deveria ser compreendida como uma prática *funcional*: ou seja, que se define a partir de um ou mais propósitos. É do conhecimento destes propósitos que provêm os parâmetros adequados para se julgar os resultados da performance funcional como mais ou menos “bons”, ou para se compreender o sentido relativo de “sucesso” e “fracasso” em cada caso.

Assim, para Polo Cabrera, o sucesso da Tocata depende de que os meios musicais empregados de fato induzam ao êxtase. Tendo isso em vista, nosso objetivo é descrever e analisar os efeitos, a estrutura e o funcionamento desse estado alterado de consciência a partir da análise de trechos de uma entrevista com Polo Cabrera. Para tanto, sondaremos também o conceito de “êxtase”, atendo-nos às divergências entre tipos distintos de estado alterado, e provendo referências etnomusicológicas, filosóficas, e ainda outras provenientes de campos como o xamanismo, que nos auxiliem a compreender e contextualizar o êxtase da Tocata. Com isso, espera-se concluir o artigo com uma noção mais ampla sobre os diferentes modos como a música interage com a consciência, assim como sobre a peculiaridade de uma performance que se propõe “extática”.

Modelos duais da consciência artística: do estado “ordinário” ao “alterado”

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 (...) e aí 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... (CABRERA, 2015)

Nesta fala, Polo reitera a noção de que o êxtase é um estado intrinsecamente relevante (ao invés de apenas instrumental para a realização de algum outro objetivo não-coincidente ao próprio êxtase), sendo reconhecido na consciência, em primeiro lugar, pelo “imenso prazer” que causa no músico. Mas ele também sugere que para sentir seus efeitos é necessário sustentar a atenção na linha melódica cantada ou tocada ao longo de toda sua duração. Este método para obtenção do êxtase é algo como uma “disciplina mental”, um modo particular de dirigir a atenção que é análogo à meditação. Contudo, no mesmo trecho de fala, Polo introduz a noção diversa de que a emergência do êxtase não se encontra totalmente sob o controle ou vontade do músico. Para uma experiência que se poderia dizer “subjetiva”, o êxtase da Tocata parece objetivo o suficiente a ponto de exigir de seu pretendente que a linha melódica por ele produzida o esteja sempre “surpreendendo”, como se a música não fosse de sua autoria.

Nessa descrição, portanto, contrastam duas noções: uma delas apresenta o estado alterado enquanto produto do correto manejo do foco atencional e, portanto, como algo que podemos controlar em certa medida. A outra dá a entender que existe um sinal indicando que o êxtase já se manifestou, e que esse sinal é a impressão de que a música que fazemos foge à nossa capacidade de planejamento e antecipação, surpreendendo-nos. Pressupondo que ambas as descrições são corretas e complementares, faz-se necessário buscar nos relatos da Tocata e na literatura do êxtase uma explicação capaz de sintetizá-las em uma única descrição fidedigna e coerente. Para tanto, passemos a analisar alguns dos diferentes modelos e conceitos de êxtase.

O modelo que adotaremos para descrever a dinâmica do êxtase e destacar sua

relevância no campo da estética é a teoria do apolíneo e do dionisíaco em Friedrich Nietzsche. A partir de um estudo sobre a origem da tragédia, Nietzsche introduz a noção de que todo o contínuo desenvolvimento da arte na história depende da relação conflituosa e complementar entre o princípio apolíneo e o dionisíaco (NIETZSCHE, 2007, p. 24). Os conceitos de apolíneo e dionisíaco foram cunhados a partir do caráter contrastante do deus Apolo – regente das formas e da beleza, como de toda arte figurativa (escultura, pintura, etc.) – em relação ao deus Dionísio – regente da loucura e do êxtase, como de toda arte não-figurada (música e dança) (NIETZSCHE, idem). Em *O Nascimento da Tragédia* (2007), Nietzsche muitas vezes representa essa dualidade em termos de efeitos ou estados de consciência, o que fica claro quando ele sugere a metáfora do “sonho” para descrever a natureza do apolíneo, e a da “embriaguez” para a natureza do dionisíaco (NIETZSCHE, idem)⁵.

O sonho é definido por Nietzsche como um estado visionário no qual as imagens visualizadas (NIETZSCHE, 2007, p. 26) são tidas por imagens apenas, artefatos estéticos conscientemente construídos para serem mais belos que os produtos da natureza (NIETZSCHE, idem). Esse foco no plasmar das formas pelas formas mesmas exige autocontrole e sobriedade, um estado de consciência voltado à objetividade da música (NIETZSCHE, idem):

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

O distanciamento afetivo para com a obra é, portanto, característica do estado apolíneo. Assim, o apolíneo representa na psicologia da performance o mesmo princípio formal que impacta a história do pensamento musical ocidental, como comenta o musicólogo Mark Evan Bonds no artigo “Essência e Efeito” (BONDS, 2012). “Essência e

⁵ Ênfase que são apenas metáforas, e que, em *O Nascimento da Tragédia*, “embriaguez” e especialmente “sonho” não apresentam os mesmos sentidos pelos quais usualmente os tomamos, como fica claro nos parágrafos seguintes.

efeito manifestam duas perspectivas diferentes em relação à música: uma é inerentemente objetiva, a outra subjetiva” (BONDS, 2012, p. 15). Pensar na música enquanto “essência” é pensar que ela é uma outra espécie de “coisa” no mundo, algo que existe em si mesmo independentemente da subjetividade dos músicos que a produzem. Pensá-la como “efeito”, por outro lado, é pensar em termos de seu *poder*, das alterações que ela produz na subjetividade do músico.

Segundo Bonds (2012, p. 15), existe entre ambas as perspectivas um conflito, e o autor demonstra como em certas etapas da história essência ou efeito se alternaram em preponderância.⁶ No exame da Tocata, nossa abordagem se adequa mais à perspectiva do efeito que da essência, pois focamos mais em estados de consciência gerados por meios musicais, que pela natureza desses meios neles mesmos (ainda que haja conjunção constante e necessária entre ambos). De todo modo, se o estado apolíneo representa o essencialismo na percepção musical, o dionisíaco – que representa o estado alterado – é puro efeito.

Aqui o conceito de “êxtase dionisíaco” (como chamado por Nietzsche) é concebido como inverso ao estado apolíneo, não havendo distanciamento entre sujeito e objeto, e onde, em decorrência, fundem-se músico e música na intensidade da entrega aos afetos imediatos. Assim, o extático ser dionisíaco atinge o gozo no esquecimento de si mesmo e na conseqüente identificação com o mundo “exterior”, perdendo, no presente absoluto das sensações, todo o senso de memória, antecipação e controle:

Seja por influência da beberagem narcótica, (...) 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

⁶ Segundo Bonds, Pitágoras seria um dos primeiros a conceber a música estritamente em termos essencialistas, enquanto número e proporção, mas sua interpretação não ficou isolada na antiga Grécia, tendo sido diversas vezes reproduzida e desenvolvida pela teoria da música cristã na Idade Média, e além: “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).

completo auto-esquecimento. (NIETZSCHE, 2007, p. 27)

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)

A individualidade, enfatizada no estado apolíneo, é aqui desconstruída em uma temporária fusão mística com o “Todo”. Embora, em nossa interpretação, ambos apolíneo e dionisíaco descrevam estados na consciência de um artista ou músico, o termo “êxtase dionisíaco” deixa claro que somente ao dionisíaco cabe o epíteto de estado *alterado*, no mesmo sentido em que a meditação profunda, o jejum ou o uso de substâncias psicotrópicas, enteogênicas etc., produzem alterações nos padrões “normais” da percepção humana.

Como o modelo nietzscheano sistematiza a dinâmica dual da percepção artística em sua relação com o estado alterado e o “estado ordinário”, partiremos dessa interpretação para conceber o êxtase em geral, como também seu funcionamento na Tocata. Assim, podemos entender o que ocorre na improvisação da Tocata como um estado de extraordinária *identificação* entre improvisador e música. Mas existe ainda outro modelo que nos permite ir além nesta descrição, pois se aproxima bem mais do campo da percepção e da psicologia. Para o compositor e teórico Edward T. Cone, o fenômeno da experiência musical tal como se manifesta na consciência do músico (ou do ouvinte) poderia ser entendido em função da constante alternância entre dois modos contrastantes de percepção: o modo *Sinóptico* e o modo de *Apreensão Imediata* (CONE apud ROWELL, 1984, p. 131 - 132).

O modo sinóptico implica em uma escuta fundamentalmente *estrutural*, orientada à percepção da unidade abstrata da música, e o modo como cada seção se encaixa na forma, integrando eventos separados no tempo em uma representação sintética do processo como um todo. O modo sinóptico, ainda que oriente a percepção, não é, ele mesmo, uma percepção concreta, mas uma construção mental que medeia entre o plano estético e o intelectual, sendo indiferente à passagem do tempo, e que para se formar depende das representações da memória e da antecipação (CONE apud ROWELL, idem).

Já o modo de apreensão imediata é a percepção da dimensão *sensual* da música (o que Cone chama de “superfície estética”), limitada ao presente momento e ao fenômeno da incessante variação musical, onde se efetivam as relações mais próximas entre os elementos mais primitivos da sequência sonora. A diferença entre os dois modos, nas palavras de Cone, é equivalente ao contraste entre experiência (apreensão imediata) e contemplação (sinóptico) (CONE apud ROWELL, 1984, p. 132).

A teoria de Cone apresenta paralelos com a dualidade apolíneo/dionisíaco. Ambas representam a percepção artística como alternando entre dois modos básicos, um que tende ao distanciamento dos afetos, outro mais próximo, um mais conceitual, outro mais sensual etc. Ademais, “a percepção sinóptica apreende a obra musical como *objeto*, mas o modo de apreensão imediata responde à música como *processo*”⁷ (CONE apud ROWELL, *idem*, *grifos nossos*, *nossa tradução*), o que reitera o que falamos sobre a diferença entre as abordagens apolínea e dionisíaca, especialmente quanto ao essencialismo apolíneo. A vantagem da teoria de Cone na análise de nosso objeto de estudo é que o limite de seu escopo é dado exclusivamente pela dinâmica da percepção musical, pela concretude da performance e do fenômeno de escuta.

De acordo com o relato de Polo Cabrera, concentração contínua no fluxo musical à medida em que ele emerge é uma condição do êxtase, portanto, poder-se-ia sugerir ao participante que o almeja a tentativa de “fixar-se” no modo de apreensão imediata, em detrimento do sinóptico, ou seja, que durante certo tempo a atenção se volte aos efeitos e afetos imediatos, minimizando ao máximo o recurso à memória, à antecipação e ao controle formal. Segundo Cone, os dois modos são independentes, e embora possam se complementar durante a performance, o fato é que quando se objetiva controle formal da obra (de acordo com quaisquer parâmetros estéticos específicos) o modo de apreensão imediata pode ser um empecilho à livre operação do intelecto no sinóptico. Inversamente, quando se busca a intensidade dos efeitos imediatos (ou mesmo o êxtase), o

⁷ “Synoptic perception grasps a musical work as object, but the mode of immediate apprehension responds to music as process”.

distanciamento do modo sinóptico pode vir a ser um problema⁸.

A conclusão provisória à qual chegamos indica que o ato da performance pode vir a ser utilizado como um meio para o êxtase (pois por sua natureza processual, dinâmica e efêmera, exige do sujeito contínua concentração nos padrões de contraste e repetição musical ao longo do tempo), ainda que não configure uma garantia de acesso a este estado. Mas, nesse caso, o sucesso da função extática depende também da disposição mental do músico: que ele direcione e sustente sua atenção na superfície estética da música durante tempo suficiente, de tal forma que os padrões conceituais da percepção sinóptica e/ou apolínea se vejam suavizados (ou mesmo nulificados) pela saturação do modo de apreensão imediata. Ainda que a transferência do foco atencional do modo sinóptico ao modo de apreensão imediata não resuma as condições suficientes da ignição do êxtase, ela ao menos nos apresenta uma condição *necessária*, pois que o fenômeno da “identificação” entre sujeito e obra, como também o da submersão da memória e da antecipação, aparentemente não se manifestam à consciência ao mesmo tempo em que a atenção se esforça para sustentar as representações da escuta estrutural no modo sinóptico, como vimos.

Ademais, essa conclusão também sugere não haver relação de necessidade entre a ignição do êxtase e o emprego de determinados meios objetivos, sejam instrumentos considerados mais apropriados à alteração de estado de consciência, sejam sistemas particulares, estilos ou técnicas musicais específicas (como o pulsar hipnótico do tambor do xamã, ou o contínuo cantar de mantras etc.). Ainda que exista conjunção constante entre certas tradições estilísticas e o êxtase, e embora a constância dessa conjunção sugira a maior eficácia extática de determinadas técnicas (o que parece ser um fato, apesar de

⁸ Sobre isso, Rowell comenta: “There is no implication in this discussion that the vision of a gestalt necessarily enhances the enjoyment of a musical detail or surface, on the contrary, it may be a distraction. If what one seeks is immediate response, concentrating on the aesthetic surface is clearly the thing to do. But the perception of a musical work as a musical work is quite another matter, involving both direct and delayed responses (...)” (ROWELL, 1984, p. 132 – 133).

não haver espaço neste artigo para discorrer sobre esse importante assunto que complementa a discussão aqui apresentada), sem a “atitude extática”, ou seja, sem que a atenção se voltasse deliberada e completamente à superfície estética, nossas referências apontam que o êxtase não ocorreria, estejamos nós numa sala de concerto ou ao redor de uma fogueira. Talvez seja algo dessa natureza que Polo Cabrera tem em mente quando afirma que o procedimento extático realizado por ele durante a improvisação é algo análogo à meditação.

Partindo dessas referências sobre a dinâmica que leva do estado ordinário ao alterado em uma performance, vamos agora introduzir pormenores da fenomenologia do êxtase em si e por si, levantando novas referências antropológicas, e analisando outros relatos de Polo Cabrera.

Diferentes tipos de êxtase

O termo “êxtase” não é preciso. No senso comum ele pode ser empregado para se referir seja a uma experiência que transcende todas as leis da percepção, seja a um mero aumento de intensidade emocional. De todo modo, essa experiência difícil de definir parece ser mais comum e antiga do que se poderia imaginar. A grande questão não é, portanto, a existência ou a abrangência do êxtase, mas sua natureza e, especialmente, o seu *valor*, os diferentes modos segundo os quais diferentes povos e grupos o compreenderam e fizeram uso dele – na vida, como na religião e na arte. Nas palavras de Mircea Eliade:

(...) a experiência extática como tal, como fenômeno original, é 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 uma viagem da alma para o além. O que se modificou e mudou com as diferentes formas de cultura e religião foi a interpretação e avaliação da experiência extática (ELIADE, 1978, p. 10, nossa tradução)⁹.

⁹ (...) 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.

Nesse sentido, o termo “estado alterado” também não é preciso: afinal, de *que tipo* de alteração estamos falando? Portanto, para entender a especificidade do que se passa na Tocata é necessário primeiro restringir a definição de “êxtase” de modo adaptá-la à conjuntura do estudo de caso, e nesta conjuntura, por exemplo, o conceito de “dionisíaco” também é problemático, pois foi concebido para aplicação em um contexto distante da realidade do êxtase para os povos não-europeus. O etnomusicólogo Gilbert Rouget introduz uma importante “bifurcação” teórica na definição do “êxtase” que vai ajudar a esclarecer essas questões: neste termo estaria oculto não um, mas *dois* tipos diferentes de alteração da consciência, a saber, transe (*trance*) e êxtase (*ecstasy*)¹⁰ (ROUGET, 1985).

Para Rouget, a possessão (como, por exemplo, a que ocorre em religiões como o candomblé), assim como o estado de consciência de um xamã durante o ritual de cura, é sempre um caso de *trance* e nunca de *ecstasy* – pois aqui “*trance*” se refere a um estado dinâmico no corpo do possesso, onde há uma super estimulação dos sentidos, e onde, portanto, dança, música, e inclusive a presença do público, assumem o papel de gatilhos (ROUGET, 1985, p. 6-8). O *ecstasy*, que Rouget observa tanto no misticismo cristão como no samadhi dos iogues hindus, é o oposto: um estado meditativo de contemplação, obtido por meio de intensa privação sensorial, geralmente em isolamento e silêncio profundo, no qual o corpo do místico se encontra completamente paralisado (ROUGET, *idem*)¹¹.

Rouget entende que não há divisão rígida entre os tipos de estado alterado, e que

What was modified and changed with the different forms of culture and religion was the interpretation and evaluation of the ecstatic experience.

¹⁰ O conceito de êxtase (*ecstasy*) em Rouget não é o mesmo que o nosso, embora haja relações em comum. Rouget concebe as características essenciais do “êxtase” em oposição direta ao que ele chama “*trance*”. Em nosso caso isso não ocorre, e o conceito é compreendido em si mesmo, a partir de outras referências culturais e dos relatos de experiência da Tocata. Mas é importante entender que esta dualidade em Rouget ajuda a esclarecer como funciona e qual a fenomenologia do êxtase da Tocata, ainda que indiretamente.

¹¹ Sobre isso, Rouget comenta: “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” (ROUGET, 1985, p. 6).

seu aparato conceitual representa um continuum de possibilidades onde em um dos extremos se encontra o tipo ideal de *ecstasy*, com todas as suas características distintivas, e no outro extremo o tipo ideal de *trance*, sendo que em casos concretos pode ser que se apresente um estado com características mistas (ROUGET, 1985, p. 11). O êxtase da Tocata, por exemplo, se apresenta num contexto *musical* e (como buscamos demonstrar) em função da própria música, portanto, a alteração aqui se dá no sentido de uma maior estimulação dos sentidos (no caso: audição, tato e propriocepção, pelo menos); além disso, a sugestão de Polo Cabrera de que devemos nos concentrar na linha melódica improvisada até que esta passe a nos surpreender não deixa dúvidas de que este êxtase é um caso de *trance* e não de *ecstasy*. Contudo, não é um *trance* ideal, pois possui qualidades que não se adequam ao modelo de Rouget.

Por exemplo, se tomarmos o caso da possessão como paradigmático do *trance*, não poderíamos utilizá-lo para descrever a Tocata, pois que a noção de “possessão” (se for uma possessão *de fato*) implica em que a consciência do possesso não está mais presente em seu corpo, e que a consciência que então experimenta os movimentos e ações durante o *trance* é uma outra personalidade, situação que não condiz com os relatos de experiência da Tocata, pois nestes está implicado que existe *memória* do que ocorre durante o estado alterado, comprovando que o extático é a mesma pessoa dentro e fora do êxtase (algo que Rouget havia atrelado somente ao conceito de *ecstasy*). Se podemos ainda falar que o êxtase da Tocata se adequa mais ao *trance* que ao *ecstasy* de Rouget, seria necessário ao menos trocar o paradigma: trata-se aqui menos de “possessão”, em sentido estrito, e mais de *xamanismo*, em sentido lato.

O modelo que consideramos mais próximo do estado alterado da Tocata chama-se Estado Xamânico de Consciência (ou Shamanic State of Consciousness – SSC) tal como definido pelo antropólogo americano Michael Harner (1982), um dos fundadores do movimento conhecido como “neo-xamanismo”. 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 psicotrópicas ou enteogênicas, 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” (HARNER, 1982, p. 63 - 64).

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 que condiz com os relatos da Tocata:

O componente de estado alterado de consciência do SSC inclui vários graus de transe, variando de essencialmente leve (como em muitos xamãs índios norte-americanos) a muito profundo (como entre os lapões, onde um xamã pode parecer temporariamente comatoso) (HARNER, 1982, p. 62, nossa tradução)¹².

Partir do xamanismo é absolutamente adequado à Tocata, embora não haja aí o propósito explícito da cura xamânica, ou o uso de substâncias enteogênicas, ou outra técnica extática que não a improvisação. Esta conexão se estabelece na pessoa do próprio Polo Cabrera, através de sua função como modelo, guia e facilitador do improviso: em entrevista, Polo revelou ter tido muitas experiências com xamanismo ameríndio da bacia amazônica – o xamanismo de ayahuasca – tendo sido também um fardado do Santo Daime e músico responsável pela execução dos hinários durante os anos oitenta em Visconde de Mauá, no interior do Rio de Janeiro. Quando se fixou em Florianópolis em 1990, Polo passou a participar e organizar cerimônias informais de ayahuasca (fora do contexto tradicional, ameríndio ou daimista), onde já aplicava a técnica da improvisação, ao invés dos hinos, como meio de “navegar” a cartografia do estado alterado da ayahuasca,

¹² 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).

guiando e estruturando o êxtase pela música.

As Tocatas começaram a ser realizadas no mesmo período, e alguns de seus primeiros participantes (amigos próximos de Polo em sua maioria) também frequentavam as cerimônias privadas com improviso e ayahuasca, de modo que o processo do êxtase na Tocata teria de ser informado pela experiência nas cerimônias, e vice-versa. A partir desses dados podemos compreender mais facilmente como a experiência pessoal de Polo com xamanismo, estados alterados e improvisação pode ter moldado o discurso e especialmente o método da Tocata (com sua ênfase na “intuição”, na “não-racionalização” e no “prazer” do êxtase enquanto propósito principal da performance). Por tudo isso, classificamos o êxtase da Tocata enquanto uma variação aproximada do Estado Xamânico de Consciência descrito por Harner, porém, ocorrendo em um contexto informal e não propriamente xamânico, que tende mais ao entretenimento que à prática religiosa em sentido estrito, e onde, por não se consumirem substâncias enteogênicas, a improvisação se torna o único gatilho do êxtase.

A improvisação como veículo de estados alterados de consciência

Algumas escassas anedotas na literatura etnomusicológica sobre ayahuasca reiteram a relação que estabelecemos entre improvisação, estado alterado, e consumo de enteógenos. No livro *The Antipodes of the Mind: charting the phenomenology of the ayahuasca experience* (2002)¹³ o músico Benny Shanon investiga como a música das cerimônias de ayahuasca modula objetivamente os conteúdos e sensações que formam o estado alterado. Contudo, inversamente, ele também relata como o estado provocado pelo consumo de ayahuasca é capaz de despertar a musicalidade do extático com tal intensidade que é como se a fluidez ininterrupta da improvisação se tornasse imediatamente compreensível, disponível e até mesmo um novo “senso comum”, mesmo para pessoas que não possuem experiência prévia com esse tipo de prática, como aponta

¹³ Citamos indiretamente, porque este livro não se encontra na internet gratuitamente. Portanto, as citações de Shanon serão tomadas da resenha de Benzon *Ayahuasca Variations* (2003).

o relato de Shanon:

De forma amadora, toco piano desde a infância. Eu toquei apenas música clássica, sempre a partir da partitura, nunca improvisando. . . Certa vez, durante uma sessão privada de Ayahuasca, vi o piano na minha frente. Uma partitura de um prelúdio de Bach estava lá. Toquei a peça repetidamente e senti que estava entrando em transe. Então, deixei a partitura de lado e comecei a improvisar. Toquei por mais de uma hora, e a maneira de tocar era diferente de tudo que já experimentara. Foi executado em um fluxo inabalável, constituindo uma narração contínua que foi composta à medida que foi sendo executada. Parecia que meus dedos sabiam para onde ir. Ao longo desse ato, meu desempenho técnico me surpreendeu. Às vezes, eu sentia que uma força estava sobre mim e que eu estava agindo sob seu comando (SHANON, 2002, p. 220-221 apud BENZON, 2003, p. 7, nossa tradução)¹⁴.

A semelhança com os relatos de Polo e outros participantes (entre os quais me incluo) é impressionante. Ainda que sem ayahuasca ou qualquer outra técnica extática que não o puro improvisado, emerge na Tocata um estado que nos dá a impressão de que improvisar é algo tão simples que parece “se fazer a si mesmo”. É como se a música fosse autônoma e não necessitasse mais que um pequeno “empurrão” para começar a trabalhar, redundando em um prazeroso senso de liberdade e fluidez para o sujeito, ao mesmo tempo em que o resultado sonoro nos parece mais harmonioso, mais belo, verdadeiro, inusitado ou interessante que antes do êxtase. Uma parte dessas características não é exclusividade da Tocata, tendo sido reiterada nos relatos de outros músicos, que apenas possuem em comum com os participantes da Tocata o uso da improvisação musical.

O improvisador Derek Bailey, por exemplo, afirma que: “Esse é um dos efeitos imediatos e diretos da improvisação. Garante o envolvimento total do performer. Melhor do que qualquer outro meio, oferece a possibilidade de o músico se identificar

¹⁴ 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.

completamente com a música” (BAILEY, 1993, p. 17, nossa tradução)¹⁵. A “identificação” entre sujeito e obra, já exposta no conceito de estado dionisíaco em Nietzsche, é uma característica aparentemente universal (ou, ao menos, muito bem distribuída) nas descrições do êxtase; mas aqui ela é tida por um efeito próprio da improvisação musical, mais que de outras técnicas extra-musicais, e, inclusive, mais que de outras técnicas musicais que não o improviso. Segundo Bailey, o propósito que motiva e impulsiona parte dos músicos à improvisação é precisamente a possibilidade dessa experiência não-ordinária:

Muitos improvisadores acham que a improvisação vale a pena, creio eu, 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, nossa tradução)¹⁶

Novamente emerge aqui a noção da estranha e fantasmal “autoria” da música: a impressão de que não somos totalmente responsáveis por ela. Bailey entrevista ainda outros improvisadores dos mais variados estilos, e a maioria dos relatos reitera a noção de que haveria um estado alterado com as características citadas acima, no âmago da improvisação. Por exemplo, o relato do músico Jerry Garcia da banda Grateful Dead: “Às vezes [a improvisação] me parece como se você não precisasse realmente pensar no que está acontecendo. As coisas simplesmente fluem” (apud BAILEY, 1993, p. 42, nossa tradução)¹⁷. Ou também o relato do jazzista britânico Ronnie Scott:

¹⁵ 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.

¹⁶ 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.

¹⁷ “Sometimes this [improvisation] feels to me as though you don’t have to really think about what’s

(...) como é que 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, sabe, é como se outra coisa tivesse tomado conta e você é apenas um intermediário entre qualquer outra coisa e o instrumento**, e tudo que você tenta parece sair, ou pelo menos, mesmo que não saia, não parece importar muito, ainda é um certo tipo de sentir que você está almejando – ou inconscientemente almejando – e quando isso acontecer – inspiração – duende – como você quiser chamar – uma feliz conjunção de condições e eventos e (...) atitudes – vai sentir que ‘Eu deveria ser o que sou’ (apud BAILEY, 1933, p. 52, grifos nossos, nossa tradução)¹⁸.

Esta é, grosso modo, a mesma descrição que o psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi nos oferece para explicar uma das características mais distintas e universais do estado de fluxo (*flow*)¹⁹: “As pessoas ficam tão envolvidas com o que estão fazendo que a atividade se torna espontânea, quase automática; elas param de ver a si próprias como separadas daquilo que estão fazendo” (CSIKSZENTMIHALYI, 2008, p. 53, nossa tradução)²⁰. As 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). Tudo isso aponta novamente para a noção de que tanto o êxtase como

happening. Things just flow”.

¹⁸ (...) 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 (...) atitudes – it will feel that ‘I should be what I am’ kind of thing.”

¹⁹ Csikszentmihalyi é um psicólogo húngaro-americano reconhecido por ter concebido o conceito de *flow* (fluxo): estado mental de alta concentração que permite realizar toda sorte de atividades com o máximo de rendimento. 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). Analisando relatos de experiência de todas as partes do mundo e de diversos tipos de profissionais, Csikszentmihalyi pode afirmar que a sensação de que a consciência está em “fluxo” é um componente universal da optimal experience (experiência ótima, excelência): “Flow’ is the way people describe their state of mind when consciousness is harmoniously ordered, and they want to pursue whatever they are doing for its own sake.” (CSIKSZENTMIHALYI, 2008, p. 6).

²⁰ “People become so involved in what they are doing that the activity becomes spontaneous, almost automatic; they stop being aware of themselves as separate from the actions they are performing.”

a performance improvisada (dadas as condições necessárias) produzem a impressão de “automatismo” na ação, acompanhada de prazer e esquecimento temporário de si.

É compreensível que no mundo ocidental e ocidentalizado a relação entre improviso e êxtase surja como algo inusitado. Mas esse não é o caso quando miramos o papel do improviso em alguns sistemas orientais onde o campo da música profissional se encontra ligado à esfera da religião e/ou do misticismo. 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, onde se pode ler “improvisação considerada como estágio máximo da performance” e “imersão e envolvimento do performer, sempre atingindo um clímax emocional durante a improvisação e a performance”. Ambos os aspectos, especialmente o segundo, denotam que o ato de improvisar é eficaz em gerar o êxtase, e, suponho, seria justamente por essa eficácia que ele veio a ser considerado o estágio máximo da performance.

Enfim, não podemos estabelecer qualquer relação entre improvisação e êxtase com qualquer certeza, mas, dadas as referências e a experiência com a Tocata, podemos ao menos lançar a hipótese de que o improviso pode, por mérito próprio, ser uma técnica extática bastante eficaz.

Análise das descrições de Polo Cabrera sobre o êxtase da Tocata

Já descrevemos como a consciência poderia ser modulada de um estado ordinário a um estado de êxtase durante a performance musical através da transferência atencional, agora também estamos aptos a compreender a fenomenologia própria do êxtase da Tocata. Segundo Polo Cabrera:

O êxtase [ocorre] quando o músico entra em um estado de ‘dissociação’ e **não é mais ele quem está tocando, é a música que está passando através dele**. Tem muitos fenômenos de êxtase 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,

esse es el fenómeno que se chama ‘desdobramento’²¹, 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 si]. 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 para trás...” (CABRERA, 2015, grifos nossos)

Temos muitas informações nesse trecho. Primeiro, muito do que foi dito no presente artigo sobre a relação entre consciência, improvisação e xamanismo se vê reiterado aqui, o que indica que o êxtase da Tocata não é algo *sui generis*, particular da Tocata, mas pertencente a um tipo geral, uma espécie dentro daquele gênero de estados alterados que ocorrem em contextos musicais. Em segundo lugar, foram introduzidas aqui três noções que merecem atenção, pois não são óbvias, ainda que fundamentais: 1º) falamos sobre o que Polo chamou de “canalização” – a impressão de que, enquanto improvisamos, somos como um “canal”, vetor por onde se “canaliza” música durante o êxtase –; 2º) também sobre a ideia de que, ao canalizar desse modo, estamos produzindo música ao mesmo tempo que observamos o ato de fazer música; e 3º) também sobre a noção de que “o racional” fica “guardado lá atrás”. Entendemos que a correlação necessária entre estes três aspectos, quando devidamente compreendida, explica de maneira eficaz o funcionamento desse êxtase.

Ao que parece, transformar-se nesse “canal” já é em si um prazeroso estado de êxtase. Mas, para efetivá-lo, é necessário “dissociar-se” (ou “desdobrar-se”) em duas perspectivas complementares dentro da mesma consciência: por um lado, nossa atenção

²¹ 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.

se volta à multiplicidade de eventos e processos que se desenrolam continuamente na superfície estética da música, fluxo que não cessa de produzir novas configurações (ênfatizando o modo de apreensão imediata); por outro, a atenção desdobrada se volta sobre si mesma, sobre o sujeito e seu ato de percepção musical. Essa última perspectiva legítima que Polo Cabrera faça uso do termo “meditação” enquanto analogia para a atitude do músico que almeja o êxtase, ou seja, trata-se de uma *contemplação* estável da constante mobilidade musical. Isso nos soa contraditório com a noção anteriormente exposta de que o êxtase é ativado pelo foco na superfície estética da música (apreensão imediata), definido como análogo à “experiência” e diferenciado da “contemplação”, que é descrita como mais sinóptica em Cone. Mas os termos “contemplação” devem ter sentidos diferentes em cada caso: aqui já se vislumbra que o estado de êxtase na Tocata possui uma estrutura bastante complexa, difícil de explicar sem cair em aparentes contradições linguísticas.

De todo modo, as duas perspectivas relatadas por Polo parecem sim ser inversas – uma positiva, a outra negativa etc. Mas não há contradição alguma aqui. Também não se pode supor que exista *mais de uma* atenção na consciência humana. De fato, essas ideias representam nada mais que duas versões complementares (como luz e sombra) sobre um mesmo fenômeno de percepção musical: se, após o êxtase, descrevermos retrospectivamente essa mesma experiência, partindo da impressão que o fluxo musical improvisado então nos dava, conceberemos um estado de consciência de movimento contínuo, de variação incessante, deslocamento, velocidade, novidade, multiplicidade, etc; Mas se a descrevermos partindo da forma geral assumida pelo ato de percepção em si mesmo, ou seja, do modo como ele permanece relativamente estável no tempo, e segue permitindo que os conteúdos musicais entrem e saiam livremente da consciência sem interferir, e sem com isso perder a atenção; então, parece que geramos um conceito oposto, marcado pela estaticidade na forma da percepção consciente, imobilidade, concentração fixa, etc. Como ambas as impressões se referem a uma única experiência, precisamos assumir que são simultâneas e necessariamente vinculadas. Sendo assim, entender que nisto existe uma “dissociação” (no sentido forte da palavra) só pode redundar em um entendimento meramente metafórico da situação. Mas é preciso lembrar

que, de fato, trata-se de uma única experiência, embora complexa e multifacetada, uma só experiência do êxtase na unidade da consciência – situação que não se assemelha, por exemplo, à do distanciamento afetivo entre sujeito e objeto do qual falamos que ocorre no estado apolíneo (e onde, talvez, o termo “dissociação” seria empregado com mais propriedade).

De todo modo, analisando a dinamicidade do improviso em sua articulação à estaticidade da contemplação na consciência do improvisador, e assumindo como verdadeiros os relatos de Polo Cabrera, percebe-se que os princípios de ordenação dos processos rítmico-melódicos e harmônicos (a lógica pela qual uma nota segue a próxima) não poderiam ser reduzidos à vontade consciente do “observador”: que é o “Eu”, ego, personalidade etc. A já citada impressão de automatismo está, portanto, indissociavelmente vinculada à impressão de que estamos de algum modo “desdobrados” – se, a nível de detalhe, não pré-determinamos a sequência de gestos ou frases que “brota” da ação musical imediata, é legítimo conceber o resultado sonoro em sua mais pura objetividade enquanto um “em si”, cuja natureza e/ou modo de progressão apresenta tendências e movimentos inerciais que lhe são próprios e independentes de nossa deliberação racional. A noção de que o “racional” estaria “guardado lá atrás”, por sua vez, parece significar que o processamento analítico em nossa cognição (aquele que opera por abstração, planejamento e resolução de problemas em função de um objetivo determinado) não deve ser o princípio motivador, nem o critério maior nem o motivo fundamental da tomada de decisões musicais, caso contrário, a impressão de automatismo não poderia emergir. Polo chama de “intuição” essa diminuição consciente do impulso analítico em função de um estado de entrega, observação e sensibilidade, e por isso seu método de fazer e aprender música foi por vezes chamado de “intuitivo” pelos participantes da Tocata.

Agora, sabemos que a metáfora da canalização é central para compreender esse tipo de êxtase. Porém, a fenomenologia da canalização musical implica em uma séria dúvida. Se o sujeito, quando em êxtase, passa a apenas observar a si mesmo enquanto canaliza melodias que não parecem ser fruto de sua deliberação, e se este automatismo

não redundando em pura reação instintiva e animal, mas, ao contrário, garante e até potencializa a qualidade estética desse processo, então é premente perguntar: de onde vem essa música?

A resposta não é clara nem simples. E temos plena consciência de que não é possível responde-la com qualquer grau de certeza – seja neste artigo, seja noutros tantos – pois não há dados suficientes, ou tempo para a análise, e, mesmo que houvesse, seria preciso admitir que perscrutar as origens daquela improvisação que se faz durante o êxtase é enfrentar obscuridades, ambiguidades e contradições próprias de toda subjetividade; além de que, é impossível dizer algo de definitivo sobre um fenômeno que ainda exige imensos esclarecimentos ontológicos e epistemológicos, assim como a própria consciência humana em relação a estes fenômenos musicais e extáticos. Entretanto, baseado no que foi aqui exposto, delinearemos alguma hipótese. Novamente, o problema que buscamos solucionar diz respeito à causa eficiente da organização musical que se produz através da improvisação de um sujeito em êxtase musical.

A origem da organização só se torna um problema quando este sujeito em êxtase nos revela que ele apenas contempla o desenrolar inercial do fluxo musical sem alterá-lo, mas que os contornos rítmico-melódicos que se sucedem o surpreendem. É claro que, durante o êxtase da improvisação, o material básico a partir do qual se organizam as sequências musicais (formas tradicionais, sistemas de métrica, temperamento, tonalidade, idiomatismos, fraseologia, polifonias, consonância e dissonância, progressões de acordes, contraponto, *drones*, ritmos, estilos, idiosincrasias e preferências etc.) são todos oriundos do próprio sujeito, de sua formação, experiência e prática musical, de suas influências, de seu estilo próprio; como não poderia deixar de ser. Contudo, o modo como essas influências são empregadas na construção do improviso extático difere do modo como são empregadas fora do êxtase: a diferença se encontra justamente na impressão de automatismo acompanhada de ordem, o que sugere ao sujeito que algo inusitado está ocorrendo.

Dados estes fatos da experiência, precisamos supor que que exista alguma “inteligência musical”, por assim dizer, por detrás da performance, um princípio que ganha

espaço para organizar a música através do corpo do sujeito (“canal”), mas apenas quando este deixa de impor controle consciente por sobre o futuro do improviso. É como se não houvesse espaço suficiente na consciência para abarcar tanto o desejo consciente do sujeito quanto esta suposta “inteligência musical”. Se tal “inteligência” seria oriunda do próprio sujeito, ou de algo além da individualidade, também não é possível discernir. Mas existe no pensamento oriental um antigo princípio que, embora não diminua nossa ignorância dos processos íntimos da consciência, ao menos referência nossa hipótese e proporciona um modelo que explica por que a performance detém uma qualidade percebida como “superior” quando o sujeito está em êxtase.

O conceito do qual falamos provém da filosofia e da espiritualidade chinesa, particularmente do Taoísmo, e se chama *wu-wei*, ou “princípio da não-ação”, “ação perfeita” ou ainda “ação-sem-esforço (*effortless action*). O *wu-wei* é uma filosofia de vida, um modo ideal de se portar no universo para aqueles que buscam fluidez e presença. Também podemos entendê-lo enquanto um estado de consciência particular, um efeito privado à mente do sujeito, como afirma 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 muitas vezes é traduzido como 'não fazer nada' ou 'não-ação'. É importante perceber, no entanto, que *wu-wei* se refere adequadamente não ao que está realmente acontecendo (ou não acontecendo) no reino da ação observável, mas sim ao estado de espírito do ator. Ou seja, refere-se não ao que está ou não sendo feito, mas ao estado fenomenológico do fazedor (SLINGERLAND, 2003, p. 7, nossa tradução)²².

Aquele que, em qualquer performance, aplica o *wu-wei* como seu modo de ação fundamental tem o intuito de realizar o que quer se queira realizar da forma mais espontânea, eficaz, econômica e bela possível. Isso se dá através da entrega de todas as ansiedades e inseguranças intrínsecas à ação individual humana para o próprio *Tao* (o “caminho sagrado”, o princípio divino), de modo que o sujeito se torne apenas mais uma

²² 'Wu-wei' literally means 'in the absence of/without doing exertion' and is often translated as 'doing nothing' or 'non-action'. It is important to realize, however, that *wu-wei* properly refers not to what is actually happening (or not happening) in the realm of observable action but rather to the state of mind of the actor. That is, it refers not to what is or is not being done but to the phenomenological state of the doer.

peça funcional na engrenagem do Todo. Sobre as características fundamentais deste estado, o autor prossegue:

Para uma pessoa em *wu-wei*, a conduta adequada segue tão instantânea e espontaneamente quanto o nariz responde a um cheiro ruim, e com a mesma sensação de facilidade 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. (...) Ao contrário das formas de ações instintivas ou meramente habituais, então, *wu-wei* exige algum grau de consciência por parte do agente e permite uma quantidade considerável de flexibilidade de resposta. Embora não envolva reflexão abstrata ou cálculo, não deve ser visto como um comportamento “irracional”, mas deve ser visto como brotando do que poderíamos chamar de “mente incorporada” (SLINGERLAND, 2003, p. 8, nossa tradução)²³.

Assim, embora exista consciência e percepção, não há no *wu-wei* pensamento abstrato ou pré-planejamento por detrás da ação, quer dizer, não há qualquer esforço de controle formal *consciente* que siga ativo durante todo o processo, determinando os detalhes e garantindo que se efetive exatamente o que se quer ver efetivado. Todavia, o *wu-wei* pressupõe que abrir mão do nosso senso de controle individual, quando se está íntima, corpórea e mentalmente absorto em um sistema de ordem mais amplo, não redundava em caos, nem na violência do puro instinto, pois que por meio dessa flexibilização nos sintonizamos com uma presença “inteligente”, capaz de coordenar a ação melhor do que nós mesmos o faríamos, um princípio harmônico que emerge noutro nível hierárquico que não o do sujeito individual, operando em nosso corpo e mente, através e além dele. Esta “inteligência”, entretanto, não possui o caráter abstrato e analítico do conhecimento conceitual, nem é exclusividade do ego autônomo, mas de algo “maior” que o próprio indivíduo, embora inclua o indivíduo em si, podendo por isso ser descrito como algo de espiritual ou divino. É neste plano objetivo, mais amplo que o racional, que podemos

²³ For a person in *wu-wei*, proper conduct follows as instantly and spontaneously as the nose responds to a bad smell, and with the same sense of unconscious ease and joy with which the body gives in to the seductive rhythm of a song. This is not to say, however, that *wu-wei* actions are automatic, completely unconscious, or purely physiological. (...) Unlike instinctual or merely habitual forms of actions, then, *wu-wei* calls for some degree of awareness on the part of the agent and allows for a considerable amount of flexibility of response. Although it does not involve abstract reflection or calculation, it is not to be viewed as ‘mindless’ behaviour but should rather be seen as springing from what we might call the ‘embodied mind’.

observar a causa da ordem na agência do *wu-wei*:

(...) enquanto a espontaneidade no Ocidente é tipicamente associada à subjetividade, o oposto pode ser dito do tipo de espontaneidade evidenciado no *wu-wei*: ela representa o mais alto grau de objetividade, pois é somente no *wu-wei* que a pessoa a mente encarnada se conforma a algo maior que o indivíduo – a vontade do Céu ou a ordem representada pelo Caminho [Tao]. É por isso que o estado de *wu-wei* deve ser visto como um ideal religioso, pois é somente alcançando-o que o indivíduo percebe seu lugar no cosmos (SLINGERLAND, 2003, p. 8, nossa tradução)²⁴.

O princípio da “ação sem esforço”, portanto, parece-nos excelente para explicar ao menos uma parte do que ocorre com os participantes da Tocata segundo Polo Cabrera: ao improvisarem, é possível que se deixem guiar por um princípio de organização musical objetivo e “maior”, por assim dizer, que o ego de cada indivíduo. Independentemente da questão sobre a natureza ontológica de tal princípio (“o que, exatamente, é isso?”, “é real ou não?”, “existe nas consciências ou além delas?”, “é de ordem sociocultural ou não?”, “é material ou espiritual?” etc.), o fato é que sua existência explicaria a conjunção entre automatismo, ausência de esforço, e ordenação estética que emerge da consciência extática durante a improvisação. Ou seja, a intrincada fenomenologia do êxtase em Polo Cabrera, com o aparente conflito entre ação e contemplação que ela sugere, pode ser melhor compreendida se supusermos que de fato existe uma forma de atingir beleza estética sem lançar mão de pré-planejamento consciente ou ensaios de qualquer tipo. Se o êxtase musical é um estado alterado que se aproxima do *wu-wei*, então todos os relatos passam a fazer sentido, pois que é compreensível que seja prazeroso sentir-se sintonizado a um princípio maior que o indivíduo e capaz de sugerir novas sequências rítmico-melódicas a todo instante, utilizando seu próprio corpo e mente para isso (sua atenção e seu conhecimento prévio), mas surpreendendo-o com resultados inusitados.

²⁴ (...) whereas spontaneity in the West is typically associated with subjectivity, the opposite may be said of the sort of spontaneity evinced in *wu-wei*: it represents the highest degree of objectivity, for it is only in *wu-wei* that one’s embodied mind conforms to something larger than the individual – the will of Heaven or the order represented by the Way [Tao]. This is why the state of *wu-wei* should be seen as a religious ideal, for it is only by attaining it that the individual realizes his or her place in the cosmos.

Considerações finais

Acreditamos que a prática guiada por Polo Cabrera constitui um modo verdadeiramente arcaico de se fazer música. A noção de que podemos tocar e cantar apenas pela sensação intensa que isso engendra, independentemente de público, obra ou carreira, parece-nos tão inusitada quanto banal. Mas parece ter sido em nome disto que a Tocata sobreviveu nas últimas três décadas sem qualquer auxílio externo. Concluimos, após extensa análise dos dados e muitas horas de improvisação, que o que ali se chama “êxtase” é de fato um estado alterado de consciência, e que a chamada “canalização” indica a forma própria com a qual este estado se apresenta à consciência dos participantes – um “captar e receber” melodias, mais que um “produzir e inventar” – e já aponta para o vínculo entre o propósito extático da Tocata e a função que a música sempre exerceu na intersecção entre espiritualidade e misticismo.

De fato, as escolhas efetivadas pelo grupo de participantes da Tocata não são novidade. Ao contrário, a função extática nos parece mais bem distribuída entre diferentes povos e eras do que a “função estética”, ligada ao essencialismo da música clássica europeia e da nossa música popular contemporânea. As referências do presente estudo sugerem que existe uma ligação significativa entre música (especialmente a improvisada), espiritualidade (especialmente a xamânica) e estados alterados de consciência, e que essa ligação se manifestou em diversos lugares e sistemas musicais onde o poder intrínseco da performance não foi restringido, mas explorado na crença de que a música pode realmente ser um *veículo* da consciência humana.

Se isso é verdade, então é compreensível que mesmo hoje, em pleno hibridismo pós-moderno, etnomusicólogos, músicos e improvisadores de diversas regiões do mundo (como os entrevistados por Bailey) possam concordar entre si e, supostamente, com outros extáticos (como o xamãs e pessoas afins) sobre a fenomenologia do êxtase: a noção de que a performance se torna fácil e automática, de que estamos em contato com algo “maior” e que, por isso mesmo, sua qualidade parece superior, que estamos totalmente entregues e focados no presente momento em que isso se dá, que fazemos coisas inusitadas que nos surpreendem como se não fossem totalmente nossas, e que existe um

enorme prazer nisso tudo, embora tudo isso seja bastante instável e efêmero. Este consenso aponta, primeiro, para a objetividade do êxtase musical (ele possui uma forma e uma natureza própria, que pode ser replicada em diferentes sujeitos), e, segundo, para a universalidade da música extática (ou seja, do uso da performance musical enquanto meio para o êxtase).

O etnomusicólogo John Blacking teoriza sobre as origens da música de uma forma similar à nossa, mas vai além: segundo ele (BLACKING, 1976), o comportamento místico-religioso que perpassa toda cultura humana se origina da própria música que, por sua vez, originou-se do êxtase. Tomando como evidência as expressões performativas (sonoras e corporais) mais 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 de que o êxtase excita no ser humano uma série de expressões sonoras e cinéticas particulares, e que o primeiro uso intencional e criativo de sons e movimentos corporais teria surgido como um modo de *reproduzir* essas mesmas expressões associadas ao êxtase, para por meio disso restituir o próprio estado alterado:

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 desenvolvimentos culturais da proto-dança e da proto-música, e que um propósito importante dessas artes é restaurar, ainda que temporariamente, o estado aberto de consciência cósmica que é a fonte de sua existência (BLACKING, 1976, nossa tradução)²⁵.

Blacking propõe que a música se originou no paleolítico enquanto nada mais que uma técnica extática, possivelmente em um contexto de xamanismo primitivo. Se correta, sua teoria confirma nossa hipótese de que a música sempre esteve vinculada ao xamanismo, particularmente à ignição e condução de estados alterados, o que, por sua

²⁵ 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.

vez, ajudaria a entender como este uso particularmente “psicotrópico”²⁶ da música sobreviveu e ainda sobrevive na música de muitos grupos e culturas humanas, e que por essa via de influências ele pôde se apresentar também na constituição da Tocata.

Trata-se apenas de hipóteses. Mas hipóteses que nos permitem pensar novos modelos sobre o que ocorre na consciência durante a performance e *por que* – as referências aqui expostas e o estudo de caso na Tocata foram interpretados com esta intenção e para este efeito. Enfim, consideramos o propósito do presente artigo satisfatoriamente cumprido se o leitor compreender que a particularidade da Tocata, e de tantos outros modelos contemporâneos de música extática, não é seu aparente exotismo (ilusão etnocêntrica), mas sua surpreendente universalidade. Se até mesmo isso não é o bastante para fazer alguém acreditar que o êxtase musical é real e possível, talvez sirva ao menos para levantar esta que é, ao nosso ver, a dúvida fundamental, e da qual ainda estamos longe de saciar-nos: “do que a música é capaz?”

Referências bibliográficas

- AUGUSTO, Raphael Duarte Alves. *Convívio Experimental e Improvisação Musical na Tocata: da produção de uma atitude ético-estética*. TCC (TCC em Licenciatura em Música) – UDESC. Florianópolis, 2016.
- BAILEY, Derek. *Improvisation: Its nature and practice in music*. United States of America: Da Capo press, 1993.
- BLACKING, John. 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.
- BONDS, Mark Evans. Essência e Efeito: quatro momentos na história da teoria da música. Tradução de: Rodolfo Coelho de Souza. In: *IV ENCONTRO DE MÚSICA DE RIBEIRÃO PRETO: INTERSECÇÕES DA TEORIA E ANÁLISE*, Ribeirão Preto, 2012.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Flow: the psychology of optimal experience*. New York: Harperperennial Modernclassics, 2008.

²⁶ Empregamos este termo pelo seu sentido etimológico: psico (*psique*: alma, vida) – trópico (*tropein*: virar), literalmente “aquilo que *vira* a alma”, pelo que entendemos “aquilo que *vira* ou ‘altera’ a psicologia, a consciência”.

ELIADE, Mircea. *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.

FRIDMAN, Ana Luisa. *Diálogos com a música de culturas não ocidentais: um percurso para a elaboração de propostas de improvisação*. Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2013.

HARNER, Michael. *The Way of the Shaman: a guide to power and healing*. Bantan Edition. New York: Harper and Row, publishers inc., 1982.

ROUGET, Gilbert. *Music and Trance: a theory of the relations between music and possession*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

ROWELL, Lewis. Eugene. *Thinking About Music: an introduction to the philosophy of music*. University of Massachusetts Press, 1984.

SLINGERLAND, Edward. *Effortless Action: wu-wei as conceptual metaphor and spiritual ideal in early china*. New York: Oxford University Press, 2003.

Entrevistas

CABRERA, Polo. Entrevista concedida aos autores em 2015.