

A MÚSICA COMO PRESENÇA E PRESENTIFICAÇÃO

MUSIC AS PRESENCE AND PRESENTIFICATION

Gregório J. Pereira de Queiroz¹

Resumo: O artigo propõe a possibilidade da música não se restringir a ser um modo de representação simbólica, sendo principalmente um modo de tornar o tempo vivo, de existir enquanto presença e sendo capaz de *presentificar* seres e essências.

Palavras-chave: representação, *presentificação*, música indígena, musicoterapia.

Abstract: The paper proposes the possibility of music not being restricted to being a mode of symbolic representation, being mainly a way to make time alive, to exist as a presence and being able to present beings and essences.

Keywords: representation, presentification, indigenous music, music therapy.

Em nossa cultura, consideramos a música um modo de *representação* – mais um modo de representação, dentre as artes – conduzidos pelo que a linguagem verbal induz a perceber nas manifestações humanas: um símbolo a representar alguma coisa outra. As formas artísticas, incluída a música, são consideradas modos de apresentar, com forma objetiva, o que a subjetividade percebe e anseia comunicar. “Música é uma forma de comunicação, junto com a linguagem, a dança e outros meios” (2008, p. 239) afirma Seeger, mesmo que ele não a considere apenas representação. Segundo Aulete, *representar* significa “ser a imagem, a imitação ou a figura de;... mostrar-se como símbolo, emblema ou imagem de alguma coisa; aparecer numa outra forma” (1958, p. 4371-72). Sua raiz latina, *representare*, significa tornar presente novamente, rerepresentar uma realidade sob a forma de um símbolo dessa realidade.

¹ Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo. Graduado em Arquitetura (FAUUSP, 1981); especialista em “Educação Musical com área de concentração em Musicoterapia” (Faculdade de Carlos Gomes, 2000) e em “Musicoterapia na Saúde” (Faculdade Paulista de Artes, 2002), Mestre em Psicologia Social, Instituto de Psicologia, (Universidade de São Paulo, 2017). Link Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4348956059988637>. gjpqueiroz@usp.br

A principal corrente do pensamento sobre música diz que ela, junto com as linguagens, é símbolo que *aponta* para algo. Hanslick a define como “cópia ressoante dos grandes movimentos do universo” (1994, p. 107). Langer afirma que “as estruturas tonais a que chamamos de música têm íntima semelhança lógica com as formas dos sentimentos humanos” (1980, p. 28). Para Meyer, “o significado musical reside exclusivamente dentro do contexto da própria obra” (1984, p. 1) ou ela “se refere de alguma maneira ao mundo extramusical dos conceitos, ações, estados emocionais” (p. 1). Independente do partido assumido, tais conceitos consideram a música representação, em forma tonal, de algo que se queira expressar. Esta é a visão de música em nossa cultura.

A *representação*, em geral, é *apresentada* para uma plateia, para uma audiência. A música enquanto representação é historicamente ligada à apresentação de músicos para pessoas que apenas lhes escutam. É associada à comunicação entre musicista (emissor), música (mensagem) e audiência (receptor) (Pinto, 2001, p. 224). A música feita por especialistas e dirigida a uma audiência, impõe fronteira entre musicista e audiência, entre quem faz música, possuidor de atributos para tal, e quem a recebe passivamente como espectador (Zuckerkan- dl, 1976, p. 11). Resulta que alguns creem ser musicais enquanto outros creem ser não musicais, como portadores de leve amusia.

Tal formulação jaz implícita em boa parte da música com que temos con- tato, seja ela erudita ou popular. Nelas, a *fronteira* entre músico e audiência *im- põe* tal visão à música. Ouvimos a música feita por outras culturas, tal qual rece- bemos a música ocidental: como algo que nos é *apresentado* e, por conseguinte, que *representa* algo. Small afirma que o conceito de “música torna-se equipará- vel a ‘obras musicais da tradição ocidental’” (1998, p. 3).

Contudo, alguns pesquisadores têm outra visão. Zuckerkan- dl define musi- calidade como atributo da espécie humana: “ela não é prerrogativa de uns pou- cos escolhidos, mas um atributo do homem enquanto homem” (1976, p. 8). Para ele, a música, em seus primórdios, não nascia feita por especialistas apartados dos demais. Cita como exemplo o canto gregoriano, no qual não há divisão entre cantores e plateia: “o cântico não é cantado para eles, mas por eles, em seu fa- vor. A divisão em cantores e ouvintes permanece na superfície, debaixo da qual todos eles, cantores e ouvintes se assemelham, são um” (p. 13). Aqui, música

não é apresentação, mas experiência conjunta. Para ele, música é um solvente para o sujeito se abandonar à experiência, para dissolver barreiras entre sujeito e objeto; é união e unicidade (p. 24).

Blacking estudou a música feita pela tribo Venda, na qual não há divisão entre quem faz música e quem a recebe. Todos são musicais, todos fazem música. “Devemos perguntar por que habilidades musicais gerais deveriam ser restritas a uns poucos escolhidos” (2000, p. 4). Blacking questiona a musicalidade, mas se mantém dentro das fronteiras do que é música.

Turino define dois tipos de música: participativa e apresentacional, respectivamente, música “na qual não há distinção entre artista e audiência” e em que “artistas preparam e provêm música... à audiência, que não participa” (2008, p. 26). Turino considera a música para além da apresentação, mas a entende como representação. Para ele e Blacking (2008, p. 134) há algo de significativo em participar do fazer musical. Porém, Zuckerkandl afirma que a música *nasce* dessa participação mais propriamente do que esta lhe é mera possibilidade.

Small recupera o fazer musical como sendo mais significativo do que o produto final – a obra musical: “o significado e a natureza fundamental da música reside não nos objetos, não nas obras musicais de todo, mas na ação, no que as pessoas fazem” (1998, p. 8), deslocando o conceito de música para o de um fazer humano. Conclui que ao falar de música, “poderíamos dizer que não é tanto sobre *música*, mas sobre as pessoas *musicando* [*musicking*]” (p. 9). Stige trouxe o conceito de *musicking* para a musicoterapia, associando-o ao de protomusicalidade. Ele afirma que fazer música – *musicking* – é “elemento básico na capacidade humana para a comunicação não verbal” (2002, p. 82). Estes autores trouxeram o conceito de música para o lado do fazer musical em lugar do puro objeto musical. Música é o ato de fazer música.

Ao escutar as manifestações musicais de outros povos, com interações socioculturais próprias e visões sobre música, encontra-se outro fazer musical e música. A música feita por culturas indígenas e certos contextos culturais brasileiros dá testemunho desta outra música.

O antropólogo Seeger conviveu muitos anos com os índios brasileiros Kî-sêdjê. Estudou seus cânticos rituais e lhes dedicou o livro *Por que cantam os Kî-sêdjê*.

sêdjê (2015), acompanhado por DVD contendo registros de cânticos, danças e depoimentos, em especial da Festa do Rato. Ver e ouvir os registros tem grande riqueza e neles baseei as considerações a que me refiro a seguir.

A riqueza dos cantos dos Kîsêdjê chamou a atenção de Seeger. Mas, a meu ver, é sua música instrumental que revela outro papel à música. Para acompanhar os cantos rituais, eles utilizam somente chocalhos, amarrados aos tornozelos. Assistindo ao vídeo da Festa do Rato, a participação dos chocalhos é notável. Eles são usados todo o tempo em uníssonos, percutidos junto ao passo, com a pisada firme do pé direito no chão. Não é produção de um ritmo excepcional nem uso virtuosístico; não há qualquer riqueza polirrítmica, tão cara às culturas ágrafas; não há qualquer variação. A coisa toda *parece* de pobreza sobrenatural. Mesmo enquanto *musicking* parece desinteressante, mero acompanhamento musical simplório de uma cultura rudimentar.

O fato dos sons serem repetitivos não se sustenta enquanto elemento estimulador de efeito hipnótico ou de alteração de consciência, como mostram pesquisas sobre música percussiva (Szabó, 2006, p. 58; Rouget, 1985, p. 175; Neher, 1962). Não é o efeito acústico-biológico nem a simbologia cultural o que faz os Kîsêdjê praticarem sua percussão sempre a mesma, marcando a batida do pé direito no chão enquanto caminham à frente e para trás, ou marcham no mesmo lugar, enquanto cantam seus diversos cantos. Assistindo aos registros em vídeo, a impressão é que o toque do chocalho junto com o passo realça o tempo presente do que cantam e dançam. Eles estão seriamente empenhados em realizar seu rito, evocando a presença de animais, como o rato. O som do chocalho a cada passo reforça o que fazem. O chocalho é tocado para trazer ao momento presente o que o ritual e a cantoria evocam. A sensação de que o tempo presente se apresenta a cada momento em porções, uma após a outra, é reforçado pela pisada forte sonoramente marcada pelos chocalhos. O tempo presente é vivificado. Ao momento de cada tempo presente soa o chocalho, o pé direito bate de modo estrepitoso no chão e afirma a presença efetiva do que fazem, do que cantam e evocam.

Este acompanhamento instrumental não é música que visa representar algo, não há código simbólico e talvez não haja estimulação cerebral que leva a transe ou alteração de consciência, e também não é mero adorno.

O som do chocalho ajuda a *presentificar* o tempo em que estão. *Presentifica* a presença dos animais cantados, dos sentimentos invocados e o conteúdo vivido. Este aspecto da música Kísêdjê não alude nem representa algo, nem é mera representação de um tempo idealizado. É o tempo tornado vivo e presente, e, por conseguinte, capaz de presentificar o que é evocado.

Por que seria necessário fazer uso de um artifício musical para tornar algo presente? Ou algo está presente ou não está em uma dada situação; aquilo está ali ou não; é o que o pensamento intuitivo nos diz. Por meio de artifício musical, esse algo poderia, quando muito, estar presente na subjetividade dos sujeitos, o que devolveria a música ao sentido de representar ou simbolizar algo – e a proposição de presentificação seria sem sentido.

A marcação afirmativa do tempo presente, feita no ritmo musical dos chocalhos, traz a presença de algo que antes não estava ali: o espírito do rato, para o qual cantam suas evocações. Os chocalhos acionam a mudança de perspectiva. Duas realidades se sobrepõem e se tornam fisicamente presentes, uma não mais do que a outra. É sobreposição sem eliminação, é transformação não do um em outro, mas do ‘somente um’ para ‘ambos’. Tal perspectiva das identidades é estudada por Castro (2017) e Lagrou (2002).

Nesse sentido, a música atua no papel primordial colocado por Zuckerkandl: “um alargamento, uma intensificação do ser, uma quebra das barreiras separando o ser das coisas” (1976, p. 23) e “o solvente mais natural das fronteiras artificiais entre o ser e os outros” (p. 51).

Em outro contexto da cultura brasileira, nos ritos de incorporação de candomblé e umbanda, a música é utilizada com função semelhante. No candomblé, o adepto incorpora seu orixá (uma divindade). 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. 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 (p. 117; Verger, 2002, p. 72; Bastide, 2001, p. 36; Bárbara, 1998, p. 8). A situação é semelhante na umbanda, com os adeptos também incorporando entidades espirituais. O papel da música neste rito é descrita em artigo e dissertação (Queiroz, 2015 e 2017).

Em ambos rituais, o ritmo é o elemento musical que *presentifica* o ser oriundo de dimensão invisível e intangível. Mais uma vez não é representar um nível ideal, mas trazer outra realidade à presença vivida. Ao vivificar o tempo, a vibração do som percutido é capaz de presentificar. O ritmo isócrono dos Kísêdjê e o sincopado dos atabaques, a despeito das diferenças rítmicas, levam os participantes a experimentar em seus corpos a presença de entes que não encontram fora da experiência musical.

Talvez a presença de música rítmica em cerimônias de diversas culturas se deva à presença de uma identidade sonora universal rítmica (Benenzon, 1988, p. 35). A reafirmação do tempo presente dos Kísêdjê e o deslocamento sincopado dos atabaques podem conduzir à experiência de presentificação devido a uma mesma raiz: o psico-organismo responde à vibração rítmica reconhecendo nela outro ser vivente, talvez 'um outro coração que bate'. Este poderá ser um meio não de representar e imaginar a presença de outro ser vivente, mas de efetivamente *perceber a presença* de outro ser.

Se os seres presentificados pelo ritmo musical são incorpóreos e se a vibração (inclusive a sonora) é energia vibratória, então é a essência vibratória do rato ou do orixá o que a música torna presente – e esta presença é física, não representacional. Não é a representação do rato. A música dos Kísêdjê traz a vibração ou espírito do rato. É a essência do orixá que a música presentifica à experiência (objetiva) ao adepto do candomblé.

O processo de presentificação por meio da música é encontrado também em algumas linhas de trabalho na musicoterapia. Seu testemunho traz a mesma visão desde outro ângulo. Embora essas linhas musicoterápicas não utilizem o termo presentificação, o conceito não lhes é estranho, pelo contrário.

Na abordagem Nordoff-Robbins, o caso Edward ilustra a música do musicoterapeuta ao piano fazendo contato com o menino autista, trazendo-o à sua própria presença (Nordoff & Robbins, 1977, p. 23-36, faixas 1 a 3). O caso Terry também apresenta a música trazendo o menino à própria presença (Aigen, 1998, p. 81-105, faixas 20 a 35, CD 1). A música presentifica um ser que não conseguia ou não podia se fazer presente. É a música como presença atuante, o que se correlaciona com a proposição dos musicoterapeutas Carpenente e Brandali-

se, que postulam a música não ser um mediador que intercomunica outros dois pontos, mas um terceiro vértice de um triângulo, de igual potência ao do musicoterapeuta e do paciente (Brandalise, 2001, p. 30). É um terceiro “ser” no *setting* musicoterápico. A música é *presença* equivalente a um ser com suas demandas, atuando junto com paciente e terapeuta.

Nesses exemplos em musicoterapia, no rito Kîsêdjê, na umbanda e no candomblé a combinação entre canto e percussão (melodia e ritmo) abre as portas para a presença do que antes não era presente. A música opera não como representante de algo, mas para a presentificação de um ser.

A música é presença primordialmente, antes de representar isso ou aquilo. “A música amplia o estoque de realidade” (Zuckerlandl, 1976, p. 337). Assim, postulo os termos presentificar e presentificação com o sentido de presença e, enquanto tal, presença atuante. Algo que está presente, ou que presentifica algo – um ser, um ente – é simplesmente esse ente ou ser.

Se ao fazer música para entretenimento ou finalidade estética, esta questão pode não ser importante – afinal, a música passou muito bem os últimos séculos sendo considerada um modo de representação –, na atuação musicoterápica os sons musicais se referirem ao ser, primordialmente, define de modo decisivo o papel da música na prática musicoterápica, como preconizam autores musicocentrados (Aigen, 2005; Brandalise, 2001).

Os dois modos de ser da música, representação e presentificação, não são excludentes. Atuam ora um ora outro, ora ambos, conforme o contexto, a maneira ou a finalidade com que se faça música. O que proponho é que consideremos que, quando soa música, estas duas potências estão presentes e se manifestam em alguma medida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIGEN, K. *Music-Centered Music Therapy*. Gilsum: Barcelona, 2005.

AIGEN, K. *Paths of Development in Nordoff-Robbins Music Therapy*. Gilsum: Barcelona, 1998.

AULETE, C. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Delta, 1958.

BÁRBARA, R. M. S. A terapia musical no candomblé. *VIII Jornada sobre Alternativas Religiosas na América Latina*, São Paulo, 1998, p. 3-20.

BASTIDE, R. *O Candomblé da Bahia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BENENZON, Rolando. *Teoria da Musicoterapia*. São Paulo: Summus, 1988.

BLACKING, J. *Music, Culture and Experience: selected papers of John Blacking*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

BLACKING, J. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, 2000.

BRANDALISE, A. *Musicoterapia músico-centrada*. São Paulo: Apontamentos, 2001.

CASTRO, E. V. *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: Ubu, 2017.

COSSARD, G. O. *Awô: o mistério dos orixás*. Rio de Janeiro: Palas, 2011.

HANSLICK, E. *Do Belo Musical*. Lisboa: Edições 70, 1994.

LAGROU, E. M. O que nos diz a arte kashinawa sobre a relação entre identidade e alteridade. *Mana*, 8(1), 2002, p. 29-61.

LANGER, S. K. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MEYER, L. B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.

NEHER, A. A physiological explanation of unusual behavior in ceremonies involving drums. *Human biology*, 4, 1962, p. 151-60.

NORDOFF, P. & ROBBINS, C. *Creative Music Therapy: individualized treatment for the handicapped child*. New York: The John Day Company, 1977.

PINTO, T. O. Som e música: questões de uma Antropologia Sonora. *Revista de Antropologia*, v. 44, n. 1, São Paulo, 2001.

QUEIROZ, G. J. P. *Uma visão psicossocial do papel da música na umbanda e na reorganização das identidades*. Dissertação de Mestrado: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

QUEIROZ, G. J. P. Umbanda Music and Music Therapy. *Voices*, v. 15, n. 1. Disponível em: <<https://voices.no/index.php/voices/article/view/780/677>>. 2015.

ROUGET, G. *Music and Trance: a Theory of the Relations between Music and Possession*. Chicago: Chicago Press, 1985.

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kîsêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. *Cadernos de Campo*, n. 17, São Paulo, 2008, p. 237-60.

SMALL, C. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

STIGE, B. *Culture-centered Music Therapy*. Gilsum: Barcelona, 2002.

SZABO, C. The Effects of Listening to Monotonous Drumming on Subjective Experiences. In: Aldridge, D. & Fachner, J. *Music and Altered States: Consciousness, Transcendence, Therapy and Addictions*. London: Jessica Kingsley, 2009, p. 51-59.

TURINO, T. *Music as Social Life: the politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

VERGER, P. F. *Orixás*. Salvador: Corrupio, 2002.

ZUCKERKANDL, V. *Man the Musician*. Princeton: Princeton University Press, 1976.