



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
GRADUAÇÃO EM MÚSICA

A música como auxílio para o transe e o êxtase

Uberlândia, julho de 2019.

RENATA GARRO

A música como auxílio para o transe e o êxtase

Trabalho de Conclusão de Curso do
Bacharelado em Música – Violino, da
Universidade Federal de Uberlândia, sob
a orientação do Prof. Dr. Celso Cintra.

Uberlândia, julho de 2019.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ASC	Altered States of Consciousness (Estados Alterados da Consciência)
CPS	Ciclos Por Segundo
EEG	Eletroencefalograma
GSR	Galvanic Skin Response (Resposta Galvânica da Pele)
MEP	Música Eletrônica de Pista
MIDI	Musical Instrument Digital Interface (Interface Digital para Instrumentos Musicais)
MRGP	Monitoramento da Resistência Galvânica da Pele

Resumo

Este trabalho aborda procedimentos associados aos estados alterados de consciência em que um indivíduo pode chegar tendo a música como auxílio, devido ao fato de que a música tem um grande poder sobre a mente humana. Através de levantamentos bibliográficos e pesquisas envolvendo o cérebro e a música tem-se o resultado dos estados alterados que serão abordados, os quais estão ligados a processos envolvendo hipnose, transe e êxtase. A partir disso tem-se a compreensão do processo de transe e êxtase com a utilização da música e como a música influencia a mente dos indivíduos. Com esse trabalho espera-se que o leitor entenda o processo do transe e do êxtase com o auxílio da música.

Palavras-chave: Música; Transe; Êxtase; Hipnose; Estados alterados da Consciência.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
1 OS EFEITOS DA MÚSICA.....	11
2 A HIPNOSE	17
3 TRANSE E ÊXTASE	20
3.1 TRANSE DO PERFORMER	25
3.2 TRANSE DOS SUFIS	32
CONCLUSÃO.....	39
REFERÊNCIAS.....	43

INTRODUÇÃO

Sempre tive interesse em compreender o que acontece na mente humana, um universo tão vasto, em que são descobertas coisas fascinantes com o decorrer do tempo por meio de diversos estudos. Nós, seres pensantes, a utilizamos para atingir nossas metas e até mesmo satisfazer necessidades, ou seja, há uma grande força no nosso cérebro que influencia ações e soluciona problemas, podendo até mesmo construí-los.

A hipnose é uma técnica utilizada há muitos anos por culturas antigas com a finalidade de cura e tratamento de doenças. Nessas culturas, a hipnose foi a forma de cura mais utilizada pelos sacerdotes. Não era usada nos termos formais que entendemos atualmente por hipnose, mas utilizavam-se processos e procedimentos hipnóticos para a cura de dores e doenças. No Egito antigo, no século 1500 a.C., os sacerdotes induziam um certo tipo de estado hipnótico com finalidade de cura, conforme escrito nos papiros de Ebers¹, que continham uma coletânea de antigos escritos médicos descrevendo como aliviar a dor e as doenças (BAUER e CARVALHO, 2017).

Na Grécia antiga, nos templos de Asclépio², se fazia o diagnóstico e cura dos doentes por intermédio do sono divino ou terapia onírica. Neste estado anterior ao sono, chamado na época estado hipnagógico³, as imagens irrompiam automaticamente à consciência do doente e o sacerdote trabalhava simbolicamente sobre estas imagens, fornecendo sugestões hipnóticas de cura. No século XI, Avicena – médico iraniano, filósofo e sábio – acreditava que a imaginação era capaz de enfermar e curar as pessoas (BAUER e CARVALHO, 2017).

¹ O Papiro Ebers é um dos tratados médicos mais antigos e importantes que se conhece. Foi escrito no Antigo Egito e é datado de aproximadamente 1550 a.C. Atualmente o papiro está em exibição na biblioteca da Universidade de Leipzig e foi batizado em homenagem ao monge alemão Georg Ebers, que os adquiriu em 1873. Disponível em: <www.ageac.org/pt/noticias/o-papiro-ebers>. Acesso em: 09 set. 2018.

² Asclépio era reconhecido como o deus da cura e da medicina. Seu templo mais famoso foi localizado em Epidauros, vila situada a nordeste do Peloponeso, ao sul da Grécia. Para lá acorriam pessoas com artrite, cegos, surdos, mudos, deficientes mentais, vítimas de paralisias, reumáticos, casos de doenças degenerativas, vítimas de picadas de aranha ou de cobra, vítimas de acidentes com sequelas graves e com muitos outros problemas. Disponível em: <www.crfaster.com.br/Epidauros>. Acesso em: 09 set. 2018.

³ O estado hipnagógico é muito parecido com a hipnose e na verdade mais profundo do que muitos níveis da hipnose. Estamos numa espécie de estado hipnagógico quando acabamos de acordar e podemos ainda relembrar nossos sonhos vividamente, mas sem estar plenamente despertos. É o período que antecede a reentrada das lembranças, e preocupações do dia-a-dia na nossa mente. Como a hipnose, o estado hipnagógico é profundamente criativo. Quando passamos por ele, a mente está completamente voltada para si e pode ter acesso à inspiração do subconsciente. O estado hipnagógico é considerado por muitos como um estado de genialidade, sem quaisquer fronteiras ou limitações. Disponível em: <www.guia.heu.nom.br/fenomenos_hipinagogicos>. Acesso em: 09 set. 2018.

No século XVI, Paracelsus, pai da medicina hermética, acreditava na influência magnética das estrelas na cura de pessoas doentes, vindo a confeccionar talismãs com inscrições planetárias e zodiacais. A hipnose utilizada na antiguidade era impregnada de magia, misticismo e religiosidade com objetivos de cura através da imaginação, profecias, captação de ideias e mensagens dos deuses. Utilizava-se induções hipnóticas individuais ou em grupos, através de danças, cantos, orações, rituais e palavras (BAUER e CARVALHO, 2017).

A curiosidade em entender procedimentos que trabalham com o cérebro, alterando os estados de consciência me levou a realizar este trabalho, pois despertou-me o interesse pela hipnose, o transe e o êxtase. A partir disso descobri que há processos de alteração do estado de consciência do indivíduo cuja ferramenta de trabalho é a música e decidi que estudaria o tema a fundo para compreender e aprender melhor a respeito.

Jaime Francisco de Moura, no trecho a seguir de seu livro *Lavagem cerebral, hipnose e transe coletivo nos cultos protestantes*, aborda a influência da música no ser humano:

Teóricos que se especializaram nos efeitos fisiológicos da música se impressionam a que ponto o ser humano pode ser afetado pela música: Ela influi na digestão, nas secreções internas, na circulação, na nutrição e na respiração, como também até as redes nervosas do cérebro são sensíveis aos princípios harmônicos. A música provoca certas mudanças biológicas, podendo ocasionar uma alteração no pulso, na respiração e na pressão externa do sangue; retarda a fadiga muscular e aumenta o metabolismo, amplia a sensibilidade e facilita o acesso a outras formas de estímulo e percepção (MOURA, 2009, p. 82).

Há muito tempo se sabe que a música tem impacto sobre a consciência.

Para nos lembrarmos disso, temos apenas que pensar nos tipos de música disponíveis em uma loja de música bem equipada: música pop intensa com um ritmo poderoso e acentuado, jazz (“clássico” e moderno), cantos gregorianos, canções folclóricas, música meditativa, uma extravagância de música clássica, canções e danças renascentistas, música religiosa (antiga e nova), música de culturas não europeias, música de guerra, *dance music*⁴ (WALKER, 1995, p. 40)

⁴ No original: “To remind ourselves of this we have only to think of the kinds of music available in a well-stocked music shop: loud pop music with a powerful and accentuated rhythm, jazz (“classical” and modern), Gregorian chants, folk songs, meditational music, an extravaganza of classical music, Renaissance songs and dances, religious music (old and new), music of non-European cultures, war music, dance music.”

Quando a música não é o foco central de atenção, podemos utilizá-la como um plano de fundo para: criar um ambiente emocional; criar emoções em trilhas sonoras de filmes e nas produções televisivas; quando estamos executando atividades diárias, como por exemplo, quando vamos limpar a casa. Programas de rádio e televisão têm sua própria música e os anunciantes a utilizam para manipular a emoção e a atitude em relação ao seu produto.

A música tem uma longa história de uso para manipular o humor e a motivação e, nas tradições religiosas, para produzir alterações na consciência e também nas tradições de cura.

Clynes (1987 apud WALKER, 1995) definiu a música como uma organização criada para ditar sentimentos ao ouvinte. Ele separa a resposta a padrões de pulsação ou ritmo, automáticos e inatos em nosso sistema nervoso central e que recebe tanto a regularidade quanto a variação do ritmo (como fazem os sistemas nervosos centrais de outras criaturas vivas, como as canções de acasalamento de insetos e pássaros) e melodia, que ele considera comunicar sua essência, seu significado emocional, que, quando puro, é reconhecido e respondido automaticamente, embora o indivíduo precise de alguma familiaridade com a linguagem da música de sua cultura para que essa resposta automática ocorra.

Brown (1991 apud WALKER, 1995, p.41) sugere que o estado de transe está ligado à dança e à música em todo o mundo:

Em todo o mundo, o estado de transe está associado à dança e à música, mas a relação não é simples. Os tipos de dança e música variam muito de cultura para cultura, assim como o papel deles. A música é usada variadamente para induzir, aprofundar ou finalizar o transe. Rouget demonstrou de maneira convincente que, não é simplesmente uma questão de alguma música ser “hipnótica”, ao contrário, as variações no ritmo e no som receberam um significado particular pelas pessoas que as usam (BROWN, 1991 apud WALKER, p.41)⁵.

A relação entre música e transe não é determinista, ou seja, é possível entrar em transe sem música e, conseqüentemente, ouvir um determinado tipo de música e não entrar em transe. De acordo com Rouget (1985), havendo uma expectativa cultural certa,

⁵ No original: “Throughout the world, the trance state is associated with dance and music, but the relationship is not a simple one. The types of dance and music vary markedly from culture to culture, as does their role. Music is used variously to induce, deepen, or end trance. As Rouget has shown convincingly, it is not simply a question of some music being “hypnotic;” rather, variations in rhythm and sound have been assigned a particular meaning by the people who use them.”

qualquer tipo de música pode levar o indivíduo a um estado de transe. A partir disso, se faz necessário a compreensão a respeito dos estados de transe e êxtase provocados pela música.

O indivíduo deve estar familiarizado com o estilo da música, assim sua atenção estará focada na música e a sua consciência irá mudar para o estado “passivo/receptivo”. Consequentemente, é provável que haverá um componente da experiência do que foi aprendido com relação a padrões rítmicos e melódicos de uma cultura específica. Entretanto, não é errado, caso aconteça, propor alguma música de nossa tradição cultural para a realização da hipnose para aqueles que são receptivos ao ritual hipnótico.

A música em si pode ser um caminho agradável e natural para a hipnose. Na hipnose, a resposta à música é diferente daquela em que o sujeito está no estado de vigília. A resposta afetiva, a emoção, é amplificada e tende a ser similar para diferentes sujeitos ouvintes da mesma peça musical.

Consequentemente, notei que o interesse pelos diferentes estados de consciência e música, pode gerar um trabalho, cuja busca por informações implicará no estudo não só da música em si, mas também da psicologia que contribuirá para o meu conhecimento, e também, para outras pessoas que se interessarem pelo tema.

A partir disso a minha pergunta de pesquisa para o trabalho é: Qual a participação da música em um processo de transe e êxtase?

Sendo assim, o meu objetivo geral nesse trabalho é compreender o processo do transe e do êxtase com a utilização da música e, com isso, meus objetivos específicos são entender como se dá o transe e o êxtase; conhecer os preceitos técnicos para a realização dos mesmos, tendo a música como auxiliadora; compreender como a música influencia a mente dos indivíduos, observando os estados em que a mente é levada através dela e compreender o porquê e onde se tem a presença da música com os estados de transe e de êxtase. Assim, para compreender mais a fundo esses estados, pesquisei a respeito da hipnose, pois nela trabalha-se com diferentes estados de consciência.

Nesta pesquisa, primeiramente, houve uma busca por informações sobre a hipnose, para que se pudesse chegar no transe e êxtase. Assim, trabalhei com um levantamento bibliográfico, cujo objetivo foi a compreensão do assunto, conhecendo os preceitos técnicos para a realização da mesma e a busca por dados históricos.

A partir da compreensão de tal fenômeno, realizei uma pesquisa bibliográfica, buscando informações a respeito da música como ferramenta para a alteração dos estados

de consciência de um indivíduo. Pesquisei sobre locais, onde se têm a utilização da música para a alteração destes estados, como rituais, cerimônias religiosas, etc. Assim, pude compreender qual o resultado desse processo num indivíduo.

Através dessas pesquisas, obtive materiais para a compreensão de como a música atua na mente dos indivíduos, qual a sua influência e o que ela provoca no cérebro humano. Para isso, realizei pesquisas não apenas sobre a música, mas também sobre a neurologia e a psicologia. Assim, foi possível levantar informações a respeito dos estados em que um indivíduo é levado quando se tem a música como auxiliar.

1 OS EFEITOS DA MÚSICA

A música tem efeitos poderosos sobre a consciência e, combinada com palavras hipnóticas para guiar a atenção, torna-se um veículo agradável e brilhante para a hipnose. Ela também pode ser usada como um foco de atenção para a indução e também para um aprofundamento. Quando alcançada, é um veículo totalmente eficaz para o trabalho com sugestões verbais, sendo um estímulo primário para a produção de experiências emocionais, ou até mesmo um plano de fundo para fantasias terapêuticas, imagens guiadas ou repetições da imaginação. A música realiza um caminho suave e positivo fora do estado de transe e torna-se um veículo seguro para a auto-hipnose.

A música como foco de atenção é mais agradável, mais familiar e gera mais atenção do que assistir a um ponto na parede. Utilizando palavras para manter a atenção concentrada e fornecer instruções sobre como ouvir, a experiência de mudar para a hipnose parece menos embaraçosa ou estranha e é menos atormentada por pensamentos intrusivos.

A música funciona em muitos contextos para alterar a consciência, mas uma mesma música pode ser ouvida e não alterar a consciência. A música pode ser rápida, forte e com uma batida constante, como por exemplo na música gospel, levando ao arrebatamento religioso, ou então, a música pode ser lenta e solene, acompanhando assim, a adoração dos fiéis.

Algumas músicas muito especiais para o ouvinte podem causar mudanças no seu organismo. De acordo com Blood e Zatorre (2001 apud FACHNER 2011) estas mudanças que ocorrem ao ouvir uma música favorita demonstram que a informação musical envolve estruturas cerebrais responsáveis pela transmissão de emoções. Um indivíduo, ao ouvir sua melodia preferida, registra mudanças, não apenas na atividade do sistema nervoso autônomo, batimento cardíaco, tensão muscular, resistência da pele e profundidade da respiração, mas particularmente no fluxo sanguíneo de estruturas cerebrais que estão envolvidas no processamento de estímulos sensoriais. O padrão de ativação das regiões cerebrais mostra uma similaridade surpreendente aos padrões de atividade induzidos por drogas, com um efeito principalmente eufórico semelhante ao da cocaína.

Segundo Rouget (1985), a música cria condições emocionais e estrutura processos temporais de eventos simbólicos, especialmente em cerimônias em que se pretende alterar estados de consciência para fins de rituais individuais ou em grupo.

Por meio da leitura do livro *Lavagem Cerebral, Hipnose e Transe Coletivo nos Cultos Protestantes* de Jaime Francisco de Moura é possível obter informações a respeito da hipnose que acontece em certos cultos protestantes e aproximar-se um pouco mais das experiências vividas pelas pessoas que frequentam estas cerimônias.

O que ocorre na maioria dos cultos protestantes é um fenômeno de transe hipnótico coletivo provocado pelo clima emocional, pela música, pela dança e especialmente pelo ritmo. [...] Podemos dizer também que hipnose é um estado em que os níveis inferiores da consciência (inconsciente ou subconsciente) passam a comandar a pessoa. O que está lá no fundo, provocado, aflora nas diversas manifestações (MOURA, 2009, p. 29).

O autor disserta a respeito de estudos que mostram os efeitos fisiológicos da música, ressaltando que ela influi na respiração, digestão, circulação, nas redes nervosas e em outros diversos trabalhos que o organismo executa. Além disso, mostra que muitas mudanças biológicas podem acontecer, como por exemplo, a aceleração do metabolismo.

Ouvir música como uma experiência sensitiva e estética pode absorver a atenção das pessoas e cortar completamente outras entradas sensoriais, mas a absorção parece estar ligada à preferência musical, às imagens e ao grau de “hipnotizabilidade” do indivíduo.

Snodgrass e Lynn (1989 apud FACHNER, 2011, p. 360) buscaram informações a respeito das correlações entre pessoas com alta, média e baixa suscetibilidade à hipnose e seu grau de absorção imaginativa ao ouvir música muito ou pouco imaginativa. Independentemente das qualidades imaginativas, pessoas altamente hipnotizáveis (de acordo com Hilgard (1979), absorvidas com facilidade pela música clássica) relataram mais absorção do que as pessoas com baixa suscetibilidade à hipnose. Todos os participantes do teste revelaram claramente um melhor desempenho imaginativo com peças altamente imaginativas em comparação com as menos imaginativas. Apreciadores da música clássica altamente hipnotizáveis mostraram correlações significativas entre absorção e hipnotizabilidade, mostrando a influência das preferências musicais na intensidade das emoções e habilidades de absorção. Sendo assim, Snodgrass e Lynn (1989 apud FACHNER 2011), mostraram que além do alto grau de hipnotizabilidade da música clássica, quando é um estilo da preferência do ouvinte, como foi mostrado pelos indivíduos altamente hipnotizáveis, as emoções e a absorção serão mais intensas.

O nível de imaginatividade da música estará ligado aos padrões melódicos e rítmicos de uma cultura em particular. Nessa experiência em particular, a música imaginativa utilizada foi a clássica, devido ao fato de Hilgard (1979) ter observado que os sujeitos altamente hipnotizáveis eram mais propensos, do que os menos hipnotizáveis, a se tornarem absorvidos na música clássica do que no pop ou no jazz. Isso sugeriria que a música seria um caminho adequado para a hipnose para sujeitos responsivos.

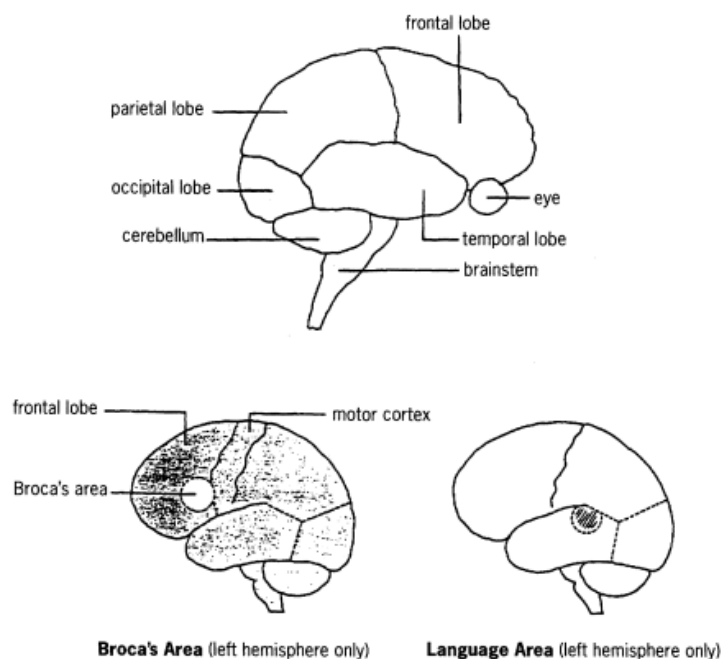
Francisco de Moura (2009) destaca a influência do ritmo no organismo humano que possui importância nas diferentes reações mentais de um indivíduo, as quais serão diferentes de acordo com a variação desse movimento.

Em seu livro ele trabalha com o ambiente dos cultos protestantes. Segundo o autor, a música é o elemento chave em várias igrejas para produzir um estado de transe nos fiéis.

As variações cadenciadas, que se aceleram cada vez mais e mais, elevam a pessoa a manifestar o “*Divino*”. Quando esse se torna repetitivo, através de instrumentos de percussão, o ouvinte pode sentir fadiga, passando por um “*amortecimento consequente da consciência, levando a um verdadeiro estado de hipnose*” (MOURA, 2009, p. 74).

Estudiosos afirmam a existência de duas áreas do cérebro, as quais são ativadas durante o processo de linguagem: falar, ouvir, ler ou mesmo pensar. De acordo com os estudos as duas áreas associadas à linguagem foram denominadas área *Wernick* e a área de *Broca*, a primeira localiza-se no lobo temporal esquerdo e a segunda no córtex frontal esquerdo (Figura 1). Para uma pessoa destra, o hemisfério direito controlará a melodia, já o esquerdo, o ritmo.

Figura 1 - A posição das áreas de linguagem no cérebro. A figura superior ilustra os lobos do córtex; o canto inferior esquerdo ilustra a área da linguagem (Broca) no lobo frontal; o canto inferior direito ilustra a área da linguagem no lobo temporal.



Fonte: Becker, 1994, p. 45

É possível concluir, através de diversos estudos, a preferência pelo hemisfério direito quando se escuta melodias, mas é passado para o esquerdo quando é solicitado ao indivíduo a execução de tarefas analíticas ou quando se trata de um músico treinado.

Judith Becker, em seu artigo *Music and trance* (1994), disserta a respeito da ciência cognitiva⁶. O ponto principal é que “a ideia básica da ciência cognitiva é que os seres inteligentes são motores semânticos, em outras palavras, sistemas formais automáticos com interpretações sob as quais consistentemente fazem sentido”⁷ (BECKER, 1994, p. 44).

O cérebro é composto por milhões de neurônios, ou células nervosas e o número de interconexões possíveis entre estas células é grande. De acordo com a teoria do agrupamento neuronal, são os agrupamentos de neurônios e grupos de agrupamentos

⁶ Ciências cognitivas, podem-se considerar como o conjunto de disciplinas que se uniram, não perdendo suas características específicas individuais, com o objetivo de investigar as questões do conhecimento, também chamadas de questões epistemológicas. Disponível em: <www.infoescola.com/psicologia/ciencias-cognitivas>. Acesso em: 11 jun. 2019.

⁷ No original: “The basic idea of cognitive science is that intelligent beings are semantic engines in other words, automatic formal systems with interpretations under which they consistently make sense.”

chamados “mapas” que determinam o pensamento e o comportamento. Esses mapas estão localizados em áreas específicas do cérebro e se ligam através de comportamentos passados. “Grupos ou mapas separados são conectados de forma massiva por circuitos neuronais e loopings neuronais” (EDELMAN, 1992, p. 83).

Quando há um comportamento ou aprendizado repetido, algumas ligações tornam-se habituais como, por exemplo, na audição de uma música específica a estimulação de um mapa estimula outros mapas. Esses mapas baseiam-se em categorias perceptivas e cognitivas aprendidas. Ou seja, quando escutada alguma melodia familiar, a memória auditiva faz com que surjam, novamente, as emoções sentidas em outro tempo ou lugar. Por meio de conexões no nosso cérebro é possível estar consciente da última vez que ouvimos uma peça igual ou semelhante e podem surgir sentimentos de alegria, tristeza ou mesmo medo.

Rouget (1985), em seu livro *Music and Trance* traz definições a respeito de dois estados de consciência, de acordo com o autor o

transe está sempre associado a um maior ou menor grau de grande estimulação sensorial – barulhos, música, cheiros, agitação; o êxtase, ao contrário, está mais ligado à privação sensorial – silêncio, jejum, escuridão (ROUGET, 1985, p. 10).

Segundo Becker (1994), o ato de ouvir envolve não apenas a parte auditiva do cérebro, mas as áreas de linguagem e áreas onde emoções como medo e ódio são ativadas. Assim, um estímulo sensorial provocado pela música ou apenas um som, invocará todas as emoções e comportamentos que acompanham esse som.

Esses estudos reforçam o que já sabemos sobre ouvir música: que ela ativa diversas áreas do cérebro.

Durante a batida da percussão, bem como na dança, os movimentos rítmicos do corpo se sincronizam com o ritmo da música. Isso ocorre automaticamente durante uma atividade prolongada, sem esforço ou controle. Isso pode dar a impressão de que alguém se une ao ritmo. Para muitos dançarinos de *rave*, esta é uma experiência bem conhecida. Segundo Aaronson (1999 apud FACHNER, 2011, p. 363), a festa *rave* é um local em que efeitos de ritmo, som e luz evocam uma expressão corporal de danças figurativas e abstratas inserindo a música em espaços que vão além dos limites da classe social.

Movimentos corporais rítmicos são acompanhados por deslocamentos recorrentes nos fluidos corporais, especialmente no sangue. Além disso, a respiração tende a se sincronizar com os movimentos e induz as oscilações da frequência cardíaca conhecidas como arritmia sinusal respiratória. Desta forma, movimentos rítmicos podem resultar em sincronia respiratória-cardiovascular com crescente oscilação da pressão sanguínea que estimulam os barorreceptores carotídeos. Os efeitos da estimulação dos barorreceptores não estão confinados a uma diminuição da frequência cardíaca; eles também reduzem a excitação e a excitabilidade corticais, aumentam os limiares da dor, reduzem os reflexos musculares e aumentam a atividade teta, como foi demonstrado em trabalhos anteriores⁸ (VAITL et al., 2005, p. 107 apud FACHNER, p. 363).

Ferramentas psicométricas foram desenvolvidas para pré-selecionar esses indivíduos e medir o grau de hipnose alcançado por eles. Além disso, através de pesquisas de Bachner Melman e colaboradores (2005 apud FACHNER, p. 363) foi descoberto que traços da personalidade de uma pessoa e constituições fisiológicas também podem alterar esse grau de suscetibilidade à hipnose.

De acordo com Matussek (2001 apud FACHNER 2011, p. 362), a matriz cultural e os efeitos fisiológicos da música, juntos, produzem um estado de amnésia e uma vontade de assimilar novas informações. Segundo Freeman (2000 apud FACHNER, 2011), música e dança estão relacionadas à evolução cultural do comportamento humano e formas de ligação social. Há conexões na transmissão cultural do conhecimento e durante o estado alterado de consciência, causados por formas químicas e comportamentais de indução. Alterações de consciência produzidas dessa forma, serviram para romper hábitos e crenças sobre a realidade e aumentar a atenção para informações novas e complexas.

⁸ No original: "Rhythmic body movements are accompanied by recurrent shifts in body fluids, especially in the blood. In addition, respiration tends to synchronize with movements and induces the heart rate oscillations known as respiratory sinus arrhythmia. In this way, rhythmic movements may result in a respiratory-cardiovascular synchronization with increased blood pressure oscillations that stimulate the carotid baroreceptors. The effects of baroreceptor stimulation are not confined to a slowing of the heart rate; they also reduce cortical arousal and excitability, augment pain thresholds, reduce muscular reflexes, and increase theta activity, as has been shown in previous work."

2 A HIPNOSE

Para trabalhar com a música como objeto de auxílio para o transe e o êxtase, primeiramente achei necessário compreender como se dá a hipnose, devido ao fato de que esta trabalhará com os estados de consciência do sujeito que será hipnotizado. Em *Hipnose para iniciantes*, Hewitt (2009) mostra detalhadamente as técnicas necessárias para dominar a hipnose. O autor inicia o livro explicando o que é o fenômeno:

Na hipnose, assim como no sonhar acordado, você está ciente e consciente, embora se esqueça de distrações externas. Em ambos os fenômenos, sua mente se ajusta para a faixa de frequência alfa. A diferença é que, na hipnose, sua mente está direcionada não para fantasias, mas para objetivos benéficos específicos que você quer atingir (HEWITT, 2009, p. 10).

De acordo com o livro, ao realizar o ato da hipnose o hipnotizador irá trabalhar com a mente do sujeito⁹. Além disso, o cérebro humano gera ondas cerebrais, de maneira que cada uma delas é respectivamente endereçadas a determinadas funções mentais.

Em 1929, Hans Berger usou um aparelho de eletroencefalograma e descobriu que quando os olhos de uma pessoa estavam fechados, seu cérebro gerava ondas regulares na faixa de 8 a 12 ciclos por segundo (cps). Ele nomeou-as como “ondas alfa”. Em seguida, outros tipos de ondas cerebrais foram descobertas e denominadas “teta”, “beta” e “delta”. Também foi descoberto que essas ondas se correlacionavam com várias funções mentais, incluindo experiências psíquicas e de hipnose (HEWITT, 2009, p. 16).

Segundo este princípio as ondas cerebrais podem ser divididas em:

- **Delta:** Nessa onda a faixa de frequência varia de 0 a 4 CPS, ou seja, total inconsciência.
- **Teta:** A faixa de frequência em teta varia entre 4 e 7 CPS. Teta é a parte da faixa subconsciente, a qual pode sofrer hipnose. As experiências emocionais parecem ser gravadas em teta. É a faixa onde as experiências psíquicas ocorrem.
- **Alfa:** A faixa de frequência em alfa varia entre 7 e 14 CPS. Costuma ser vista como a faixa do subconsciente onde os sonhos (enquanto dormimos), o “sonhar acordado”

⁹ Sujeito: a pessoa que está sendo hipnotizada (HEWITT, 2009, p. 11).

e quase todas as hipnoses acontecem. Sendo que a maior parte da meditação acontece na faixa alfa, embora, às vezes, ela passe para a teta. As experiências psíquicas também ocorrem em alfa.

- **Beta:** Região da mente consciente. Suas faixas de frequência ultrapassam 14 CPS. Em beta nós raciocinamos e conduzimos a maior parte de nossas relações quando estamos acordados. Quando acordados, operamos com cerca de 20 CPS na maior parte do tempo. Uma pessoa próxima aos 60 CPS encontrar-se-ia em crise de histeria aguda, segundo o autor.

Quando dormimos, o cérebro passa da faixa beta para a alfa, posteriormente alterna entre a teta e a delta, sendo que a maior parte do sono ocorre em alfa. A hipnose usa esse fenômeno natural e faz o cérebro diminuir a frequência pra alfa sem que o indivíduo durma, assim a mente estará em uma frequência aberta para inserções sugestivas, do contrário não seria possível realizar esse tipo de trabalho, pois a mente subconsciente não é muito receptiva a sugestões.

A mente subconsciente é obediente, não raciocina. Apenas responde ao que lhe é proposto, por isso o valor e o poder da hipnose. Assim, resumidamente falando, ela informa a mente consciente que há novas informações úteis ao tomar atitudes. Como a mente consciente age com o que já tem, ela partirá dessa nova informação.

De acordo com Hewitt (2009) existem algumas dúvidas gerais com relação à hipnose, cujas respostas acho necessário destacar:

- Ninguém pode ser hipnotizado contra sua vontade, ou seja, o sujeito tem que concordar em realizar o procedimento.
- Durante a hipnose, o sujeito pode escolher aceitar ou rejeitar qualquer sugestão dada. Se for dada uma sugestão da qual discorde, ele provavelmente sairá do estado de hipnose.
- Quanto mais inteligente for a pessoa, mais fácil será sua hipnose, ou seja, em certos casos de debilidade mental, a hipnose se torna impossível. Apenas uma pequena parcela da população não pode ser hipnotizada, em razão de deficiência mental, ou por motivos ainda desconhecidos.
- Uma pessoa hipnotizada não está inconsciente. O sujeito está consciente e acordado. O sujeito hipnotizado apenas concentra sua atenção e limpa a sua mente, esquecendo de todo o resto para que o trabalho seja realizado.

- Ninguém fica preso na hipnose. O sujeito consegue sair facilmente do estado hipnótico, seja caindo em breve sono, seja abrindo os olhos após algum tempo sem ouvir a voz do operador que está realizando a hipnose no indivíduo.

No estado hipnótico o indivíduo está em um estado de relaxamento profundo semelhante ao “sonhar acordado” e ouve tudo ao seu redor, estando consciente de onde está.

3 TRANSE E ÊXTASE

As expectativas culturais desempenham um papel importante no comportamento de uma pessoa em estado de transe, cujo estado não é algo incomum e difícil de acontecer. Tal estado pode atingir qualquer tipo de pessoa. Escritos antropológicos sobre o transe nos informam a respeito dos componentes culturais, como por exemplo nos rituais religiosos, onde o transe é incorporado, mostrando como os indivíduos nesse estado alterado se movem quando estão nele e quando saem.

Todos os sistemas institucionalizados de transe envolvem cosmologias, cosmogonias e crenças sobre a ontologia do ser no transe e crenças sobre os significados do transe.

Ao contrário de certas crenças, o comportamento de transe é bem previsível. As pessoas em transe agem como aquelas que viram neste estado durante a sua infância. Sejam contidos como o público de concertos, ou girando descontroladamente.

O transe é praticado em todas as culturas.

Todas as culturas que conheço incorporaram contextos musicais nos quais o transe é ocasional, comum ou necessariamente uma parte. Tanto quanto sei, o transe é tão específico quanto a música e a linguagem. Enquanto todos os povos aprendem a língua e a maioria dos povos toca ou canta, uma porcentagem menor entra em transe regularmente (BECKER, 1994, p. 42).

Becker (1994) define transe como sendo um estado da mente caracterizado por um foco intenso com perda do próprio senso e o acesso a tipos de conhecimentos e experiências que são inacessíveis em estados fora de transe.

De acordo com Rouget (1985), os conceitos de transe e êxtase estão ligados à quantidade de movimento do corpo em relação à música. Segundo o autor, a *trance music* está ligada a movimentos corporais rítmicos, dança, excitação e *hyperarousal*¹⁰. O êxtase, por sua vez, acontece em *hypoarousal*¹¹ e imobilidade e parece estar mais preocupado com a atividade mental pura, como meditação, contemplação e afins.

¹⁰ Um estado de estresse psicológico elevado que pode resultar em ansiedade, fadiga e tolerância reduzida à dor. Disponível em: <www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/hyperarousal>. Acesso em: 01 dez. 2017.

¹¹ O *hypoarousal* é um estado fisiológico em que seu corpo fica mais lento. Os estados de *hypoarousal* incluem os sentimentos de tristeza, irritabilidade e nervosismo de baixo grau. Assim como o estado *hyperarousal*, o *hypoarousal* é involuntário. Disponível em: <www.diddly.wordpress.com/2009/02/11/659/>. Acesso em: 09 set. 2018.

Apesar de no cotidiano, para o senso comum, os termos transe e êxtase terem significados similares, quando conectados à música, no gênero *technomusic*, transe ainda está ligado à dança e excitação enquanto o êxtase está ligado a uma música meditativa, gênero *chillout*¹², o qual é vinculado a um estado de relaxamento após uma dança exaustiva.

Rouget (1985) define *transe* como um estado associado a um maior ou menor grau de estimulação sensorial, como ruídos, música, cheiros, agitação; já o êxtase, pelo contrário, é mais frequentemente ligado à privação sensorial, ou seja, silêncio, jejum, escuridão.

Segundo Becker (1994), o ato de ouvir envolve não apenas a parte auditiva do cérebro, mas as áreas de linguagem e áreas onde emoções como medo e ódio são ativadas.

O transe é um comportamento muitas vezes aprendido, quase sempre carrega a marca das crenças de uma determinada sociedade sobre isso. Deve ser pensado como um conjunto de estados alterados da consciência que se assemelham. Alguns de seus sintomas se sobrepõem, outros não.

Becker (1994), traz algumas informações em seu artigo que acho importante destacar a respeito do transe, em que ao atingir tal estado há um bloqueio da distração, o qual pode levar a uma abertura para novos tipos de percepções e cognições. A realidade normal é revertida e assim o indivíduo passa para o que é chamado de “outro mundo”, entrando em um estado alterado de consciência. A experiência do “outro mundo” possui uma riqueza de memórias, imagens e sentimentos.

De acordo com Becker (1994) os estados de transe podem ser de diferentes tipos: existe o transe do performer que se sente um com a música que toca; o leve transe do ouvinte, cuja atenção se concentra na música; transe de possessão, em que o próprio eu parece estar deslocado e o corpo é tomado por uma divindade ou espírito; o transe dos místicos Sufis que se sentem unidos com *Allah*; e o transe de meditação dos budistas *Vajrayana*.

¹² *Chillout* significa “relaxar”. Não por menos, o mais tranquilo estilo de música eletrônica recebeu este nome. Suas batidas possuem uma BPM baixa (ou inexistente, como em alguns *ambient chillout tunes*), unidas a sintetizadores harmoniosos e calmos (sem possuir elevado volume, com agudos e graves menos intensos). Além disso, podem possuir (embora não seja obrigatório) sons de pássaros, ondas, águas e outros ditos “sons naturais” (*ambient chillout*); elementos da música instrumental, como piano, flauta, violão e outros; vocais (em sua maioria femininos), dentre outros. Disponível em: <www.trancendance.wordpress.com/chillout/>. Acesso em: 14 jun. 2019.

O artigo *Time Is the Key: Music and Altered States of Consciousness* (2011) de Fachner possui diversas informações a respeito da música e os estados alterados da consciência (no inglês *Altered States of Consciousness* – ASC), como transe e êxtase, e disserta a respeito de quando e como a música influenciará a mente do indivíduo.

“A música funciona em diferentes contextos para alterar a consciência, enquanto uma mesma música pode ser escutada sem que haja alteração” (BECKER, 1994 apud FACHNER, 2011, p. 356).

As habilidades de expressões humanas evoluíram como uma estrutura antes da linguagem, que foram usadas para comunicar um contexto sensível e complexas codificações emocionais em interações em grupo. O canto, uma vocalização afetiva e rítmica, desempenhou um papel importante na evolução cognitiva humana através da criação e surgimento de uma empatia e solidariedade em grupo. Ou seja, as vocalizações comunicam estados afetivos e podem também, marcar reivindicações territoriais.

O canto fornece um meio de comunicação, ampliando formas de vocalizações afetivas compartilhadas com outros primatas também. A diferença entre a expressão musical em humanos e animais envolve um simbolismo referencial e classificação de elementos musicais, sendo assim, vocalizações de animais em estados afetivos são expressões com meios não simbólicos, não planejados nem integrados (FACHNER, 2011).

Crenças relativas ao transe estão necessariamente ligadas a linguagem, uma vez que nossas crenças sempre medeiam nossas experiências. Sendo assim, o estado de transe envolverá diferentes áreas do cérebro simultaneamente, conseqüentemente, independente de qual seja a área do cérebro para a música, o transe estará ligado às áreas de linguagem. Segundo Becker (1994), o ato de ouvir envolve não apenas a parte auditiva do cérebro, mas, além das áreas de linguagem, como foi dito anteriormente, também estará correlacionado às áreas onde emoções como medo e ódio são ativadas.

Nesse estado algumas áreas do cérebro de uma pessoa são paralisadas, incluindo algumas áreas que nos relacionam com o mundo habitual em que habitamos. Becker (1994) afirma que uma característica central do transe envolve o desligamento de percepções selecionadas.

Vinod Menon e Daniel J. Levitin (2005 apud FACHNER, 2011, p.361) foram capazes de mostrar sequências de processos cerebrais e seus padrões de conectividade envolvidos ao ouvir música, ou seja, o tempo do processo de como e quando os diferentes

centros do cérebro se tornam ativos, enquanto o cérebro está na música. Eles propuseram que o *nucleus accumbens*, uma parte do cérebro que não é facilmente vista em exames, inicia uma liberação de dopamina em resposta à música. O aumento da liberação de dopamina acontece quando objetos significativos estão no foco da atenção. Quanto maior o significado pessoal do objeto em foco, mais dopamina é liberada.

Além disso, um estudo desenvolvido por Penman e Becker (2009 apud FACHNER, 2011) a respeito de ouvintes profundos e religiosos (pessoas que têm fortes reações, como arrepios ou choro, ou são profundamente movidos ao ouvir sua música favorita), mostrou que eles apresentaram respostas mais fortes na frequência cardíaca e na resistência galvânica da pele¹³ ao ouvir a música que se tem muita afinidade, auto selecionada.

Estes ouvintes profundos descreveram suas experiências em termos transcendentais e em respostas que ocorreram em paralelo a diferentes partes da música, as quais eram de alto valor subjetivo para eles. Essa ocorrência não foi bloqueada em partes específicas da música. Não havia conexão direta de emoções fortes com fronteiras musicais como repetição de certas partes e uma mudança repentina de registros musicais. Este estudo ilustra como a música funciona como “um catalisador de emoções fortes que pode levar ao transe” (Penman e Becker, 2009 apud FACHNER, 2011, p. 362). Reações fisiológicas (calafrios) são conectadas a circuitos de gratificação no cérebro. Estes circuitos intensificam a experiência pessoal e medeiam o significado dos eventos musicais, que estão bloqueados no tempo em sua ocorrência com momentos inerentes à música preferida, mas não são necessariamente bloqueados a elementos musicais específicos, como certas tonalidades, harmonias, tempos ou volume.

Rouget (1985) enfatiza que os líderes dos rituais e músicos não entram no ASC involuntariamente, mas por vontade própria, usando técnicas culturais conhecidas. A pessoa deve ter um objetivo específico e deve estar intelectualmente preparado para a experiência.

¹³ O Monitoramento da Resistência Galvânica da Pele (MRGP) ou Galvanic Skin Response (GSR) pode ser descrito como sendo um circuito que mede a impedância da pele através de um amplificador cujo ganho varia por uma relação entre uma resistência pré-definida e a resistência captada através de dois eletrodos colocados nos dedos das mãos de um paciente, um no indicador e outro no dedo médio, pontos estes onde se localizam as glândulas sudoríparas. Conforme este paciente é estimulado psicologicamente a quantidade de secreção (suor), liberada nesses pontos monitorados pelos eletrodos varia, alterando dessa forma a resistência medida (PEREIRA, 2005, p.1).

Becker em seu artigo, *Music and Trance*, destaca um momento muito importante de uma cerimônia, cujos indivíduos são levados ao estado de transe com o auxílio da música:

Antes que a cerimônia comece, todos os participantes são colocados em transe no templo, acompanhando longas e lentas linhas vocais de poesia clássica, cantadas em uníssono por um coro de mulheres da aldeia. Em todo o público, parte teatral da cerimônia, o conjunto de gamelão toca continuamente. Os motivos melódicos dos instrumentos estão associados aos numerosos personagens do drama; por fim, eles culminam em um furioso padrão de ostinato de duas notas que sempre é tocado como acompanhamento do “encontro” entre Barong, junto com seus seguidores humanos em transe, e Rangda, a bruxa (BECKER, 1994, p. 43)¹⁴.

Timmermann (2009 apud FACHNER, 2011, p. 359) enfatiza o significado de uma repetição monótona de sons como um elemento central da indução de ASC. A duração dos sons parece ser importante para os efeitos no paciente. “A maioria das pessoas precisa de 13 a 15 minutos para ser influenciado ou levado pela batida dos tambores” (HAERLIN, 1998 apud FACHNER, 2011, p. 359). Haerlin (1998 apud FACHNER, 2011, p. 359) afirma ainda que o principal efeito de instrumentos indutores de ASC é a indução de uma matriz de transe vazia que reduz o ruído do pensamento, ou seja, técnicas que alteraram o foco de atenção e, assim, alteram a consciência, oferecendo uma maneira de esvaziar a memória permitindo que novas informações entrem.

Em abordagens de terapia musical usando ASC, o terapeuta se esforça para um “estado de consciência não convencional e curativo” (HAERLIN, 1998 apud FACHNER, 2011, p. 359) em sessões individuais ou em grupo com instrumentos como taças de som, gongos, e instrumentos de pulsação, como tambores e chocalhos.

Winkelman (2002 apud FACHNER, 2011) salienta que o ritmo, em particular, fornece uma estimulação que coordena e sincroniza os desempenhos do grupo através de uma expressão rítmico-afetiva.

Neher (1961, 1962 apud FACHNER, 2011, p. 357) sugere que os fenômenos semelhantes à epilepsia que acontecem nos rituais cerimoniais com batidas e em cerimônias de cura são baseados nos efeitos de um certo som e ritmo. Existe uma

¹⁴ No original: “Before the ceremony begins, all the participants are put into trance at the temple to the accompaniment of long, slow vocal lines of classical poetry sung in unison by a chorus of women from the village. Throughout the public, theatrical part of the ceremony, the gamelan ensemble plays continuously. The instruments' melodic motifs are associated with the numerous characters of the drama; ultimately, they culminate in a furious two-note ostinato pattern that is always played as accompaniment to the "encounter" between Barong, along with his entranced human followers, and Rangda the witch.”

sequência de elementos que acontecem nesses rituais. Primeiramente tem-se uma frequência de espectro¹⁵ distinta, dominado por frequências baixas e altas de tambores. Posteriormente ocorre a repetição de padrões rítmicos distintos para garantir que tais espectros de frequência ocorram e para finalizar é tocado batidas de tambores durante um certo tempo a fim de gerar padrões de ondas cerebrais.

Isso explicaria os casos extremos de comportamento incomum em cerimônias que envolve batidas constantes. Neher (1961,1962 apud FACHNER, 2011, p.357) propôs que esta era a consequência de um efeito de condução auditivo semelhante ao efeito indutor da epilepsia através da condução fótica (convulsões cerebrais causadas por emissões de luz rítmica a uma frequência de predominantemente 10 Hz). Ele argumentou que o volume e energia da informação sonora de baixa frequência, viajando de baixo para cima nos caminhos do centro auditivo induziriam a super estimulação sensorial e entraria em outras modalidades sensoriais, desencadeando convulsões.

3.1 TRANSE DO PERFORMER

A conexão do ASC – e se a música vai se tornar significativa e intensa durante a performance ou experiência – depende da intenção pessoal que é atribuída à uma música preferida pelo indivíduo.

Como já dito anteriormente no capítulo 3, no transe do performer o indivíduo que o experiencia se sente um com a música que toca. Olhando mais de perto os processos cerebrais envolvidos na dança, Park e colegas de trabalho (2002 apud FACHNER, 2011, p. 364) relataram mudanças no EEG¹⁶ no caso do bailarino Salpuri, ao executar uma dança tradicional anteriormente realizada por xamãs na Coreia, comparando ao seu estado em descanso, a escuta de uma música pop e ao lembrar-se de uma dança anterior. Observou-se um estado alterado da dança (limpeza espiritual ou purificação), onde as frequências teta aumentaram, em comparação com os valores dessa frequência no repouso. O aumento das frequências teta eram mais evidentes na linha média frontal, um

¹⁵ Consiste em todas as frequências que fazem parte da radiação eletromagnética, desde as ondas de baixa frequência até as de maior frequência, como a radiação gama. Disponível em: <www.significados.com.br/espectro>. Acesso em: 14 nov. 2018.

¹⁶ Eletroencefalograma (EEG) é um exame de monitoramento não-invasivo que registra a atividade elétrica do cérebro. É realizado com eletrodos fixados no couro cabeludo por meio de uma pasta condutora de eletricidade. Objetiva registrar a atividade cerebral para detectar possíveis anormalidades neurológicas. Disponível em: <minutosaudavel.com.br/eletroencefalograma-egg-o-que-e-tipos-e-para-que-serve-o-exame-2>. Acesso em: 28 nov. 2018.

aumento que é normalmente visto em concentração relaxada e consciência aumentada. Park (2002 apud FACHNER, 2011, p. 364) supõe que o dançarino Salpuri atingiu o ASC através do cancelamento das funções do córtex frontal e ativação das funções subcorticais. Isso leva a crer que uma lembrança dependente das experiências do estado de ASC parece ser caracterizada pela dominância das frequências teta.

Diversas religiões apresentam danças sagradas: o girar do dervixe muçulmano, a dança hassídica no judaísmo, o dançar no Espírito do pentecostalismo cristão. Além disso, outras religiões como candomblé, Dança do Espírito de Wovoka, a Dança de São Gonçalo, o balé hindu Bharata Natyam possuem performances corporais inseparáveis da religião. Abaixo uma citação a respeito da dança Butoh, responsável por levar ao ASC:

Uma das principais características desta dança é a abolição da intenção. Quando uma forma está instalada, ou um movimento iniciado, o performer segue-o através do seu corpo, de uma articulação à outra, como se ele fosse espectador. Seu corpo age e sua atenção, livre de qualquer vontade, concentra-se por inteiro nos meios da execução e na consciência aguda do que está acontecendo nele. Assim nenhuma intenção ou “querer-fazer” cria resistência aos movimentos. O performer parece fazer movimentos que já foram decididos. (Disponível em: <www.eavparquelage.rj.gov.br/a-performance-da-danca-butoh>. Acesso em: 30 de novembro de 2018).

Oohashi e colaboradores (2002 apud FACHNER, 2011, p. 364) registraram o EEG de um participante que vivenciou Kerauhan, um transe de posse que ocorreu durante um drama ritual chamado Calonarang em Bali. Na análise da fase de transe, Oohashi e colegas de trabalho encontraram no EEG um aumento de frequências teta e frequências alfa que diferem claramente dos padrões encontrados em descargas epiléticas e distúrbios mentais.

Katz e De Rios (1971 apud FACHNER, 2011, p. 364) transcreveram canções assobiadas nas cerimônias da ayahuasca peruana e explicaram a função das músicas como uma ajuda para o xamã e seus fiéis para controlar as visões evocadas pela “percepção da velocidade da música do curandeiro” (KATZ E DE RIOS, 1971 apud FACHNER, 2011, p. 364).

Becker (1994) descreveu os estágios da música utilizada em um ritual em Pagoetan, Bali. Transcrevendo a música de uma determinada parte do ritual, Becker destacou que “ciclos temporais curtos e com volume alto, sem nenhuma elaboração

melódica é usada na música balinesa de gamelão para indicar a presença de demônios e brigas” (BECKER, 1994, p. 48). A partir disso é possível perceber como os ritmos fortes dos tambores e pratos, sons de gongos e gangsa são “todos ritmicamente sincronizados, tornam-se um com a sincronia rítmica experimentada em todo o sistema nervoso central do indivíduo em transe” (BECKER, 1994, p. 49).

Ferreira (2008), em seu artigo *Transe maquínico: Quando o som e movimento se encontram na música*, aborda que com a evolução técnica e tecnológica dos trabalhos de DJs de *hip hop*, cujo fato ocorreu na segunda metade da década de 1970 houve a eclosão da chamada, *Breakbeat*¹⁷ *Science*.

Constatou-se, através de DJs Nova-iorquinos, que a pista de dança tendia a explodir de excitação quando eram tocadas músicas com batidas repetitivas. Assim, eles repetiram controladamente estes mesmos trechos que levavam a este estado alterado para a busca de uma explicação deste fato.

Foi observado que tais trechos na maior parte das vezes eram os *breaks*¹⁸ da música e juntamente com as técnicas e tecnologias dos DJs era possível a exploração máxima do potencial cinético disparado por eles e, a partir disso é possível compreender o termo *Breakbeat Science*. Segundo definição de Kodwo Eshun (1999 apud FERREIRA, 2008):

Breakbeat science, segundo me parece, é quando Grandmaster Flash e DJ Kool Herc e todos aqueles caras isolam o *breakbeat*, quando eles literalmente vão para o ponto do disco no qual a melodia e a harmonia são suprimidas e as batidas da bateria e do baixo vêm para o primeiro plano. Ao isolarem isso, eles ligaram um tipo de eletricidade, tornando a batida portátil, extraíndo a batida. Eu chamo isso de captura do movimento (*motion capturing*). Em filmes como *Jurassic Park* e todos os grandes filmes com animação por computador, a captura do movimento é o dispositivo através do qual eles sintetizam e virtualizam o corpo humano. Eles pegam uma pessoa dançando lentamente e fixam luzes em cada uma de suas articulações que depois são mapeadas numa interface e pronto, você literalmente captura o movimento de um humano e agora pode torná-lo virtual. Eu acho que foi isso que Flash e os demais fizeram com a batida. Eles pegaram uma batida em potencial,

¹⁷ É um gênero de música eletrônica e o ritmo de percussão distinto do qual esse gênero leva seu nome, geralmente caracterizado pelo uso de um padrão de bateria. Disponível em: <educalingo.com/pt/dic-en/breakbeat>. Acesso em: 25 jun. 2019.

¹⁸ O termo *break* começou a ser usado na década de 1920 para designar os solos de percussão e de bateria nos discos de *jazz* e é até hoje usado com o mesmo sentido nos mais diversos estilos musicais. Esse tipo de *break* é a origem das sequências rítmicas conhecidas como *breakbeats* que, quando repetidas em sequência, se tornam a base para novas produções – uma das fontes mais célebres de *breakbeats* são as gravações de James Brown (CUTLER, 1993, p. 14; REYNOLDS, 1999, p. 53; STEWART, 2000 apud FERREIRA, 2009)

que sempre esteve lá, isolando-a [...] e materializando-a como uma porção de vinil que poderia ser repetida. Eles ligaram o potencial material do *break*, que permaneceu adormecido durante muito tempo (ESHUN, 1999 apud FERREIRA, 2008, p. 197).

A proposta de Eshun (1999 apud FERREIRA, 2008) é a comparação da ciência da batida quebrada (Breakbeat Science) com uma ciência da captura do movimento. Assim, o DJ tem acesso a um dispositivo que lhe permite comandar a sua pista de dança, ou seja, através da distribuição e repetição de *breaks*, ele define quando e como os ouvintes da pista vão atingir e manter os picos de movimento.

De acordo com Ferreira (2008), a ideia de reduzir a complexidade rítmica das músicas a um pulso forte, grave e constante é oposta à função desestabilizadora do *breakbeat*, com suas sínopes e seus complexos contratempos. Através do pulso constante e do *break* houve o surgimento da Música Eletrônica de Pista (MEP¹⁹): a captura do movimento pelo *break* e a sua manutenção pelo pulso constante. Foi visto, anteriormente, que o potencial cinético do *break* foi descoberto por DJs de *hip hop* nos anos 1970 interessados em disparar, de maneira controlada, picos de movimentação em suas pistas de dança. Assim, os DJs de disco da mesma época, fazem do *break* um novo processo para prolongar o movimento coletivo das pistas de dança intercalando-os estrategicamente em meio a longas sequências de pulso constante.

Simon Reynolds (1999 apud FERREIRA, 2008) aborda a sua experiência a respeito da “cultura rave”, segundo seu relato ele menciona uma garota que se contrai e pula mecanicamente, seus membros largados traçando padrões repetitivos no ar, como se ela fosse animada por uma vontade outra que não a dela (REYNOLDS, 1999, p. 350, apud FERREIRA, 2008). O observador também destaca que foi:

Capturado por um novo tipo de dança [...] a agitação de corpos reduzidos a componentes separados e então reintegrados no nível da pista de dança como um todo [...]. Cada parte (um membro, uma mão em forma de pistola) era uma peça de uma “máquina desejante” coletiva, engrenada nos graves e *riffs* sequenciados do sistema de som (REYNOLDS, 1999, p. 350 apud FERREIRA, 2008).

¹⁹ Música eletrônica de pista (MEP) serve para dançar sem parar. Sem dúvida, é possível fazer muitas outras coisas ao som de MEP, mas é a imersão em uma experiência intensa de dança ininterrupta, mais que qualquer outra atividade, que define a especificidade da MEP. Com isso, deve-se entender que é na continuidade da dança que a MEP encontra o seu nexo operatório (FERREIRA, 2008, p. 190).

Langlois (1992), em sua pesquisa sobre a MEP observou que a repetição extensa de um único ritmo produz uma “ambiência extraordinária” que estimula cada pessoa a se refugiar em seu próprio “mundo dançante, a perder-se na música”. A partir disso, pode-se concluir que a periodicidade e a divisão mecânica e exata do tempo da MEP, levam à sensação de atemporalidade do transe, ou seja, é “um deixar-se levar” pela lógica de um ritmo hipnótico que flui em movimentos controlados por outra pessoa.

Antropólogos brasileiros voltados ao estudo da MEP também se depararam com a experiência da convergência maquínica do som e do movimento. Bacal (2003 apud FERREIRA, 2008), por exemplo, durante sua pesquisa em festas de MEP no Rio de Janeiro, teve uma experiência, a qual chamou de uma “união entre os elementos eu e música”, gerando “uma sensação em que se perde a noção de que movimentos estão sendo empregados, como se os membros do corpo se movessem por si próprios”. Fontanari (2003) encerrou sua etnografia da “cena eletrônica de Porto Alegre”, expondo sua experiência:

Um sentimento de leveza, de libertação, de catarse, de realmente deixar o corpo, de transcender, de libertá-lo das próprias intenções mentais e conscientes do "ego" de dominá-lo, para que siga os movimentos da música enquanto o eu consciente deleita-se de modo arrebatador ao apreciar o fenômeno de ver a sua própria carne movendo-se sozinha em função da música (FONTANARI, 2003, p. 168).

De acordo com Rouget (1985) para entrar no transe é preciso tomar a decisão de sucumbir ao transe. A principal função da música é manter o transe da mesma maneira como uma corrente elétrica manterá a vibração de um diapasão, se calibrada na sua frequência de ressonância. A música, como um estímulo à dança, é capaz de modificar profundamente “a relação do ‘eu’ consigo mesmo, ou seja, a estrutura da consciência” (ROUGET, 1985, p. 121, apud FERREIRA, 2008). Através disso é possível perceber que o transe maquínico da MEP está ligado ao fenômeno de ressonância mencionado por Rouget (1985), dependendo, como mencionado anteriormente, da predisposição inicial do indivíduo.

Outro estudo musicológico correlacionou dados de EEG, MIDI²⁰ e áudio de uma performance de piano de 28 horas da peça *Vexations*²¹ do compositor Erik Satie (KOHLMETZ; KOPIEZ; ALTENMÜLLER, et. al. 2003 apud FACHNER, 2011, p. 365). Analisando os dados de desempenho da música (MIDI e gravações de áudio) durante o período de ASC (entre 15 e 18 horas de realização da peça), observou-se uma crescente aceleração e desintegração do tempo e da falta de controle nas mudanças da intensidade sonora, que antes permaneciam estáveis no período até 14 horas. No entanto, o sensor-motor da performance durante o ASC permaneceu notavelmente estável. O pianista ainda era capaz de tocar piano, mas o modo como ele tocava era diferente antes e depois de entrar no estado. Ao longo do desempenho de 28 horas, a diminuição da frequência do EEG foi observada no hemisfério esquerdo.

Alfred Gell (1980 apud FERREIRA, 2008) partindo de uma análise de procedimentos rituais dos Muria (Índia) voltados para o contato com divindades através da produção de estados de desequilíbrio corporal, propõe uma teoria que deixa mais claro o motivo dos comportamentos variados relacionados ao transe. Segundo Ferreira (2008), sua teoria pode ser resumida da seguinte forma:

Se, entre as ações que partem normalmente das intenções de um sujeito e as suas consequências na forma como são normalmente percebidas por ele, for inserida uma etapa intermediária não-habitual, então ocorrerá uma desautomatização temporária da sua integração sensório-motora e uma reestruturação das relações dessa pessoa com o mundo (FERREIRA, 2008, p. 208)

É essa desautomatização, esse intervalo não-habitual entre as ações executadas e as suas consequências percebidas, que Gell chama de “a ponta da cunha do transe” (1980 apud FERREIRA, 2008).

²⁰ MIDI é a abreviação de Musical Instrument Digital Interface. É uma linguagem que permite que computadores, instrumentos musicais e outros hardwares se comuniquem. O protocolo MIDI inclui a interface, a linguagem na qual os dados MIDI são transmitidos e as conexões necessárias para se comunicar entre hardwares. [...] O MIDI ajuda a melhorar suas performances e em menos tempo. Disponível em: <blog.landr.com/pt-br/o-que-e-midi-o-guia-iniciante-para-ferramenta-mais-poderosa-da-musica>. Acesso em: 28 nov. 2018.

²¹ O compositor e pianista francês, Erik Satie, criou uma peça com a duração de dezoito horas. “Vexations” foi escrita para piano e é composta por 140 notas que têm de ser repetidas 840 vezes. Disponível em: <dn.pt/lusa/interior/pianista-joana-gama-toca-hoje-obra-de-erik-satie-durante-14-horas-na-gulbenkian-9046891>. Acesso em: 27 jun. 2019.

Em relação aos Muria, todo esse processo tem um caráter religioso, devido ao fato de que está relacionado a um ritual que através de técnicas, as pessoas suspendem temporariamente o senso de equilíbrio, tornando-se, a partir disso, divindades.

Um outro exemplo é o ritual *Anga*, em que uma estrutura pesada de madeira é apoiada sobre os ombros de dois ou quatro jovens e, ao som de percussão "alta e rápida", começa a se mover. O desequilíbrio provocado nos jovens é a manifestação do Deus *Anga*, é ele “a presença invisível que coloca o conjunto em movimento” (GELL, 1980, p. 225 apud FERREIRA, 2008). Segundo o autor:

Os jovens não estão, como indivíduos separados, simplesmente sustentando uma porção constante do peso total do *anga*; eles estão em interação contínua, mas em grande parte involuntária uns com os outros através de empurrões, puxões e movimentos inclinados iniciados pelos outros e multiplicados pelas propriedades inerciais do próprio *anga*. No começo, esses movimentos são sutis e se cancelam mutuamente; mas à medida que a dança continua, um padrão parece se estabelecer, uma ritmicidade que “não é desejada” e que parece se originar – e de fato se origina – na massa animada do *anga*. Logo, o *anga*, aparentemente assumindo controle total da situação, se lança numa feroz dança rodopiante e cheia de mergulhos. Os jovens [...] estão “fora de si mesmos”, pois seu equilíbrio físico, seu centro de gravidade, está agora alojado na poderosa, mas ao mesmo tempo sensível, estrutura do deus. A passagem do *anga* pelo espaço é o resultado de um jogo infinitamente complexo de forças, uma equação na qual a contribuição desse ou daquele indivíduo é indistinguível, e aquilo que os jovens perderam em autonomia individual, o *anga* ganhou (GELL, 1980, p. 25 apud FERREIRA, p. 208).

Em situações normais os jovens seriam perfeitamente capazes de manter o equilíbrio, porém quando seus centros de gravidade são ritualmente transmitidos para o *Anga* surge um intervalo não-habitual entre cada movimento que realizam e as suas consequências percebidas no mundo. Esse intervalo, “a ponta da cunha do transe”, dá então início a uma oscilação que provoca a dança e que pode eventualmente fazer todo o sistema colapsar (GELL, 1980, p. 226 apud FERREIRA, 2008).

Gell (1985) se deparou com o mesmo princípio em outros rituais dos Muria, em que as pessoas dançam de maneiras variadas, com vários objetos, ou oscilam em balanços. Isso significa “ir contra o estado normal de integração que existe entre ações e suas consequências no mundo exterior; ajustar seus movimentos como que a uma compulsão exterior” (GELL, 1980, p. 226-227 apud FERREIRA, 2008). Por mais que a atitude inicial do indivíduo em transe seja desejada, quando é criado o intervalo entre as suas

ações e a percepção de suas consequências, não haverá mais um controle da pessoa sobre suas próprias ações, e sim uma reestruturação de suas relações com o mundo.

Um intervalo entre as ações e as consequências percebidas dessas ações é instaurado, quando a música se apropria do corpo do indivíduo e os sons parecem comandar os movimentos do corpo. Isto é, a música passa a fazer parte do aparelho sensorio-motor, e assim, a pessoa percebe o mundo e sua ação nele.

Assim como o Deus *Anga* transforma a relação do jovem do povo Muria com seus próprios movimentos, a música transforma a relação daquele que dança com os seus próprios movimentos, transformando com isso a sua relação com o mundo. O indivíduo se liga completamente com a música, com cada compasso, cada batida e cada frequência. A música vai comandar todo o seu corpo. Ele não se move como se moveria com a ausência da música. Ferreira (2008) propõe que a “ponta da cunha” do transe maquínico seria a interferência da música que liga as articulações da pessoa ao som, que concretizam essa sinergia maquínica entre som e movimento.

Ferreira (2008) conclui que assim como a transformação do jovem Muria, a pessoa que dança em transe ao som de MEP experimenta um desvio das relações habituais que a ligam ao mundo, presenciando, em primeira pessoa, uma dimensão maquínica da realidade na qual som e movimento se desejam mutuamente, continuamente e alegremente.

Isto é, movimentos corporais rítmicos na dança podem induzir ao ASC, havendo o aumento das ondas cerebrais alfa e teta. O sistema nervoso pode agir de forma diferente naqueles experientes com a dança e ASC, levando a um aumento de imagens e atenção para estímulos musicais, enquanto programas motores usados para tocar música funcionam normalmente em estados alterados, mas a aceleração ou descontrole de tempo e intensidade podem ocorrer.

3.2 TRANSE DOS SUFIS

Segundo Souza (2005), o início dos estudos ocidentais a respeito dos Sufis data-se do século XVIII, estendendo-se pelo século XIX. Os primeiros relatos têm sua origem dos viajantes europeus, os quais se aventuraram no território árabe, tendo uma visão dos Sufis como sendo um grupo exótico e referindo-se vagamente a religião Islã. A partir

disso, as nomenclaturas utilizadas para referir-se aos adeptos do Sufismo foram a palavra árabe *faqr* e a persa *dervish*, as quais, ambas, significam pobre.

O termo *dervish* (dervixe) também estava ligado aos grupos dançantes e rodopiantes. Já o *faqr*, ligado à palavra inglesa *faker*, falsificador, além de não ser feita a diferenciação entre os ascetas²² não mulçumanos e os mulçumanos, deixava-se uma impressão de que os sufis eram charlatões e impostores.

A partir disso, surge o termo Sufismo, derivado de *Sooffees*, termo que os ingleses utilizavam para nomear os adeptos da *Tasawwuf*, palavra em árabe, usada por esses grupos para se autodominarem, juntamente com *Sāf* e *Sāfiyya*. Apesar de se referirem a mesma realidade de *faqr* e *dervish*, o termo *Sooffees*, possui um sentido positivo. Aclamados por sua dança, poesia e música, eram vistos, também como pensadores livres, pouco ligados a rígida fé mulçumana. De acordo com Schimmel (1975), o Sufismo é a dimensão mística do Islã, ou seja, está centrado no aspecto esotérico, interior da religião muçulmana.

Grupos Sufis de diversas regiões do mundo islâmico utilizam o giro e a música de forma mais intensa, com o objetivo de entrarem no estado de transe como forma de cura em rituais. Em alguns desses grupos os *sheiques* e mestres são as mulheres, as quais conduzem os participantes ao êxtase e transe para curar seus problemas físicos, psicológicos ou espirituais.

Segundo Santos (2016), existem duas disciplinas espirituais praticadas pelos participantes da Ordem Sufi, o *Dhickr* (recitação repetida de um nome ou aspecto de Deus) e *Sama* (dança giratória). Essas práticas são realizadas coletivamente, cujo objetivo é a união com Deus, sendo caminhos para o êxtase espiritual. A recitação dos nomes de Deus é o aspecto mais importante do *Dhickr*.

O *Dhickr* pode ser chamado também de *Maylis*, cuja definição é caracterizada como uma lembrança de Deus. A cerimônia tem uma liturgia que, conforme a regra da Ordem Sufi, consiste em: meditação, recitação, canto, execução de música instrumental, o ritual do incenso, a dança, o êxtase e o transe.

No *Sama*, os Sufis invocam a presença divina, ouvindo a música *qawwali*. “*Qawwali* é derivado da palavra árabe *qaul* que significa ‘falar’” (RENARD, 2005, p. 191). É um termo utilizado para designar uma forma de expressão musical característica

²² Pessoa que busca se afastar dos prazeres, dedicando-se a orações, privações e flagelações. <www.dicio.com.br/asceta>. Acesso em: 08 jan. 2019.

da Índia e Paquistão. As músicas são acompanhadas por instrumentos de cordas e tambores. “Os cantores se envolvem em intensa manifestação emocional e o conteúdo das músicas expressa louvor a Muhammad e amor a Deus” (RENARD, 2005, p. 191).

Sama significa “escuta” e é hoje uma cerimônia Sufi praticada pelos dervixes (iniciados no Caminho Sufi), que representa a jornada mística da evolução espiritual do homem rumo à perfeição. Os dervixes são conhecidos devido à sua célebre prática do rodopio, como forma de dhikr (lembança de Deus). Eles giram da esquerda para a direita para energizar os chakras e estabelecer uma conexão, ou comunhão, com o divino. Não à toa, dervixe significa “porta”, ou “passagem” (FERRAGINO, 2014).

Sendo assim, Sama refere-se a ouvir música com o objetivo da contemplação e união com Deus. A partir disso, a importância não está em quem canta ou toca, mas na experiência espiritual de quem ouve a música.

Para os Sufis, a prática do *Sama* é tida como a mais elevada expressão do amor divino. Esta prática é essencialmente comunitária e não se constitui apenas em ouvir música. Os membros do grupo ouvem trechos do Alcorão ou poesia.

Segundo Spence (2003), os sufis acreditam que para chegar a um estado de contemplação mística é necessário abolir os sentidos físicos e, conseqüentemente, fazendo com que o sentido espiritual possa operar. A contemplação ou o êxtase acontece quando o adepto se ausenta das impressões vindas do mundo exterior, transcendendo a esperança, o medo, a consciência de si mesmo e de toda emoção humana, para que a luz possa ser percebida.

O Sufismo pode ser entendido então, como uma forma de aproximação do homem com o que é divino e com a perfeição pertencente a toda existência. A partir disso, seu grande objetivo, segundo Roberta Pedroni (2012), é a busca pela sensação de unidade, transformação completa no que é divino. Sendo assim:

Todos os esforços dos sufis na busca de Deus partem da compreensão de que, vivendo no mundo fenomênico, o homem perdeu a própria ligação com Deus e que, para retomá-la, tem que morrer completamente no fundo do próprio ego (WOSIEN, 2002, p. 22).

Dessa forma, pode-se entender o Sufismo como um modo de compreender o ser humano e sua conexão com tudo que existe, ou seja, uma forma com que estes adeptos encontram para a ampliação da consciência e para a iluminação.

Apesar das ideias do Sufismo serem intrínsecas ao ser humano, ele foi protegido e guardado dentro do Islamismo, sendo considerado assim, o lado místico de tal religião. Ou seja, algo que busca a comunhão com a grande verdade e com a divindade, porém não segue o caminho apresentado como verdadeiro pela organização dogmática e autoritária da religião islâmica.

Jalaluddin Rumi (1207-1273), ou *Mevlana*, nascido na província Persa de Bactro atualmente no Afeganistão, foi um grande poeta místico da tradição persa e árabe, sendo inspiração para a constituição da Ordem Sufi *Mevlevi* ou Ordem dos Dervixes Giradores, e criador do Giro Sufi, a dança praticada dentro dessa comunidade.

De acordo com Pedroni (2012), Sama é uma importante dança giratória dos dervixes da Ordem *Mevlevi*. Significa “audição” e representa um dos nomes ou atributos de Deus revelados no Alcorão (*Ya-Samí*, aquele que tudo ouve). Ou seja, diz respeito à prática de ouvir música para alcançar a união extática com Deus. A dança é uma resposta do dervixe ao chamado divino.

Os benefícios do Sama são dependentes do estado de espírito que o indivíduo se encontra. É necessária uma sensibilidade para ouvir.

Segundo Carl Ernst (2011), os Sufis dividem o Sama em quatro categorias:

1. Legal: no qual o ouvinte deseja somente Deus e não deseja mais nada das coisas criadas.
2. Permitida: o ouvinte deseja mais a Deus e pouco das coisas criadas.
3. Desaprovada: existe mais desejo das coisas criadas do que de Deus.
4. Proibida: há somente o desejo das coisas criadas e nenhum desejo de Deus.

Na prática deste ritual o ouvinte não pode ser distraído por nada. A voz, a beleza do cantor, ou até mesmo os instrumentos musicais, são propriedades que não podem tirar a atenção destes participantes. O texto recitado nas canções também é outro aspecto importante. As recitações devem enfatizar os atributos de Deus.

A música também tem grande importância no ritual. Deve haver uma interiorização da música para os praticantes do Sama, pois, caso não haja, tudo o que passa no ritual não tem sentido algum.

A presença da música expressa a devoção mística da comunidade para benefício espiritual daqueles que se reúnem para adoração. Assim, através da música, o sufi pode atingir níveis mais elevados de

experiência mística. A música, portanto, ajuda o fiel a experimentar estados de êxtase espiritual e união com Deus (SANTOS, 2016, p. 27).

Nos santuários Sufis, as músicas são tocadas segundo o propósito da reunião. Estas músicas farão com que surjam diferentes formas de manifestações emocionais.

O Sama, chamado também de *Mukabele*, é uma cerimônia organizada em estruturas, que possui gestos e ações pré-estabelecidas e que devem ser vivenciadas para conduzir o praticante ao estado extático e conectado que deseja.

De acordo com Andriete Polonio (2010), na realização do Sama cada indivíduo que está girando estabelece seu ritmo, independente do ritmo da música que está sendo tocada. Sendo assim, quando os participantes atingem a harmonia do movimento com a música, respiração controlada e o esvaziamento da alma, elas se tornarão o receptáculo daquilo que vem do Uno, do universo. Consequentemente, tornar-se-á possível transformações em seus interiores.

Segundo Pedroni (2012), a primeira etapa do ritual é uma introdução ou até mesmo, um aquecimento. Inicialmente, ocorre o louvor a Maomé ou a *Mevlana* (Rumi) através de um poema recitado pelo *hafiz* (nome designado àquele protetor do Alcorão, àquele que conhece todo o Alcorão em memória). “Os dervixes giradores, nesse momento, estão parados em estado de meditação” (PEDRONI, 2012, p. 19).

Posteriormente, inicia-se a *Neytaksim*, improvisação da flauta *ney* (flauta de bambu ou cana), em que um músico mostra sua habilidade, criatividade e conhecimentos acerca do instrumento e sua linha melódica. “Enquanto isso, os dervixes permanecem sentados sobre os calcanhares, em silêncio e estáticos, ouvindo o som da flauta” (PEDRONI, 2012, p. 19).

No último momento de preparação para a dança, o *kudum* (tambor) começa a tocar.

Os dervixes executam 3 caminhadas em círculo, no sentido anti-horário, saudando-se sempre que cruzarem pelo tapete do *Skeik* (mestre ou guia espiritual que conduz o ritual). O tapete representa uma travessia, uma fronteira, e ao passar pelo tapete, o dervixe deve voltar-se àquele que está atrás de si e cumprimentá-lo antes de seguir a caminhada. Essa mesma dinâmica acontece 3 vezes seguidas (PEDRONI, 2012, p. 19).

O segundo momento da cerimônia é representado por giros, os quais se referem às saudações.

São quatro ciclos de giros, que iniciam e cessam de acordo com as melodias. Todos os dervixes iniciam e finalizam os giros na posição do *alif* (o número 1) – com os braços cruzados a frente do corpo, com as mãos sobre os ombros –, que simboliza a unidade de Deus. Ao longo do giro, cada qual em seu tempo, abre lenta e controladamente os braços, voltando a palma da mão direita para o céu e a palma da mão esquerda para a terra. A duração de cada saudação é variada. Em determinado momento da última saudação, ocorre novamente o improvisado da flauta *ney*, e os dervixes rodopiantes continuam girando, acompanhando o improvisado até que o último momento do ritual inicie (PEDRONI, 2012, p. 19-20).

A cerimônia do *Sama* termina com uma recitação do Alcorão, feita pelo *hafiz* e a partir da primeira sentença os dervixes param de girar. Devido a longa duração da oração, os dançarinos retornam do estado de êxtase. Assim, o rito termina do mesmo modo que começou, ou seja, com recitações em árabes de textos sagrados.

Pode-se notar o quão artística é esta cerimônia. Há a presença de poesia, música e dança, as quais compartilham um mesmo momento para que possam alcançar um objetivo comum.

O ritual permite ao Sufis uma ascensão do homem a algo maior, perfeito e harmônico. Através de sua estrutura o indivíduo passo a passo prepara para o seu encontro com o Divino dentro de si. Ele passa por diversos estados. Segundo Wosien (2002), os dervixes percorrem a via da intuição, da excitação e do movimento interior, passam pelo êxtase e pela dedicação, chegando à dissolução, depois gradualmente descem de novo e por fim saem para retornar à criação, para ‘estar no mundo, mas não ser do mundo’, na silenciosa consciência do mistério de manifestação que experimentaram.

Pode-se concluir, através dos fatos que neste ritual os participantes entram em um estado de transe, através da ação repetida e constante dos giros, juntamente com a presença das batidas do tambor e da melodia executada pela flauta. “É um estado de transe e alerta, quando somos capazes de perceber nossa própria voz interior, apurando nossa percepção intuitiva” (CAMARGO, 2002, p. 22).

Encontramos, curiosamente, essa dinâmica de giros em culturas diferentes, observando que umbandistas e xamãs em transe também giram, onde ‘[...] a busca de um estado de êxtase tem por propósitos a identificação das forças da natureza, a comunicação com os deuses e a obtenção de poderes sobre-humanos’ (DANTAS, 1999, p. 20 apud PEDRONI, 2012, p. 21)

Segundo Fachner (2011), a proposta dos rituais e as intenções estão ligados ao tocar, ou seja, à música. Portanto, o papel principal da música parece ser para organizar e sincronizar as estruturas de tempo dos processos do ritual do grupo. As habilidades rítmicas dos participantes do ritual e os movimentos do corpo ligam-se com a batida e a dança, as quais sincronizam-se com a estrutura musical e os ritmos tocados.

O ritmo organiza a estrutura de tempo dos eventos musicais. Ou seja, os intervalos das batidas dos tambores, as variações em suas acentuações, os intervalos melódicos ou vocalizações, entre outros fatores, ao serem compartilhados em um certo período de tempo, faz com que o grupo entre em uma determinada estrutura temporal.

A partir disso, Poppel (2000 apud FACHNER, 2011) classificou essa mudança de estrutura temporal como “paradoxo de tempo”, ou seja, períodos de tempo com uma estrutura densa de eventos, são estimadas a serem prolongadas quando muitas coisas interessantes acontecem, mesmo quando a duração no tempo físico é razoavelmente breve. Concluindo-se a partir disso que o tempo pode distorcer, reverter, ou ter uma série de resoluções dependendo do estímulo e do estado do espectador.

Fachner (2011) afirma que uma temporalidade alterada resulta em uma escala métrica diferente de eventos sensoriais no espaço-tempo musical e tem um impacto nos processos perceptuais e de atenção. Assim, se as informações no curso do tempo das músicas dos rituais tornam-se significativas para o ouvinte ou performer, o cérebro irá oferecer várias estratégias para ampliar partes específicas da música, a fim de processar características musicais básicas, como altura, timbre e pulso, bem como características musicais de nível superior, como tonalidade, métrica e forma, fazendo com que o estado de percepção sensorial aumente.

CONCLUSÃO

A música e os *Altered States of Consciousness* (ASC) [Estados Alterados de Consciência] estão ligados de diferentes formas. Um dos pontos principais para se chegar a este estado é o contexto com o qual o indivíduo se depara, a sua posição pessoal e social, crenças culturais e suas intenções ao ser induzido a este estado alterado de consciência. Cada indução de ASC em cada contexto recebe seu poder vindo da música nos estágios individuais com a função e significado do ASC em rituais e cerimônias. A música cria uma esfera especial de emoção e simula processos de identificação dentro de grupos sociais. Tudo isso sendo dependente das crenças culturais, então, assim como existem diferentes combinações de música e ASC, também existem diversas crenças culturais e músicas que expressam seus interesses.

A individualidade dos diferentes graus de capacidade hipnótica é um fator importante que determina a qualidade e intensidade do ASC. Na hipnose, a música pode servir como um fator de contextualização, auxiliando a concentração na música relacionada à indução, a qual assimila e impede objetos externos. Um estímulo sensorial provocado pela música ou apenas um som, invocará todas as emoções e comportamentos que os acompanham. Quando escutada alguma melodia familiar, a memória auditiva trará elementos do passado, emoções sentidas em outro momento e em outro local. Mudanças de vigília específicas da indução combinadas com a intensificação, um foco de atenção estreitado ou ampliado, podem resultar em um perfil emocional diferente em relação ao significado da experiência com a música.

Sendo assim, deve-se haver uma determinada expectativa cultural, para que a música possa levar o indivíduo a um estado de transe. Consequentemente, os participantes do processo vão projetar sua intenção sobre a música, assim como aspectos da música propiciarão a entrada dos mesmos no estado alterado.

Para se obter um melhor resultado, faz-se necessário a intensificação contínua da música, principalmente no tempo e na intensidade, o uso de acelerando e crescendo, ambos muito bem calculados, e também uma extrema monotonia (no caso do êxtase), longa duração (horas), variações mínimas nas repetições, variações tonais, glissandos lentos e uma faixa tonal estreita. Estímulos acústicos do transe são certamente desenvolvimentos transitórios e acentuados, por exemplo, um crescimento lento e consistente e uma diminuição da intensidade.

Rouget (1985), propôs que as características da música, assim como repetição, longa duração, monotonia, volume e densidade não fornecem claramente explicações para a indução ao ASC, porém a conexão da percepção de tempo e espaço alterada, como resultado da música, é algo importante. Portanto, o ritmo continua sendo alvo de discussão para a indução de ASC relacionada à música. Como Moura (2009) afirma, o ritmo pode conduzir o indivíduo a diversos estados, inclusive à histeria. No caso do efeito repetitivo, obsessivo, causaria depressão, porém, quando iniciado de forma lenta, e acelerando gradativamente pode provocar um obscurecimento da consciência e, se a melodia que acompanhar for contínua, uma supressão da sensação de tempo.

A música tem uma longa história de uso para manipular o humor, a motivação e, nas tradições religiosas, para produzir alterações na consciência e também nas tradições de cura, embora o indivíduo precise de alguma familiaridade com a linguagem da música de sua cultura para que essa resposta automática ocorra. Os participantes devem entrar nesse estado por vontade própria, usando técnicas culturais conhecidas. A pessoa deve ter um objetivo específico e deve estar intelectualmente preparado para a experiência.

Em alguns cultos, a música, juntamente com a dança e o ritmo, influenciará no fenômeno de transe hipnótico. A partir disso e de diversos outros fatores, é possível notar que em diversas circunstâncias, a música é o ponto principal para produzir um estado de transe nos participantes dos rituais.

Estudos eletrofisiológicos mostram que a mudança da frequência teta é um indicativo para ASC que, induzido quimicamente, juntamente com a música, pode levar a alternância de temporalidade. Ritmo, andamento, sonoridade e timbre e o palco sonoro no campo de perspectiva de uma pessoa parece culminar em um certo som que, correspondendo a uma matriz cultural, induz ao ASC.

Consequentemente, um indivíduo, ao focar em uma música e interiorizá-la, registrará mudanças na atividade do sistema nervoso autônomo, batimento cardíaco, tensão muscular, resistência galvânica da pele, e profundidade da respiração, e também, no fluxo sanguíneo de estruturas cerebrais que estão envolvidas no processamento de estímulos emocionais. Além disso, a música influi também na digestão, podendo acelerar o metabolismo de uma pessoa e influir em outros diversos trabalhos que o organismo executa.

Uma pesquisa em musicoterapia destacou que não existe uma música que tenha um efeito determinístico claro na psicologia, entretanto a música pode ser usada como

um meio para eventos comunicativos. A música auxilia nos processos terapêuticos e hedonistas, sendo que seus efeitos dependem dos processos de envolvimento, experiência, e o grau de informação na indução, referências, significados e a proposta do ASC num contexto específico. Sendo assim, a música cria condições emocionais e estrutura processos temporais de eventos simbólicos, ou seja, ela ordena a estrutura de tempo para intenções que favorecem o surgimento do ASC.

Neste trabalho busquei abordar dois estados alterados de consciência: o transe e o êxtase. Apesar de os termos transe e êxtase aparentemente terem um significado semelhante, quando conectados à música vemos que o transe ainda está ligado à dança, à excitação e o êxtase está ligado a uma música meditativa, que representa o estado de relaxamento.

Embora existam diversos tipos de transe – o transe do performer, o transe do ouvinte, transe de possessão, o transe dos místicos Sufis, o transe de meditação dos budistas, etc. – este termo sempre estará ligado a movimentos corporais rítmicos, dança e excitação. Já o êxtase está mais ligado a atividade mental pura, como meditação, contemplação e afins.

Com o auxílio da música – a qual estimulará neurônios auditivos que vão ativar outros em diferentes áreas do cérebro e consequentemente estabelecer um padrão de ativação e desativação de neurônios – pode-se resultar em um estado de transe.

Através das diversas pesquisas feitas neste trabalho podemos perceber o poder da música sobre a mente do indivíduo. Ela proporciona emoções diversas, invoca regiões de conhecimento pouco acessadas por nós e nos proporciona, muitas das vezes um sentimento de bem estar. Porém, a partir das pesquisas realizadas por especialistas da área é possível ter uma nova perspectiva em relação ao assunto em questão: a influência da música na mente humana.

O grau de hipnotizabilidade de um indivíduo aparenta ser um fator importante na indução ao ASC, determinando o tempo para entrar no estado alterado, a qualidade e a profundidade. Na hipnose, a música serve como auxílio para o foco na indução, fazendo com que o sujeito a ser hipnotizado esqueça o que acontece externamente.

Para os médicos receptivos ao trabalho com a música, a junção deste elemento com as palavras torna-se um modo de terapia eficaz e muito agradável. Para que ocorra esse foco de atenção é aconselhável que se comece com músicas familiares para o

indivíduo, assim a comunicação verbal com a música se desenvolve sem ansiedade de desempenho.

Pode-se perceber que o ritmo, batida, altura e timbre de uma música, juntamente ligados com a matriz cognitiva cultural de um indivíduo induz ao estado alterado de consciência.

O campo da neurobiologia do cérebro está em expansão, o que permite a abordagem dessa área da música, antes vista como algo místico e pouco conhecido. Assim, foi possível fazer uma abordagem da música ligada à hipnose, ao transe e êxtase de uma maneira mais receptiva para os leitores e ouvintes.

REFERÊNCIAS

ASSOCIAÇÃO GEOFILOSÓFICA DE ESTUDOS ANTROPOLÓGICOS E CULTURAIS. **O Papiro Ebers. S.d.** Disponível: <ageac.org/pt/noticias/o-papiro-ebers/>. Acesso em: 09 set. 2018.

BAUER, Sofia; CARVALHO, Cláudia. A história da hipnose. **Hipnoterapia**, 2017. Disponível em: <www.hipnoterapia.com.br/a-historia-da-hipnose>. Acesso em: 1 dez. 2017.

BECKER, J. Music and trance. **Leonardo Music Journal**, v.4, p. 41–51, 1994.

BORCHGREVINK, H. M. **Prosody and musical rhythm are controlled by the speech hemi sphere**. In: Manfred Clynes. New York: Plenum Press, p. 52, 1982.

BRANDÃO, Monique. **O que é MIDI?** O guia do iniciante para a ferramenta mais poderosa da música. Disponível em: <blog.landr.com/pt-br/o-que-e-midi-o-guia-iniciante-para-ferramenta-mais-poderosa-da-musica/>. Acesso em: 28 nov. 2018.

CAMARGO, Giselle Guilhom Antunes. **Sama: Etnografia de uma dança Sufi**. Florianópolis: Editora Mosaico, 2002.

CHASE, W. **Thought, action and consequences. Hypoarousal - Taking your proverbial ball and going home**. Disponível em: <diddly.wordpress.com/2009/02/11/659/>. Acesso em: 09 set. 2018.

Dicionário Educalingo. Disponível em: <educalingo.com/pt/dic-en/breakbeat>. Acesso em: 25 jun. 2019.

Dicionário Inglês Collins. Disponível em: <www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/hyperarousal>. Acesso em: 01 dez. 2017.

Dicionário online de português. Disponível em: <www.dicio.com.br/asceta/>. Acesso em: 08 jan. 2019.

EDELMAN, G. M. **Bright Air, Brilliant Fire**. New York: Harper Collins, p. 83-85, 1992.

ELETROENCEFALOGRAMA (EEG): o que é, tipos e para que serve o exame?. Disponível em: <www.minutosaudavel.com.br/eletroencefalograma-eeg-o-que-e-tipos-e-para-que-serve-o-exame-2>. Acesso em: 28 nov. 2018.

ERNST, Carl. **Sufism: an Introduction to the Mystical Tradition of Islam**. Boston & London: Shambhala, 2011.

FACHNER, J. C. Time Is the Key: Music and Altered States of Consciousness. In: **Altering Consciousness: A multidisciplinary perspective**. Santa Barbara, Denver e Oxford, v.1, cap. 16. p. 355-376, jan. 2011.

FERRAGINO, Fernando. **Sama- a jornada mística de Rumi, o poeta embriagado de Deus**. Disponível em: <espiritualidadenosnegocios.com.br/2014/09/sama-a-jornada-mistica-de-rumi-o-poeta-embriagado-de-deus>. Acesso em: 26 jun. 2019.

FERREIRA, Pedro Peixoto. Transe maquínico: quando som e movimento se encontram na música eletrônica de pista. **Horizontes Antropológicos**, 2008, vol.14 no.29.

Fenômenos hipnagógicos/ hipnopômico. Disponível em: http://www.guia.heu.nom.br/fenomenos_hipinagogicos.htm. Acesso em: 09 set. 2018.

FONTANARI, Ivan. **Rave à margem do Guaíba: música e identidade jovem na cena eletrônica de Porto Alegre**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2003.

HEWITT, William W. **Hipnose para iniciantes**. São Paulo: Universo dos Livros, 2009.

HILGARD, J. R. **Personality and hypnosis: A study of imaginative involvement**. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

LANA, Almerindo. **Conheça o chillout**. Disponível em <www.trancendance.wordpress.com/chillout/>. Acesso em: 14 jun. 2019.

LANGLOIS, Tony. Can you feel it? DJs and house music culture in the UK. **Popular Music**, 1992, v. 2, n. 11, p. 229-238.

MOURA, Jaime Francisco de. **Lavagem cerebral, hipnose e transe coletivo nos cultos protestantes**. Brasília: Clube de Autores, 2009.

O PAPIRO Ebers. Disponível em: <<http://ageac.org/pt/noticias/o-papiro-ebers/>>. Acesso em: 09 set. 2018.

PACIEVITCH, Thais. **Ciências cognitivas**. Disponível em: www.infoescola.com/psicologia/ciencias-cognitivas. Acesso em: 11 jun. 2019.

PEDRONI, Roberta. **Giro Sufi: o contexto e a iniciação pelo olhar do iniciado**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2012.

PEREIRA, Geciane de Souza. **Monitoramento da resistência galvânica da pele**. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2010, v. 3, n. 1.

POÇO, Filipa Mendes. **A história do concerto que chegou ao fim apenas com 6 pessoas**. Disponível em: <dn.pt/lusa/interior/pianista-joana-gama-toca-hoje-obra-de-erik-satie-durante-14-horas-na-gulbenkian-9046891>. Acesso em: 27 jun. 2019.

POLONIO, Andriete. **O simbolismo do “trabalho” na Tradição Sufi à luz da Psicologia Jungiana**. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: São Paulo, 2010.

RENARD, John. **Historical dictionary of sufism**. Oxford: Scarecrow Press, 2005.

ROUGET, G. **Music and trance: A theory of the relations between music and possession**. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.

SANTOS, Delano de Jesus Silva. Sufismo na Índia: origem da Ordem Sufi Chishti e suas principais práticas espirituais. **Religare**, ISSN: 19826605, v.13, n.1, julho de 2016, p. 214-244.

SCHIMMEL, Annemarie. **Mystical dimensions of Islam**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1975.

Significados. Disponível em: <www.significados.com.br/espectro/>. Acesso em: 14 nov. 2018.

SILVA, Otto Marques da. **Asclepéia de epidauros e seu significado para pessoas com deficiência**. Disponível em: <www.crfaster.com.br/Epidauros.htm>. Acesso em: 9 set. 2018.

SOUZA, Carlos Frederico Barboza de. O Sufismo como dimensão mística do Islã. **HORIZONTE - Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião**, v. 4, n. 7, 2005.

SPENCE, Lewis. **An encyclopaedia of occultism**. In: Google Books. Courier Dover Publications, 2003.

WALKER, W. L. Effects of Hypnosis on the Immune Response: B-Cells, T-Cells, Helper and Suppressor Cells. Combining music and words as a pathway through hypnosis: Practical guidelines. **The American journal of clinical hypnosis**. Victoria, 1995.

WOSIEN, Maria Gabrielle. **Dança sagrada: deuses, mitos e ciclos**. São Paulo: TRIOM, 2002.

TERAPEUTA, Luiz. **O Giro Sufi**. Disponível em: <ahau.org/o-giro-sufi/>. Acesso em: 10 jan. 2019