



O PARADOXO DE ANA: MÚSICA E DANÇA – UMA PROPOSTA DE COMPREENSÃO DESTA RELAÇÃO

Adriana Fernandes*
Universidade Federal de Goiás – UFG
afernand@terra.com.br

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo aprofundar os conhecimentos sobre música e dança tentando explicar as possibilidades de interação que existem entre estas duas manifestações. Recorre-se à literatura existente nas áreas de antropologia da dança, etnomusicologia e também aos recentes estudos neurológicos que tratam dos processos emocionais e seus impactos no corpo humano. No campo filosófico recorre-se à Spinoza, pensador racionalista do século XVII. Toda a reflexão parte de um relato de uma experiência de uma informante dançando forró, gênero musical dançante brasileiro.

ABSTRACT: This article has as its goal to deepen the knowledge about music and dance trying to explain the possibilities of interaction that exist between these two fields. It is based on the updated literature on anthropology of dance, ethnomusicology, and also recent studies on neurology, which research about emotions and their impact in the human body. In the philosophical field, Spinoza, a rationalist thinker of the seventeenth century is summoned. All this analysis is based on a report of an informant who use to dance forró, a Brazilian dance music genre.

PALAVRAS-CHAVE: Música e Dança – Neurologia – Filosofia

KEYWORDS: Music and Dance – Neurology – Philosophy

Este artigo é baseado em um dos capítulos da minha tese de doutoramento sobre Forró e migrantes nordestinos em São Paulo, Brasil, defendida na University of Illinois at Urbana-Champaign (EUA) em 2005.¹ Meu objetivo aqui é contribuir para uma antiga discussão sobre os efeitos da música e de sua dança, ou seja, dos

* Professora da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás – Goiânia. PhD em Música (Etnomusicologia) pela University of Illinois at Urbana-Champaign. Entre suas publicações, destacam-se os artigos “Chiquinha Gonzaga pede Passagem” *Nossa História* 3 (32), p.76-79 e “Chiquinha Gonzaga” In: *Notable Twentieth Century Latin American Women: A Biographical Dictionary*. Connecticut: Greenwood Press, 2001, p. 122-126. Ao lado do Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo coordena o **Máskara: Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa do Espetáculo**.

¹ FERNANDES, Adriana. **Music, Migrancy, and Modernity: A Study of Brazilian Forró**. 2005. PhD Dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana, 2005.

movimentos corporais que supostamente seriam promovidos pela audição de uma determinada música, nos seres humanos em geral.

Como o trabalho de doutoramento envolveu um tipo de música brasileira dançante, o forró e seus vários estilos (xote, arrasta-pé, xaxado, baião, e forró propriamente dito), e ainda fez uma abordagem analítica através de diferentes classes sociais, a questão da dança tornou-se um tópico muito mais que crucial para o trabalho. Senti-me pressionada a pensar sobre a relação entre música e dança de uma maneira um pouco mais abrangente, partindo do forró e tentando entender o quadro mais amplo do fenômeno. São estas observações e análises de fundo mais filosófico que registro aqui.

Uma forrozeira me fez o seguinte relato de uma de suas experiências no salão de dança:

Eu quase não conhecia este cara. Ele era jovem, um pouco mais alto do que eu. Ele não me chamou a atenção em particular, ele não era o meu tipo. Embora ele fosse tímido e estivesse um pouco constrangido, ele queria que eu o ensinasse a dançar forró. Trio Virgulino estava tocando um xote. Eu disse a ele o que ele deveria fazer do ponto de vista do homem, demonstrando ao mesmo tempo, o que eu como a sua parceira faria, visto que o par dança junto. Eu ensinei os passos básicos à distância, dançando sozinha, com meu braço esquerdo na minha barriga e o meu braço direito meio levantado e dobrado no ar: “Vê, você dá um passo pra traz no seu pé direito, volta pra posição inicial, e então dá um passo pra frente com o seu pé esquerdo e volta pra posição inicial. Enquanto você faz os passos com uma das pernas, você balança um pouquinho a outra perna, levantando o pé no mesmo lugar pra poder dar o impulso para a volta.” Ele ficou olhando por alguns segundos e eu pensei que ele não tinha tido tempo para entender, mas eu estava enganada.

Ele se aproximou de mim e com um pouco de medo ele me abraçou pela cintura. Eu pude sentir a sua mão bastante segura nas minhas costas. Inicialmente ele não me puxou pra junto dele, ele estava apenas em paralelo com o meu corpo. Ele segurou na minha mão suavemente, nem forte nem mole, mas do jeito certo, sem cruzar os dedos. Eu me senti bem com o seu desejo de aprender e ao mesmo tempo segura, como se ele já soubesse o que estava fazendo. Nós começamos a dançar e eu o senti tão flexível, tão fácil de acompanhar que antes que eu me desse conta ele já sabia os passos e o balanço, até mesmo o movimento dos quadris que é bem sutil. Nós dançamos assim por algum tempo e, quando ele me pareceu relaxado, eu o abracei um pouco mais apertado com o meu braço esquerdo que estava sobre o ombro dele, pois assim eu poderia acompanhá-lo melhor. Com este sinal, ele também me puxou para mais perto dele e então nós estávamos na distância correta, ou seja, tocando os nossos corpos. Eu notei que ele não estava com medo desta aproximação, principalmente por causa da proximidade dos nossos quadris... Assim que os nossos quadris se tocaram eu pude sentir que ele não estava



excitado. Ele não estava tentando me agarrar ou qualquer coisa assim. Suas ações apenas pareciam naturais.

Naquele momento eu senti um negócio estranho: eu pude sentir o calor do corpo dele e eu comecei a me sentir quente também. O toque das mãos dele no meu corpo me pareceram mais gostosos, confortável, como se ele estivesse me carregando. Ele não estava usando nenhum tipo de perfume ou colônia após-barba, mas o seu cheiro natural era bom e quente. Algumas vezes eu pude sentir as suas orelhas roçando as minhas, o que me lembrou aquela música de forró que fala de “beijos de orelha.” A respiração dele na minha nuca era quente também e me deu arrepios. A visão da nuca dele, o movimento dos cabelos, sua cor, seu brilho eram hipnóticos. Eu senti como se eu estivesse mergulhando no corpo dele, me infiltrando, derretendo... eu sumi.

Quando eu voltei a mim, a música tinha terminado e nós ainda estávamos abraçados, mas a gente já tinha parado de dançar. Devagarinho nós nos separamos e nos olhamos, e eu pude ver nos seus olhos que ele também sentiu o mesmo. Foi inesquecível, e eu ainda consigo me lembrar e sentir aquela sensação. (informante do sexo feminino, universitária, classe média).

A dança de forró liga-se aos sentidos e, no meu entender, isso pode ser generalizado para todas as danças. Mesmo uma experiência como esta de ensino-aprendizado diz respeito às maneiras de sentir, tocar, alcançar modos de relaxamento por meio dos quais os sentidos estão aguçados. Embora esta descrição possa ser interpretada simplesmente como uma situação carregada sexualmente, ela também pode ser interpretada de outra maneira. Em muitas sociedades ocidentais qualquer coisa relacionada com os sentidos é imediatamente relacionada com sexo, mas isto é apenas uma forma de interpretar. Existe um ponto comum de sensualidade entre um encontro sexual e uma experiência de dança como a descrita, mas a dança não envolve os órgãos sexuais diretamente (a única referência que a minha informante fez sobre os órgãos sexuais do seu parceiro foi para dizer que ela não pôde senti-lo excitado ao ponto de ereção). Mas, logicamente, o fato de ter mencionado isso, também indica que este pode ser o caso e, portanto, a dança de forró também pode ser interpretada como explicitamente sexual.

Mas vou me concentrar no aspecto sensual da dança, porque este elemento tem mais a nos informar sobre a dança propriamente dita, as relações entre os que dançam, a música e os corpos envolvidos. Eu vou analisar o relato da minha informante com o intuito de entender a dinâmica do evento, bem como de compreender cada um dos seus componentes. Meu objetivo é explicar o que aconteceu com ela e como eu devo

interpretar isso – o que essa experiência pode nos dizer sobre música, dança e os seres humanos.



Forró do Seu Arlindo, Recife, 2000. Foto de Adriana Fernandes.

O relato da forrozeira pode ser dividido em quatro estágios: 1) ensinando e aprendendo os passos; 2) dançando juntos; 3) alcançando um estado de “euforia” como se em transe; 4) retorno de “consciência,” reconhecimento mútuo da experiência e fim. Estes estágios, por sua vez, podem ser agrupados em fases de consciência: nos dois primeiros existe conhecimento do que está acontecendo, ambos sabem exatamente o que está acontecendo; no terceiro estágio acontece alguma coisa que pode ser chamada de subconsciente ou talvez super-consciente e os envolvidos não sabem exatamente o que está acontecendo; no quarto estágio os envolvidos voltam ao estado do primeiro e segundo estágios, ou seja, conscientes, mas tendo passado por uma experiência que foi vivida pelos dois conjuntamente.

As definições dos dicionários para a palavra “consciência” falam de: “conhecimento imediato da sua própria atividade psíquica ou física”; “estado ou condição de estar consciente; capaz de pensar, desejar ou perceber; reconhecer seu próprio ambiente, sua própria existência, sensações e pensamentos”. A palavra enfatiza o reconhecimento de alguma coisa percebida pelos sentidos ou propriamente sentida.

Quando a minha informante diz que “sumiu”, eu entendo que sua percepção sensorial estava um pouco alterada (não completamente como se ela estivesse catatônica) e, por isso, de acordo com os dicionários, ela não estava consciente, embora ela estivesse acordada, ouvindo e dançando música.

O primeiro estágio estabelece o contexto onde se dará a experiência sub/super-consciente. A informante foi específica quando afirma que ela não conhecia seu parceiro e que não se sentia atraída por ele. Ela também notou o quanto ele era tímido e desajeitado em um primeiro momento. Ela lembra claramente o que o grupo estava tocando, o gênero e o estilo de música que estava sendo executada na ocasião. Ela chama atenção para o quão rápido ele aprende os passos básicos. Eu, particularmente, pensei que ele já soubesse dançar e que ele estava pedindo a ela sua orientação apenas como uma forma de se aproximar dela. Eu lhe perguntei sobre esta suspeita, e ela me disse que tinha certeza que ele não sabia dançar, pois no começo da dança ele estava apenas seguindo-a de uma maneira bastante flexível. A confiança dele apareceu mais tarde, quando ela o abraça trazendo-o para mais perto dela. No segundo estágio, ainda consciente, quando eles estavam dançando juntos, ela nos dá informações detalhadas no que diz respeito aos sentidos. Seus corpos estavam se tocando, especificamente através das mãos e das orelhas; a temperatura era quente e agradável, assim como o cheiro do corpo e a respiração. A visão estava sendo estimulada por meio de estímulos repetitivos e de movimento, que ela descreve como “hipnóticos.” O reconhecimento da música e o fato deles estarem dançando sincronizadamente está implícito quando ela diz que o abraça porque eles estavam dançando “bem,” porque ela queria “acompanhá-lo melhor.” No entanto, detalhes sobre a música e os movimentos corporais não são mais descritos em detalhe, como no primeiro estágio, porque se tornaram “naturais” para a dupla (e eu acrescentaria “automáticos” porque os passos seguem um padrão repetitivo). O fim da música pôs fim ao estágio de sub/super-consciência e o retorno ao consciente no último estágio.

Nos dois primeiros estágios, ela estava recebendo todas as informações que temos por meio dos seus sentidos e processando estas informações através de sua mente analítica e, portanto, ela estava obviamente “consciente.” No terceiro estágio, no entanto, as informações são esparsas. As palavras não foram suficientes para expressar o que ela sentiu. Ela apenas pôde descrever a sensação em vagas metáforas (mergulhando, infiltrando, derretendo) até que finalmente ela desiste e diz que desapareceu (“sumi”). Mais informações sobre este estágio são dadas logo depois, quando ela “retorna” ao estado consciente. Quando ela diz que voltou a si (“quando eu voltei a mim”), ela sugere que no estágio imediatamente anterior ela não era ela mesma, ou ela não se

lembrava de ser ela mesma e, por isso, de acordo com o dicionário, ela não estava totalmente “consciente”.

Minha informante sofreu transformações devido a esta experiência “inconsciente.” A experiência também mudou o seu conhecimento sobre o seu parceiro, ela se sentiu mais próxima dele com a criação desta memória de uma experiência prazerosa. Ela também mudou o seu conhecimento prático de música e de dança como consequência de suas percepções sensoriais e extra-sensoriais, pois estes conhecimentos estão inclusos na lembrança da experiência. Portanto, parece-me que a dança pode potencialmente mudar o conhecimento de uma pessoa sobre música e dança, bem como sobre ela própria e sobre os outros. Mas isso é verdade para todos os fenômenos e experiências sensoriais – eles geram informações para o nosso cérebro através de signos específicos. Algumas destas informações podem ser utilizadas pela nossa mente analítica e podem ser articuladas (como no relato), enquanto outras podem permanecer à parte deste lado analítico e, talvez, produzir uma memória sensorial ou um conhecimento intuitivo.

O papel do corpo no relato também é digno de nota. Quando minha informante “desaparece” durante o estágio de sub/super-consciência, não existe nenhum dado sobre impressões sensoriais, pensamentos, auto-reconhecimento, ou conhecimento analítico. E, no entanto, a dança continuou e, visto que eles estavam dançando em sincronia com a música, a audição e a percepção de ritmo também estavam trabalhando.

A sensação tátil de calor é outro fator importante enfatizando as percepções desta experiência. Ela fala sobre o calor do corpo dele, o quão quente era a sua respiração. Ela descreve o seu cheiro como “quente”. Outras palavras relacionadas com temperatura usadas na sua descrição são “roçar” e “derreter”. Roçar produz calor e derreter é o resultado da aplicação de calor. Calor é um sinal de vida nos animais mamíferos de sangue quente e frio é um sinal de morte. Corpos dançando e se movimentando produzem calor e aumentam a temperatura de um ambiente fechado. Nossos corpos reagem ao calor não importando qual a sua fonte. Nós podemos apresentar febre, podemos suar, nossos órgãos sexuais podem providenciar proteção especial em reação ao calor gerado por fricção (lubrificação, por exemplo), podemos usar calor (assim como frio) para tratar lesões e doenças. Em um nível primevo, calor representa vida e saúde para todos nós. Na minha opinião, isso explica porque a minha informante pensa em “quente” como prazeroso. Isso também explica como o

movimento corporal – dança, neste caso, pode ser uma experiência sensual, transformadora, e pró-vital (ou seja, ajuda a manter a vida), à parte de qualquer conotação sexual.



Remelexo, Lapa, São Paulo, 2000. Foto de Adriana Fernandes.

Outro aspecto no relato da minha informante é o emocional. A experiência como um todo foi agradável e marcou os seus sentidos. Ela ainda pode “senti-la”, portanto, ela pode lembrá-la por meio de sua memória sensitiva. A emoção que a minha informante relata é devastadoramente positiva. Música e dança são amplamente reconhecidas por suas qualidades afetivas e a habilidade de “[...] falar com/sobre as nossas emoções”.²

Embora esta afirmação venha de uma visão diacrônica (mente/corpo, alma/corpo, razão/emoção, comunicação verbal/não-verbal, etc.) é verdade que as experiências musicais e de dança não podem ser “explicadas” em palavras. Existe um conhecimento intuitivo, experimental para o qual nós não temos um vocabulário adequado para explicar. E este conhecimento chega até nós através de outros meios de comunicação, os quais ainda não são completamente entendidos. Aqui é onde música e

² SPARSHOTT, Francis. Music and Feeling. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52 (1), 1994.

BLACKING, John. *The Anthropology of the Body*. London: Academic Press, 1977.

_____. The Biology of Music Making. In: MYERS, Helen. (Org.). *Ethnomusicology: An Introduction*. New York: W. W. Norton, 1992.

_____. *Music, Culture & Experience*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

dança podem ter um papel muito significativo na vida das pessoas: permitir que nós percebamos e processemos outros tipos de experiência e conhecimento.

O fator “inesquecível” da experiência da minha informante é importante. O cérebro e o corpo dela podem lembrar, através da memória, as sensações que ela experimentou: “eu ainda consigo me lembrar e sentir aquela sensação.” Algum tipo de comunicação foi estabelecida, ao que parece, no nível inconsciente. No entanto, ela não estava catatônica, já que continuou ouvindo e dançando a música que estava sendo executada. Apesar do seu detalhado relato, continua impossível saber se e quando minha informante estava consciente ou inconsciente, ou definir as qualidades destes vários estágios; se ela estava ou não ouvindo, ou ainda se ouvindo com os ouvidos ou com o cérebro e o corpo; como ela continuou a dançar no estágio que ela diz que “sumiu”; se e como o seu cérebro estava trabalhando e daí por diante, todas estas questões permanecem sem resposta. Então, eu estou chamando a experiência da minha informante de “Paradoxo de Ana” e continuo preocupada em explorar o fenômeno a fim de avançar o nosso conhecimento sobre música e dança e seus efeitos nas pessoas.

UMA PERSPECTIVA NEUROLÓGICA

Na tentativa de explicar o Paradoxo de Ana, eu li vários trabalhos pertinentes à literatura de música e dança, expressão corporal, e etnomusicologia, mas eu não fiquei satisfeita. Eu encontrei descrições similares do fenômeno no trabalho de Paul Nettl:³ “os movimentos da dança apenas tinham o poder de produzir um estado de êxtase no performer, deixando-o infatigável ou mesmo absolutamente inconsciente da realidade”. Esta é uma observação recorrente nos estudos de dança, mas que não é claramente compreendida. Gertrude Kurath⁴ chama este estado de êxtase “o efeito” de performances gravadas ou ao vivo (ela estava trabalhando com uma perspectiva bastante ampla de experiências artísticas em geral) e afirmou que a poesia e a dança poderiam intensificar os resultados dessas experiências. Durante as décadas de 1960 e 1970, explicações para estas experiências de êxtase foram buscadas nas ciências das comunicações e nos sistemas de comunicações. Alan Lomax, Alan Merriam e Charles

³ NETTL, Paul. **The Story of Dance Music**. New York: Greenwood Press, 1947, p. 8. (Tradução da autora).

⁴ KURATH, Gertrude. Space Rock: Music and Dance of the Electronic Era. In: BLACKING, John; KEALŪNOHOMOKU, Joann W. (Orgs.). **The Performing Arts: Music and Dance**, Paris/New York: Mouton Publishers, 1979.

Seeger foram os estudiosos que seguiram esta linha, considerando as informações captadas pelos sentidos.

Anya Royce⁵ publicou em 1977 o livro “Antropologia da Dança,” um marco na literatura sobre dança, no qual ela chama atenção para os aspectos sinestésicos, assim com os sentidos e canais de percepção envolvidos na dança. O aspecto sinestésico poderia afetar não apenas quem dança, mas também a audiência, quem assiste à dança e, então, o processo comunicativo teria lugar. John Blacking⁶ estava mais interessado no corpo como mediador das artes e Judith Hanna⁷ reúne dança, contexto social, sexualidade e gênero. Ela chama o “êxtase” de Nettl de “estado alterado de consciência”. Hanna considera os pontos comuns entre música e dança, principalmente a temporalidade e a habilidade de ambas de alterar o tempo, portanto conduzindo a estados alterados de consciência. Abraçando e estendendo as idéias de Hanna, Jane Cowan entendeu a dança como um evento no qual a interação entre espaço, tempo e os sentidos tem lugar num contexto celebratório. De acordo com ela, estas são “[...] ocasiões de convivialidade, prazer e relaxamento”.⁸

Apesar de toda esta pesquisa, eu ainda não consigo entender completamente o Paradoxo de Ana. Estas teorias parecem-me muito intelectualizadas e muito distantes do fenômeno em si. Eu vejo algumas pistas que podem apontar para um entendimento mais amplo e estou inclinada a me aprofundar, seguindo Blacking, na investigação do corpo, onde os sentidos estão abrigados e, deste ponto de vista, tentar entender outros componentes como tempo, espaço, contexto social e tudo mais. É neste ponto que a neurologia pode ajudar, assim como o conceito de *signo* de Charles Sanders Peirce.

Procurando respostas para o Paradoxo de Ana, fui tragada por um livro que me chamou a atenção numa livraria: *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness* de Antonio Damásio (*A sensação do que acontece: corpo e emoção no processo de consciência*).⁹ Ler este livro me levou aos outros do mesmo

⁵ ROYCE, Anya. **The Anthropology of Dance**. Bloomington: Indiana University Press, 1977.

⁶ BLACKING, John. **Music, Culture & Experience**. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

⁷ HANNA, Judith. **Dance, Sex and Gender**: Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

_____. Dance. In: MYERS, H. (Org.). **Ethnomusicology: An Introduction**. New York: W. W. Norton, 1992.

⁸ COWAN, Jane. **Dance and the Body Politic in Northern Greece**. Princeton: Princeton University Press, 1990, p. 5. (Tradução da autora)

⁹ DAMÁSIO, Antonio. **The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness**. New York: Harvest Book, 2000.

autor: *O Erro de Descartes*, e *Em Busca de Spinoza*. Damásio chama de consciência a relação entre um organismo e um objeto, isto é, seja qual for a relação que se estabelece, ela é sobre o objeto, ela não é o objeto propriamente dito. O organismo é o nosso corpo e o objeto é qualquer coisa que chama a nossa atenção por meio dos nossos mecanismos perceptivos (não interessa se concreto ou abstrato, real ou lembrado). Portanto, para Damásio, não existe cérebro ou mente sem um organismo, um corpo, e sua pesquisa em pacientes com doenças neurológicas reforçam esta premissa. Isto é importante de enfatizar porque existe uma resistência a esta idéia. Algumas pessoas tendem a separar o corpo e o cérebro (assim como emoção e razão), como se fosse possível saber e conhecer sem um corpo. No meu ponto de vista, esta dicotomia foi construída socialmente e está relacionada com comportamentos sociais e religiosos padronizados, assim como também com preconceitos. No entanto, nesta investigação sobre dança e música, esta relação integral entre o corpo, que abriga um cérebro, e uma mente é bem vinda e lógica. Quando Hanna descreve “estados alterados de consciência”, ela está seguindo esta dicotomia entre corpo e cérebro. No entanto, o estado de consciência só é alcançado através da experiência corporal, e eu sugiro que se chame “estados alterados do corpo”, considerando que a consciência está abrigada num corpo holístico.

Damásio também discute o processamento dos objetos no cérebro. Para ele, o pensamento é um fluxo de imagens, as quais são processadas através de padrões neurais ou mapas. Imagens são padrões neurais provenientes de quaisquer das modalidades sensoriais (visão, audição, olfato, paladar e somatosensório, que inclui muitas formas sensoriais: tato, sensação muscular, térmica e de dor, visceral e vestibular). Portanto, todas as informações que chegam ao nosso corpo são processadas em padrões mentais que ele chama de imagens.¹⁰ Tão logo o nosso corpo recebe informação através dos sentidos, ele está sendo modificado neste exato momento. Portanto, música e dança, como objetos sentidos pelos nossos corpos, criam novos padrões mentais e mudam o estado prévio do corpo e, portanto, um novo estado é alcançado. Isto é chamado de homeostase, “as reações fisiológicas coordenadas e largamente automatizadas necessárias para a manutenção controlada dos estados internos de um organismo

_____. **O Erro de Descartes: Emoção, Razão e o Cérebro Humano.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Em Busca de Espinosa: Prazer e Dor na Ciência dos Sentimentos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

¹⁰ Damásio, Antonio. **The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness.** New York: Harvest Book, 2000, p. 317-318.

vivo”.¹¹ Damásio acredita que homeostase é um elemento-chave para entender a consciência, e eu penso que ela tem um papel muito importante para a compreensão do Paradoxo de Ana.

Pensando mais profundamente sobre homeostase, música e dança, eu cheguei ao conceito de tempo. Tempo é o denominador comum destes dois estímulos (Hanna, Cowan). Quando se dança uma música a primeira prioridade é sincronizar os movimentos do nosso corpo aos movimentos sonoros (ritmo, velocidade, fraseado, dinâmica, balanço, dentre outros). A repetição dos movimentos musicais e corporais ajudam no processo de sincronização, porque a



Toko, São Paulo, 2001. Foto de Adriana Fernandes.

repetição permite um tipo de extensão do tempo para o aprendizado e adaptação. O espaço já está sincronizado porque nós estamos onde a música está sendo ouvida/tocada. Nós estamos a ponto de dançar, a música está enchendo o espaço com ondas de energia, e nós vamos acrescentar mais energia através dos nossos movimentos corporais naquele mesmo espaço. Observe que, apesar de nós não podermos ver as ondas sonoras, elas nos excitam através de toda a superfície da nossa pele, e fornece outro estímulo para o nosso corpo. Portanto, em última instância, dançar é alcançar um estado homeostático com a música, equilíbrio entre os estados internos e o ambiente, o qual está cheio de ondas sonoras (no caso de casas de Forró, também há a energia dos outros pares dançando).

Considerando que a música cria sua própria dimensão de tempo onde a pulsação é a sua medida, mas ela está fora da nossa linha cotidiana de tempo, a ação de dançar uma música tende a entrar naquela dimensão de tempo, porque o nosso objetivo maior é sincronizar os nossos movimentos com a música. Eu posso levantar a hipótese que esta sincronização não acontece apenas em um nível controlado e consciente. Devido à homeostase nossos movimentos corporais reflexivos (fluxo sanguíneo, batidas

¹¹ Damásio, Antonio. **The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness.** New York: Harvest Book, 2000, p. 39.

cardíacas, processos celulares, funcionamento dos órgãos, etc.) também estão tentando se sincronizar com estes estímulos (música e dança). Os fluidos presentes em nossos corpos também vibram em simpatia com as ondas sonoras. Setenta por cento do corpo humano é feito de água, e as ondas sonoras viajam mais rápido e mais facilmente através da água. Nosso cérebro está imerso em fluido aquoso. Música e dança alteram as ondas cerebrais: movimentos repetitivos contribuem para esta alteração e parecem ser o portal de acesso para outras possibilidades. Portanto, música afeta o nosso corpo todo muito rapidamente e um equilíbrio se faz necessário. Se este estado de equilíbrio é alcançado (o que não acontece sempre que a gente dança), nós temos uma experiência completamente nova – nosso corpo todo foi alterado e, conseqüentemente, nós alteramos o nosso tempo biológico também. Nós alcançamos uma nova dimensão de tempo e espaço (espaço é alterado pelo tempo, assim rezam as leis físicas). Visto que este equilíbrio é completamente novo e desconhecido para o nosso eu cotidiano, a gente acha que “sumiu”, mas eu penso que, na verdade, nós experimentamos uma outra possibilidade do “eu”, outro tipo de corpo (os estímulos são sentidos de diferentes maneiras), outra forma de consciência. Portanto, durante o terceiro estágio do Paradoxo de Ana, ela não está inconsciente, ela ESTÁ consciente, mas um tipo de consciência a que ela não está acostumada, não faz parte das experiências cotidianas dela. A prova disso é que só depois que a música acaba é que a dança pára e a experiência termina. O cérebro de Ana estava interpretando os estímulos de música e dança de modo diferente, porque ele estava trabalhando sob a influência das mudanças que tiveram que ocorrer com a finalidade de alcançar a homeostase. Eu ousou dizer que se mais pesquisas forem feitas analisando neurologicamente este tipo de experiência, mais detalhes deste processo orgânico poderão ser observados e, talvez, o Paradoxo de Ana não soasse tão estranho para as nossas mentes analíticas. Parece que existem pessoas que sabem melhor sobre este fenômeno e conseguem ter algum tipo de controle sobre ele tirando vantagem disso para a sua própria sobrevivência.

Como se isso não fosse o bastante, existe ainda uma outra questão relativa à palavra “consciência.” Ela também envolve a questão ética, moral, ou seja, a tendência que os seres humanos têm de escolher o certo sobre o errado. A consciência seria uma fonte de julgamento moral e ético (em inglês, existe uma outra palavra para isso: “*conscience*”). Considerando o que acontece no Paradoxo de Ana, este fenômeno que obtém um equilíbrio homeostático é um território completamente novo, uma terra

estrangeira, não existe julgamento moral ou ético trabalhando, pois ele pertence ao cotidiano, à vida social e cultural. É por isso que ela diz que “sumiu,” ela se livrou das regras do dia-a-dia, o que é um alívio. No final das contas, um sentimento de prazer e de identidade aparecem. Isso explica porque a experiência é inesquecível, porque está em completo contraste com a vida cotidiana. A experiência foi sentida por todo o corpo, mas foi interpretada de uma maneira completamente diferente porque o corpo estava alterado pela música e pela dança, livre de ética e de moralidade.

Retornando às idéias de Damásio, nós vimos que a consciência é criada pela relação entre um organismo e um objeto, ela é o conteúdo de conhecimento daquela relação. No ato de conhecer o cérebro também gera um senso de auto-reconhecimento; consciência une o objeto e o “eu” num único padrão mental. Como diz Damásio, “O auto-reconhecimento da sua existência é a sensação do que acontece quando o seu eu está sendo modificado pelos atos de apreender alguma coisa. No entanto, enquanto neste processo de conhecer, se todo o seu mecanismo de processar a informação for alterado, seu senso de auto-reconhecimento também é alterado – você é a música e a dança enquanto elas durarem”.¹² Este processo de conhecimento é muito poderoso porque é diferente de tudo que você já experimentou antes. Você recebe informações que, de outra forma, você não as teria. É uma forma de comunicação onde música e dança se alimentam; é uma esquimogênese complementar, para usar as palavras de Bateson.¹³

Pensando paralelamente por estas trilhas, este fenômeno pode ser colocado numa perspectiva relativa, o que propicia uma variedade de respostas a ele. Considerando que as pessoas têm diferentes modos de perceber e de receber os estímulos dos seus sentidos; existem diferentes níveis de percepção desenvolvidos de diferentes maneiras em cada pessoa. Existem diferentes ocasiões e maneiras onde música e dança podem ser apreciados. Os contextos mudam, o humor e as disposições de cada pessoa também mudam, mas todos os seres humanos – com um corpo no qual os sentidos e o cérebro funcionam juntos – são capazes de ter a experiência relatada no

¹² Damásio, Antonio. **The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness.** New York: Harvest Book, 2000, p. 10.

¹³ “Classes de círculos regenerativos ou viciosos... tais como as ações de A são estímulos para as ações de B, as quais em troca se tornam estímulo para ações mais intensas de A e assim por diante. A esquimogênese complementar seria onde “as ações promovidas mutuamente são essencialmente dissimilares, mas mutuamente apropriadas... no modo complementar a diferenciação progressiva envolve uma reatividade escalar mútua e a sua continuidade leva a uma interdependência mais próxima entre as partes”. (FELD, Steven. From Schizophrenia to Schismogenesis... In: KEIL, Charles; FELT, Steven. (Orgs.). **Music Grooves.** Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 265. (Tradução da autora).

Paradoxo de Ana, e todos nós temos diferentes maneiras de lidar com ela. Na minha perspectiva, esta explicação para o Paradoxo de Ana também explica o que acontece em um evento participativo (a comunhão de pessoas tocando, dançando, assistindo, como a celebração de espaço, tempo e sentido, na acepção de Cowan¹⁴), assim como uma audição solitária na sua casa, ou a suposta passividade e quietude durante um concerto, onde você está apenas sentado, ouvindo e assistindo. Seus sentidos estão sendo bombardeados em todas estas circunstâncias. Existem ondas de energia excitando toda a superfície da sua pele e entrando em você. Seu corpo está trabalhando duro e você está refinando a sua capacidade de sentir e de raciocinar através das informações que você está obtendo.

UM POUCO DE FILOSOFIA

A discussão de música, dança e os seus efeitos nas pessoas não é uma tarefa fácil. Até agora, muitos campos do conhecimento foram necessários para ajudar neste trabalho. Algumas considerações no campo da filosofia serão de grande ajuda para fortalecer as minhas descobertas. Antonio Damásio citou Spinoza na sua pesquisa, um pensador racionalista do século XVII. Uma das mais importantes contribuições de Spinoza para a filosofia é a sua idéia de unidade entre a mente e o corpo, ou alma e corpo, ao invés da dualidade divulgada pelo Cartesianismo.

Marilena Chauí¹⁵ falou sobre as contribuições de Spinoza para o pensamento. As principais idéias que ela resumiu dos cinco livros dele de *Ética* estão relacionadas com um entendimento diferente do corpo e da alma, onde ambos tem uma relação muito dependente entre eles, e com outros corpos. De acordo com Spinoza, um corpo é uma unidade estruturada em movimento dinâmico, não uma coleção estável de órgãos e partes. “O corpo é um indivíduo que se define tanto pelas relações internas de equilíbrio de seus órgãos quanto pelas relações de harmonia com os demais corpos, sendo por eles alimentado, revitalizado e fazendo o mesmo para eles”.¹⁶

A “alma” daquele corpo é apenas a sua faculdade de pensamento, não é uma “substância” distinta, como Platão, Aristóteles, e Descartes pensavam. Corpo e “alma”

¹⁴ COWAN, Jane. **Dance and the Body Politic in Northern Greece**. Princeton: Princeton University Press, 1990, p. 5. (Tradução da autora)

¹⁵ CHAUÍ, Marilena. *A Alma Idéia do Corpo*. In: JUNQUEIRA FILHO, Luiz Carlos Ulhôa. (Org.). **Corpo-Mente: Uma Fronteira Móvel**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1995.

¹⁶ *Ibid.*, p. 123.

são isonômicos. De fato, eles são diferentes manifestações ou expressões da mesma coisa. Da mesma forma que nós temos um órgão para respirar, outros para digerir, nós também temos uma parte do corpo que é responsável por pensar. Isso é tudo que uma “alma” deve fazer, pensar, enquanto todo o corpo percebe. Pensar é conhecer algumas coisas através da imaginação, desejo e reflexão. Pensar é estar consciente de alguma coisa, e isto é feito através do corpo. Portanto, a alma está conectada internamente ao seu corpo, porque é através dele que ela “existe” (Eu existo, logo, eu penso¹⁷).

O corpo, por sua vez, tem de perceber. Ele existe para ser afetado por ele mesmo e por outros corpos. Portanto, o corpo é o verdadeiro objeto da “alma” e esta é a forma pela qual eles estão conectados. As idéias que uma alma tem são dadas pelos afetos sentidos pelo corpo. No entanto, estes afetos criam imagens no corpo, *flashes* da experiência de vida daquele corpo em particular. Imagens, para Spinoza, são mediadores entre o mundo externo e o pensamento. Portanto, o pensamento está baseado em imagens voláteis, não em coisas concretas que existem no mundo lá fora (note que a palavra “imagem” tem um significado diferente e contrastante do seu uso atual). Isso nos leva a uma inadequação de pensamentos e idéias, porque eles estão baseados em impressões particulares, não nos objetos mesmos. Imagens são abstratas, impressões das percepções do nosso corpo, registros das relações dinâmicas que são arquivadas em nossos corpos de alguma forma. Estes arquivos, e nós não precisamos ter ciência deles, podem ser responsáveis por aquilo que chamamos de intuição, mas que, na verdade, estas intuições são conexões estabelecidas entre estes arquivos em diferentes níveis de consciência. Dadas as suas habilidades mnemônicas, imagens podem trazer e recordar coisas que não estão realmente acontecendo. Por isso, elas podem criar o seu próprio tempo. O que o corpo percebe como tempo não é necessariamente o tempo. Spinoza pergunta a si mesmo como uma alma pode realmente conhecer? A sua resposta nos leva aos bio-mecanismos de conservação da vida, que inclui afetos, sentimentos e emoções. Conservação da vida é uma força positiva, afirmativa e necessita de apoio e reforço das experiências do corpo para alcançar seu objetivo. Sentimentos positivos e emoções caem como uma luva neste objetivo – eles carregam a energia do corpo positivamente, eles aumentam a taxa de vida. Portanto, nós, humanos com corpos, que temos a sobrevivência como o nosso primeiro objetivo,

¹⁷ Cf. DAMÁSIO, Antonio. **O Erro de Descartes**: Emoção, Razão e o Cérebro Humano. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

instintivamente procuramos por experiências que possam aumentar as nossas chances de sobrevivência.

Neste ponto entram a música e a dança (e eu acredito que outras formas de arte também), porque música e dança são estímulos poderosos que tendem a ser cargas



Trio Xamego, São Paulo, 2001. Foto de Adriana Fernandes.

positivas. No entanto, embora tendo uma força afetiva forte, música e dança nem sempre são cargas positivas. Nós não ficamos melhor todas as vezes que nós fazemos ou ouvimos música, e ou quando dançamos. Este resultado final positivo depende de muitas variáveis, como o nosso estado atual de vida (físico, psíquico), mas a tendência deste estímulo é positiva, tende a ter um impacto positivo em algum nível (visto que nos afeta em vários níveis ao mesmo tempo). Como eu sei que música e dança têm um impacto positivo? Porque os estudos etnomusicológicos demonstram que os humanos tendem a fazer e ouvir música e a dançar, não importa onde, quando ou como eles vivem. Existem exceções, mas as pessoas que experienciam música e dança são em muito maior número do que aqueles que “não curtem esse tipo de coisa.” Então, neste caso, eu posso assumir que a maioria está certa (pelo menos está viva). Música e dança são mecanismos viáveis de sobrevivência, porque elas têm um impacto positivo nos corpos humanos.

De acordo com Spinoza, é através da libertação dos afetos que nós podemos obter o conhecimento mais profundo. É quando as idéias do pensamento diferem das imagens do corpo, porque os afetos mudam o corpo, eles mudam a forma que o corpo trabalha afim de melhor sobreviver. Estas mudanças corporais para a sobrevivência são interpretadas pela alma como emoções. Se o nosso processo de pensamento pode ser ligado com estas emoções, assim como o corpo é ligado através da sua memória corporal às suas percepções, “[...] não há nenhuma afecção do corpo de que não possamos formar um conceito claro e distinto”.¹⁸ Visto que música e dança têm um

¹⁸ CHAUI, Marilena. A Alma Idéia do Corpo. In: JUNQUEIRA FILHO, Luiz Carlos Ulhôa. (Org.). **Corpo-Mente: Uma Fronteira Móvel**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1995, p. 124.

impacto direto nas emoções, os humanos procuram por estas experiências porque elas podem aumentar as suas chances de sobrevivência, e porque eles podem ganhar um conhecimento mais acurado do seu corpo, dos corpos das outras pessoas e da natureza através das suas experiências com música e dança.

Portanto, o Paradoxo de Ana está resolvido. Minha informante estava consciente e pensando de uma forma a que ela não estava acostumada. Ela estava no “groove”¹⁹ do forró, fluindo em repetição e em sincronia com a música, com a dança e com o seu parceiro. Ela estava estabelecendo novas conexões com as emoções que surgiram durante a experiência de dançar uma música. Estas emoções alteraram a sua percepção de tempo, porque o seu corpo estava num processo de alcançar homeostase, uma nova estabilidade, com todos os estímulos que estava recebendo (movimentos de dança, música, ondas, visão, cheiro, tato), portanto, operando em estado alterado, o que levou à alteração do seu tempo biológico. O corpo dela estava sincronizando com o tempo criado pela música e que estava alterando os seus fluidos corporais. Portanto, o seu “eu” estava alterado, mas não que ele tenha desaparecido. Ela estava absorta pelo sentimento do que estava acontecendo – ela era música e dança. As emoções que surgiram durante a experiência (principalmente no terceiro estágio, onde ela “some”) trouxeram-lhe diferentes tipos de conhecimento, a consciência das mudanças que estavam ocorrendo no seu corpo. Ela não poderia sair desta experiência sem mudar. A primeira consequência óbvia foi o sentimento prazeroso de bem-estar. Eu acredito que outras consequências estão relacionadas com a sua subjetividade, seu conhecimento do mundo e dela mesma. Portanto, experiências de música e de dança podem ajudar os seres humanos a se afirmar na vida e na sociedade, e a sobreviver.

¹⁹ Groove: estado acomodado, espontâneo e relaxado em um determinado contexto. No caso de música e dança é quando os movimentos, a performance se torna “orgânica,” fluida e fluente, onde os atores não precisam mais pensar sobre o que estão fazendo, eles apenas usufruem da experiência.