

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

EXPRESSÃO MUSICAL DO CANTO E EXPERIÊNCIA RELIGIOSA DO SAGRADO:  
ANÁLISE FENOMENOLÓGICA DAS VIVÊNCIAS DE USO COMPARTILHADO DOS  
SONS DOS DEVOTOS DE KRISHNA

Tércio Eliphas Leite Barbosa

Belo Horizonte  
2012

Tércio Eliphaz Leite Barbosa

EXPRESSÃO MUSICAL DO CANTO E EXPERIÊNCIA RELIGIOSA DO SAGRADO:  
ANÁLISE FENOMENOLÓGICA DAS VIVÊNCIAS DE USO COMPARTILHADO DOS  
SONS DOS DEVOTOS DE KRISHNA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Sônia Regina Corrêa Lages

Linha de Pesquisa: Cultura, Modernidade e Subjetividade

Área: Psicologia Social

Belo Horizonte

2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte e respeitados os direitos autorais.

Catálogo na publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais.

150

B238e

2012

Barbosa, Tércio Eliphaz Leite

Expressão musical do canto e experiência religiosa do sagrado [manuscrito] : análise fenomenológica das vivências de uso compartilhado dos sons dos devotos de Krishna / Tércio Eliphaz Leite Barbosa. - 2012.

171 f.

Orientadora: Sônia Regina Corrêa Lages.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Psicologia – Teses. 2. Fenomenologia - Teses. 3. Música – Teses. I. Lages, Sônia Regina Corrêa. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas**  
**Programa de Pós-Graduação em Psicologia**

A Dissertação “Expressão musical do canto e experiência religiosa do sagrado: análise fenomenológica das vivências de uso compartilhado dos sons dos devotos de Krishna.”

elaborada por **Tércio Eliphaz Leite Barbosa**

e aprovada por todos os membros da Banca Examinadora, foi aceita pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de

**MESTRE EM PSICOLOGIA**

Belo Horizonte, 14 de dezembro de 2012.

**BANCA EXAMINADORA**

*Sônia Regina Corrêa Lages*

.....  
Prof. Dra. Sônia Regina Corrêa Lages

*Eduardo Gross*

.....  
Prof. Dr. Eduardo Gross

*Miguel Mahfoud*

.....  
Prof. Dr. Miguel Mahfoud

Este trabalho é inteiramente dedicado aos devotos de Krishna.

À minha orientadora Sônia Lages,  
à *Sri Krsna Murti das*,  
à minha mãe Aunice,  
à Ellen Rose.

Deve-se cantar o santo nome do Senhor com um estado de espírito humilde, julgando-se inferior à palha na rua; deve-se ser mais tolerante que uma árvore; desprovido de todo sentido de falso prestígio; e deve-se estar pronto a oferecer todo o respeito aos outros. Nesse estado de espírito pode-se cantar os santos nomes do Senhor constantemente (*Sri Caitanya*).

## RESUMO

Barbosa, T. E. L. (2012). *Expressão musical do canto e experiência religiosa do sagrado: análise fenomenológica das vivências de uso compartilhado dos sons dos devotos de Krishna*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Desenvolvemos pesquisa de campo junto aos devotos de Krishna em Belo Horizonte/MG com o objetivo geral de investigar o dinamismo sensorial da expressão musical compartilhada do canto como possibilidade de realização de uma experiência religiosa do sagrado. Objetivos específicos: a) captar a maneira como os sujeitos apreendem e elaboram sua interação com a proposta de participação no canto compartilhado; b) apreender a dinâmica das relações entre experiência sensorial e experiência religiosa do sagrado; c) compreender como o gesto de retomar o canto faz parte da elaboração da experiência religiosa do sagrado dos devotos de Krishna. De modo a apreender o dinamismo característico da experiência dos devotos junto ao canto adotamos a fenomenologia (Husserl) como proposta teórico-metodológica. Utilizamos os conceitos de hilética, noética, transcendência (V. Frankl), mito (Eliade) e experiência religiosa do sagrado (Eliade, van der Leeuw e Giussani) para compreender os âmbitos de significância que emergiram entre sujeitos, música e contexto cultural religioso. Coletamos material através de entrevistas semi-estruturadas para fazer descrição e análise dos significados que os sujeitos reconhecem na vivência de expressão musical do canto verificando a possibilidade de realização de uma experiência religiosa do sagrado. Selecionamos três entrevistas para análise fenomenológica, seguindo o critério de escolha intencional. Na análise acerca do modo como os sujeitos elaboram sua vivência junto ao canto emerge quatro eixos essenciais da estrutura dessa experiência: 1) o dinamismo sensorial do canto como encontro com a potência sagrada; 2) a vivência do canto enquanto horizonte de transcendência; 3) a vivência do canto enquanto relacionamento com figuras memoráveis da tradição religiosa; 4) a expressão musical compartilhada do canto enquanto experiência religiosa do sagrado. A experiência dos devotos junto ao canto emerge caracterizada por um dinamismo sensorial em que a realização de uma experiência religiosa do sagrado é o tema fundamental. A potência sonoro-sagrada aparece como correlato do uso compartilhado dos sons, pertencendo à expressão musical do canto de maneira integral. O canto é vivido como obtenção de um horizonte de compreensão mais amplo para as questões que os devotos se colocam existencialmente na cotidianidade, assim como pela celebração de figuras memoráveis da tradição religiosa que merecem ser lembradas porque realizaram plenamente sua existência junto ao canto. A confiança dos devotos e a segurança existencial conquistada pela entrega confiante de si à potência sonoro-sagrada, junto da reverência, respeito e admiração pelas figuras memoráveis da tradição, revelam a expressão musical do canto a partir da tomada de posição dos devotos. Concluimos que a vivência do uso compartilhado dos sons evidencia a centralidade da potência sonoro-sagrada na situação sensorial de expressão musical do canto que se mostra estruturada sobre o dinamismo interrogante do senso religioso, de tal modo que a potência sonoro-sagrada é vivida como resposta às problematizações de sentido dos devotos. A vivência do uso compartilhado dos sons evidencia que sua estrutura empírica de repetição e reiteração consiste num aprofundamento do relacionamento dos devotos com a potência sonoro-sagrada. O senso pragmático dos devotos no uso compartilhado dos sons nos conduziu ao dinamismo interrogante do senso religioso nesse mesmo uso dos sons, marcado fundamentalmente por questões de sentido.

**Palavras-chave:** Fenomenologia; Música; Sagrado; Hare Krishna.

## ABSTRACT

Barbosa, T. E. L. (2012). Musical expression of singing and religious experience of the sacred: the phenomenological analysis of the experiences of shared use of the sounds from the devotees of Krishna. Master Thesis, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

We developed field research with devotees of Krishna in Belo Horizonte/ MG with the general objective of investigating the sensorial dynamism of shared musical expression of singing as a possibility of conducting a religious experience of the sacred. Specific objectives: a) to capture the way individuals perceive and construct their interaction with the proposal of participation in shared singing b) to apprehend the dynamics of the relationship between sensory experience and religious experience of the sacred, c) to understand how the gesture of revisiting the singing is part of the construction of the religious experience of the sacred Krishna devotees. In order to grasp the characteristic dynamism of the experience of devotees with singing we adopted the phenomenology (Husserl) as theoretical and methodological proposal. We used the concepts of hyletic, noetic, transcendence (V. Frankl), myth (Eliade) and religious experience of the sacred (Eliade, van der Leeuw and Giussani) to understand the areas of significance that emerged from subjects, music and religious cultural context. We collected material through semi-structured interviews to describe and analyze the meanings that individuals give to the experience of musical expression of singing checking the possibility of conducting a religious experience of the sacred. We selected three interviews for phenomenological analysis, following the criterion of intentional choice. In the analysis about how the subjects elaborate their experience with the singing emerge four main pillars from the structure of this experience: 1) the sensorial dynamism of singing as encounter with the sacred power, 2) the experience of singing as horizon of transcendence; 3) the experience of singing as a relationship with memorable figures of religious tradition, 4) shared musical expression of singing as religious experience of the sacred. The experience of devotees with singing emerges characterized by a sensorial dynamism in which the realization of a religious experience of the sacred is the fundamental theme. According to the devotees, the holy-sound power appears as a correlation with the use of shared sounds, belonging to the musical expression of singing in a comprehensive way. The singing is experienced as a way for reaching a broader horizon of understanding issues that arise existentially in daily life of devotees, as well as the celebration of memorable figures of religious tradition that deserve to be remembered due to the fully realized experience they had by the singing. The confidence and the existential reassurance from devotees, conquered by entrusting themselves to holy-sound power, with the reverence, respect and admiration for the tradition of memorable figures, reveal musical expression of singing from the position of the devotees in the way that is taken personally. We conclude that the experience of shared use of sounds reveals the centrality of the holy-sound power in the sensorial situation of musical expression of singing that presents itself structured on the questioning dynamism of the religious sense, so that the holy-sound power is experienced as response to questions of meaning from the devotees. The experience of shared use of sound shows that its empirical structure of repetition and reiteration consists of a deep movement in the relationship of the devotees with the holy-sound power. The pragmatic sense of the devotees in the shared use of sounds in momentum led to question of the dynamism of the religious sense in that same use of sound, marked by fundamental questions of meaning.

**Keywords:** Phenomenology, Music, Sacred; Hare Krishna.

## SUMÁRIO

Introdução .....	12
Capítulo 1 - A Música e o Sagrado .....	20
1.1 - Caracterização geral da expressão musical .....	20
1.2 – Do sagrado à expressão musical .....	24
1.3 - Expressão musical: entre rito e mito .....	29
Capítulo 2 - O Movimento Hare Krishna .....	40
2.1 - Uma cultura e religiosidade de origem Oriental no Ocidente .....	40
2.2 - Hinduísmo, Vaishnavismo e o Movimento Hare Krishna .....	45
2.3 - Percurso histórico do Movimento Hare Krishna .....	48
2.4 - A figura divina de Krishna .....	50
2.5 - Rito do canto compartilhado dos devotos de Krishna .....	53
Capítulo 3 - Referencial teórico-metodológico para uma fenomenologia da expressão musical do canto dos devotos de Krishna .....	58
3.1 - Hilética e noética .....	60
3.2 - Transcendência .....	63
3.3 - Tradição .....	66
3.4 - Experiência religiosa do sagrado .....	68
3.5 - Mito .....	72
3.6 - Procedimentos Metodológicos .....	74
Capítulo 4 – Apresentação das entrevistas .....	78
4.1- Entrevistado: <i>Sri Krsna Murti das</i> .....	84
4.1.1- Síntese .....	104
4.2- Entrevistado: <i>Mukunda das</i> .....	107
4.2.1- Síntese .....	115
4.3- Entrevistado: <i>Suresvara Dasa</i> .....	118
4.3.1- Síntese .....	123

Capítulo 5 - Discussão dos resultados: diálogos e formulação da experiência-tipo .....	126
5.1- O dinamismo sensorial da expressão musical do canto como encontro com a potência sonoro-sagrada .....	127
5.2- A vivência da expressão musical do canto enquanto horizonte de transcendência .....	133
5.3- A vivência da expressão musical do canto enquanto relacionamento com figuras memoráveis da tradição .....	137
5.4- A expressão musical compartilhada do canto enquanto experiência religiosa do sagrado .....	143
5.5- Síntese da experiência-tipo da vivência dos devotos de Krishna junto ao canto .....	148
Considerações Finais .....	151
Referências .....	157
Anexo .....	170

## INTRODUÇÃO

Com exceção de nossa época, onde a sociedade contemporânea assume substancialmente diversos gêneros musicais enquanto modos de entretenimento, o canto e a música, nos vários povos, culturas e sociedades, nasceram quase sempre ligados a celebrações coletivas e ritos religiosos, fazendo com que, historicamente, a expressão musical se relacione com uma infinidade de atividades sociais e culturais, tomando parte tanto em uma diversidade de ambientes e situações culturais como festas, cultos, solenidades, quanto assumindo funções religiosas em liturgias, missas e funerais, na adoração e na oração, em diversas festividades sagradas (Wisnick, 1989). É assim que inúmeras manifestações culturais religiosas recorrem à forma sonora enquanto suporte privilegiado para suas manifestações do sagrado: mantras, hinos, preces, jaculatórias, terços e rosários, frases e fórmulas de oração em todos os tempos e em todas as épocas testemunham a favor do lugar do uso dos sons na vida religiosa do ser humano, de tal maneira que a música, à semelhança das outras artes, se apresenta em estreito vínculo com as manifestações do sagrado no âmbito de várias religiões, acompanhando as expressões do sentimento religioso da realidade humana (Terrin, 2004). A título de exemplo temos a música sacra católica, o gospel das igrejas evangélicas, a música judaica, os tambores do candomblé, os mantras da música indiana. Seu poder mobilizador se revela pela capacidade de produzir sensações, afetos e emoções, em expressar a interioridade humana, sua situação existencial e seu relacionamento com o sagrado religioso. No entanto, embora a sociedade contemporânea tome a música, de início e na maioria das vezes, enquanto gênero de entretenimento, como um aspecto periférico da vida humana, esse poder mobilizador da expressão musical adquire maior consistência e densidade quando seu uso, em contextos atravessados pelo sagrado, se determina como rito.

A partir da capacidade da música em produzir afetos, qual seja produzindo diferentes sensações e emoções naqueles que dela se ocupam, interessamos por este campo das relações mantidas entre expressão musical e o sagrado. No interior desse campo se destaca o caso particular do Movimento Hare Krishna, que carrega consigo elementos originados da música pulsante e repetitiva das culturas orientais, de tal maneira que sua expressão musical compartilhada se estrutura originariamente como rito (Oliveira, 2009). A expressão musical do canto dos devotos de Krishna se apresenta empiricamente e pragmaticamente por seu movimento

circular, repetitivo e por socializar a participação coletiva no elemento sonoro, fazendo com que sua expressão musical se encontre justamente na interseção dos domínios do som e do sentido. Dessa forma, a música dos devotos de Krishna está empiricamente marcada por um alto grau de repetição no âmbito do material sonoro, reiterando um conjunto de elementos rítmicos, melódicos e harmônicos, mas principalmente os nomes do ente divino. O que se entende por repetição musical é justamente a reiteração exaustiva e continuada desses elementos sonoros e simbólicos. Aproximando do fenômeno da expressão musical dos devotos de Krishna reconhecemos nele uma atividade cujo conhecimento é decisivo para a compreensão da estrutura em geral de relacionamento com o sagrado quando o que está em questão é a proposta de uma experiência sensorial compartilhada.

De modo a problematizar o campo em que nos inserimos, destacamos que a afirmação do canto pelo Movimento Hare Krishna é objeto de estudos acadêmicos (Cobra, 2008; Guerriero, 2001, 2009; Morototto, 2007; Oliveira, 2008, 2009; Retamales, 2000) que no esforço de compreendê-la em sua dimensão histórica, antropológica e social, evidenciam que tal prática cultural religiosa encerra maior complexidade. Importante destacar o trabalho de Silva da Silveira (2000) que empreendeu uma breve etnografia dos ritos, cultos, adorações e cerimônias realizadas regularmente nos templos do Brasil. Esse autor apresenta a configuração ritual da expressão musical compartilhada do canto, afirmando que a retomada contínua pelos devotos da expressão musical do canto, confirma sua própria necessidade e importância para a própria sobrevivência e continuidade do grupo, o que faz da expressão musical do canto algo constitutivo do seu principal rito: o canto congregacional dos nomes do ente divino. No entanto, a posição comum a esses estudos sugere que o canto afirmado pelo movimento é o modo privilegiado dos devotos trabalharem a própria religiosidade e construir sua relação com o sagrado. Esse horizonte torna possível que o relacionamento com o sagrado seja investigado não como exercício de uma intelectualidade ou pelo domínio ou não de uma doutrina particular, mas, sobretudo pela prática de uma atividade bem específica: o canto cotidiano dos nomes do ente divino como rito central e culto determinante no ato de exprimir certa busca do sagrado. O canto dos devotos de Krishna é paradigmático porque além de louvar e glorificar o ente divino destina-se ao culto da divindade visando estabelecer um laço com o ente divino por intermédio do canto ofertado e continuamente re-proposto no cotidiano.

Ao fazer uso de procedimentos reiterativos, ficamos diante de um uso dos sons que geralmente nos faz pensar em redundância, repetição mecânica e estereotipada. No entanto, trata-se de uma repetição, de uma reiteração, de uma redundância no uso dos sons que no âmbito compartilhado busca despertar uma experiência religiosa do sagrado. Essa valorização da atividade musical do canto faz referência a uma produção compartilhada da dimensão sensorial e ocorre pela manutenção de uma atenção a seus elementos, de tal modo que os devotos de Krishna cultivam a própria permanência nesse espaço de participação e criação. Uma vez que a manifestação religiosa do sagrado pode se apresentar pragmaticamente ligada à música e particularmente voltada para o canto, deparamo-nos com um contexto cultural cuja possibilidade de realização de uma experiência religiosa do sagrado passa necessariamente pela expressão musical do canto. Posto isso, a dinâmica das relações entre música e pessoa nesse contexto cultural marcado pela centralidade do ente divino, evidencia certa complexidade, justamente pelo fato de que a característica básica dessa expressão musical do canto está na repetição de um mesmo uso compartilhado dos sons. O interesse direto da presente pesquisa parte da estrutura empírica e pragmática visando o acesso à elaboração da experiência sensorial como fonte e recurso para a apreensão da possibilidade de realização de uma experiência religiosa do sagrado.

Partindo da constatação de que o canto é um bem compartilhado pelos devotos Krishna, de que a situação na qual o grupo se encontra é marcada por uma permanência junto ao canto e que a relação da pessoa com o canto está investida de importância, de valor e significado, a presente investigação propõe uma pesquisa fenomenológica que apresenta a música como uma base sensorial sob a qual a manifestação do sagrado pode se apoiar. Essa permanência junto ao canto na qual o grupo se encontra, cativou e despertou nossa atenção e admiração. Como em toda admiração reconhecemos que o outro de alguma forma tem qualidades que nos solicitam a atenção - e se essas qualidades são bem desenvolvidas, acabam de forma direta ou indireta despertando nossa inquietação. A presente investigação decorre dessa admiração frente a um fenômeno cuja alteridade não se enquadra em nossos hábitos e experiências cotidianas. Um fenômeno que é, aos nossos olhos, no mínimo curioso: a ênfase numa dinâmica sensorial visando conduzir uma experiência religiosa do sagrado. A atividade do canto põe em jogo um dinamismo sensorial que de alguma maneira torna possível a busca por uma experiência religiosa do sagrado. Esse fenômeno ultrapassa nossos padrões interpretativos habituais, causando-nos um misto de atração e maravilhamento. E justamente por ser uma manifestação religiosa fundada na

sobreposição entre rito e música, em que se destaca a afirmação do canto enquanto experiência vivida de forma compartilhada, que se justifica nosso interesse pela análise desse fenômeno.

A presente investigação se propõe trabalhar com pessoas cuja busca religiosa do sagrado passa necessariamente por uma ligação e empenho com a expressão musical do canto. Considerando que essa expressão se destaca de maneira especial na vida religiosa dos devotos, partindo do fato de que o contexto cultural religioso dos devotos investe a música de significado e de que o canto é afirmado com vitalidade, interrogamos acerca das relações entre o dinamismo sensorial implicado na expressão musical do canto e a possibilidade de realização de uma experiência religiosa do sagrado. Considerando a centralidade da atividade musical do canto no Movimento Hare Krishna, a presente investigação tem por objetivo se aproximar das vivências de pessoas que se dedicam à expressão musical do canto, para analisar fenomenologicamente se a expressão musical do canto dos devotos de Krishna torna possível uma experiência religiosa do sagrado. Dessa problematização geral, segue uma específica: como os sujeitos apreendem e elaboram sua interação com a proposta de participação no canto compartilhado? Quais os significados envolvidos na experiência sensorial do canto considerando os níveis de experiência pessoal, comunitária e religiosa? Qual a dinâmica das relações entre experiência sensorial e experiência religiosa? Como o gesto de retomar o canto faz parte da elaboração da experiência religiosa dos devotos de Krishna?

Mas por que conceder ao canto dos devotos de Krishna uma espécie de prerrogativa? Por que escolhê-lo de preferência a outro como objeto de nosso estudo? Simplesmente porque é um rito presente na atualidade do campo religioso brasileiro que não se distingue de uma expressão musical. A expressão musical do canto é a ocasião privilegiada para fazer entender a possibilidade de uma experiência sensorial compartilhada servir de base para a realização de uma experiência religiosa do sagrado, portanto, por tais razões concedemos a essa atividade o fio condutor de nossa investigação. O lugar ocupado pela atividade do canto no sistema de ritos e crenças nos interessa menos que o fato de que o canto é simplesmente afirmado cotidianamente na vivência dos devotos.

A complexidade do fenômeno em questão solicita um método que permita descrever o dinamismo próprio do fenômeno assim como vivido e elaborado pelos sujeitos da experiência. Enquanto demarcação teórico-metodológica, temos a perspectiva da psicologia fenomenológica da cultura enquanto campo temático de nossa análise e a fenomenologia clássica como referencial

para a realização de nossa investigação. A investigação fenomenológica se caracteriza “pelo seu anti-intelectualismo, se com o termo intelectualismo entendemos uma postura especulativa e objetivante” (Ales Bello, 1998, p. 171). Nosso objetivo, de investigar o fenômeno em questão articulando cultura e subjetividade, poderá ser alcançado através da dupla direção prescrita na descrição e compreensão fenomenológica: “para o interior do sujeito analisando as experiências vivenciais e a vida da consciência com suas modalidades (...). A outra direção é aquela que através da investigação da inter-subjetividade leva à análise das concepções do mundo” (Ales Bello, 1998, p. 36). Essa dupla direção prescrita na descrição e compreensão fenomenológica, tematiza o mundo-da-vida enquanto articulação originária entre as vivências da subjetividade, por um lado, e por outro, a intersubjetividade e seus processos culturais, o que justifica nossa escolha por esse referencial, uma vez que torna possível a apreensão da mútua constituição entre subjetividade e mundo-da-vida na investigação de fenômenos culturais. Em todo caso, de acordo com Ales Bello (1998, p. 171), trata-se fundamentalmente “de identificar o núcleo do sentido que caracteriza os fenômenos culturais e religiosos para descobrir a dimensão das experiências vivenciais presente em todos os seres humanos”. O propósito de conhecer a dinâmica do fenômeno cultural religioso em questão a partir das elaborações dos sujeitos nele envolvidos insere-se no âmbito da psicologia da cultura de orientação fenomenológica, uma modalidade de estudo da cultura no campo da psicologia social (Augras, 1995 e Mahfoud, 2003). A especificidade dessa perspectiva de apreensão e análise da cultura é descrever “as modalidades pelas quais se constrói e se expressa a pessoa dentro de determinada cultura e, a partir dessa observação, tentar compreender aspectos fundamentais da realidade humana” (Augras, 1995, p. 19).

Verificamos que há um acervo modesto que discute as relações entre rito, música e canto, em geral e segundo a proposta cultural religiosa do Movimento Hare Krishna. Qual é então a originalidade do presente projeto? Enquanto esses estudos se concentram em análises históricas, antropológicas, filosóficas e sociológicas, preocuparemos em investigar, segundo os níveis de experiência que os sujeitos podem ter com a expressão musical do canto nesse contexto, as relações entre dinamismo sensorial e possibilidade de realização de uma experiência religiosa do sagrado. Investigar esse fenômeno a partir da experiência vivida fornecerá novos elementos para conhecermos a particularidade e referencialidade da expressão musical do canto para a religiosidade humana, ampliando o horizonte de compreensão do seu sentido, contribuindo com a

discussão em torno das relações entre experiência sensorial e experiência religiosa do sagrado na sociedade atual, problematizando a forma como tem sido conceituada e debatida contemporaneamente. Em particular, voltar-se para o tema da expressão musical do canto dentro do Movimento Hare Krishna, onde é atribuída a essa expressão uma importância vital para a sobrevivência do grupo, significa aprofundar a compreensão das possibilidades de uma dinâmica sensorial servir de suporte para a realização de uma experiência religiosa do sagrado. Nesse sentido, contribui na compreensão de manifestações religiosas estruturadas sobre uma valorização da experiência sensível. Essa reabilitação do sensível no estudo da experiência religiosa do sagrado propõe uma atenção particular ao dinamismo sensorial presente na narrativa dos sujeitos, podendo ser preenchidas lacunas na literatura sobre o tema. Este fazer ritual musical coloca em circulação práticas e concepções que permitem problematizar os modos de pertencimento, participação e concepção do divino. Com a presente investigação buscamos contribuir para a ampliação da leitura do rito religioso em suas relações com a experiência sensível, considerando a importância do tema para a compreensão da religiosidade humana. Constitui dessa maneira, uma contribuição efetiva para o avanço do campo de estudos em que nos inserimos. Portanto, nos situamos no âmbito da Psicologia da Cultura, vertente da Psicologia Social, que descreve as “modalidades pelas quais se constrói e se expressa a pessoa dentro de determinada cultura e, a partir dessa observação, tentar compreender aspectos fundamentais da realidade humana” (Augras, 1995, p.19).

Para o desenvolvimento da presente investigação, dividimos o texto num conjunto de capítulos sem os quais não poderíamos contextualizar tampouco realizar essa pesquisa. Assim, no capítulo I revisamos a literatura pertinente e disponível em torno da temática das relações entre música e sagrado, caracterizamos a expressão musical como gesto humano pleno de significados, apresentamos noções de religião e de sagrado, e situamos a expressão musical em contextos marcados pela sacralidade entre o rito e o mito.

No capítulo II reconstruímos a discussão em torno do Movimento Hare Krishna enquanto representante de uma cultura e religiosidade de origem Oriental no Ocidente. Contextualizamos o significado do Hinduísmo e da tradição Vaishnava, origem do Movimento Hare Krishna. Em seguida, apresentamos o percurso histórico do Movimento Hare Krishna no Ocidente e no Brasil. Como desdobramento, caracterizamos a figura divina de Krishna, e por fim, evidenciamos a dimensão de rito do canto compartilhado dos devotos.

No capítulo III apresentamos a demarcação teórico-metodológica da perspectiva fenomenológica partindo de alguns elementos fundamentais que a caracterizam (*epoché*, atitude fenomenológica e análise das vivências) com vistas a fundamentar a definição das noções de hilética e noética, experiência religiosa do sagrado, transcendência, tradição e mito, definições imprescindíveis para a compreensão do relacionamento vivido do sujeito com a realidade sonora compartilhada em estudo. Dada a complexidade do fenômeno da expressão musical do canto, explicitamos no conjunto de vivências da subjetividade a distinção entre os momentos materiais ou hiléticos e os momentos intencionais ou noéticos. A importância da hilética fenomenológica está em se apresentar como chave interpretativa do fenômeno sagrado quando ligado à expressão musical religiosa dos devotos. A seguir, delimitamos a esfera de manifestação do sagrado pelo fenômeno da hierofania, tendo como base os estudos de Eliade (1992, 1998). Como desdobramento de tais compreensões, apresentamos as modalidades de relacionamento com a cotidianidade a partir da noção de transcendência em Frankl (1978; 1984; 1989; 1990; 1993). Recorreremos à noção de mito em Eliade (1992, 1998) e às noções de tradição como quadro de referência e hipótese explicativa da realidade em Giussani (2004) para compreendermos a dimensão do memorável no conteúdo do canto dos devotos. E por fim, utilizamos a noção de experiência religiosa recorrendo a van der Leeuw (1933/1964), pela definição de experiência religiosa como envolvimento com o poder, e Giussani (2004 e 2009), por explicitar a dinâmica interrogativa do senso religioso acerca de questões de sentido inerente a toda experiência religiosa.

Ainda no capítulo III, apresentamos os procedimentos metodológicos, também embasados na perspectiva fenomenológica. Destacamos o modo de coleta de dados, bem como os procedimentos de transcrição dos relatos e análise do material coletado.

No capítulo IV encontram-se os resultados das análises do material. Temos como foco a descrição e análise das vivências dos devotos junto ao canto, realizadas com três sujeitos.

No capítulo V, apresentamos a discussão dos resultados, no qual optamos por apresentar cada um dos elementos essenciais presentes na experiência dos devotos imediatamente seguido pelo diálogo com autores. A partir desses diálogos, elaboramos a síntese da experiência-tipo da vivência dos devotos junto ao canto.

No capítulo VI retomamos as principais conclusões abertas pela presente investigação, recorrendo novamente ao diálogo com alguns autores de modo a dimensionar a contribuição

dessa pesquisa para o campo de estudos das relações entre expressão musical e experiência religiosa do sagrado, apontando os horizontes abertos por essa trajetória de pesquisa.

## **Capítulo I – A Música e o Sagrado**

Revisaremos abaixo, um elenco de autores que trabalharam o tema da música identificando um ponto decisivo e comum a todos: a música em contextos marcados pela centralidade do sagrado exerce um papel de importância capital, uma vez que o horizonte aberto pela experiência vivida que ela torna possível ultrapassa em muito o sentido de música como um fenômeno empírico e pragmático. A trajetória da música dentro das diversas modalidades do sagrado ocupa, assim, espaços significativos. Discutiremos, em dois pontos principais, o papel desempenhado pelo uso dos sons em contextos religiosos diversos. O primeiro deles é sua função criadora, representada pela quantidade de mitos que explicam a origem do mundo pelos sons, enfatizando sua força e poder. O segundo trata da ligação estreita entre o sagrado religioso com as manifestações musicais de uso dos sons. A dinâmica das relações entre a música e o sagrado é um fenômeno complexo com vínculos diretos com a busca religiosa de determinado grupo.

### **1. Caracterização geral da expressão musical**

Enquanto tema de investigação, a expressão musical é objeto de diversas caracterizações, contribuindo para seu entendimento em diversas perspectivas. Para um estudo acerca do caráter empírico da música, a física ensina que a música deve ser decomposta em ressonância, vibração, frequência, intensidade, periodicidade, pulso, durações, altura, timbre, e nos define com isso propriedades básicas do som. Sabemos perfeitamente que, segundo o aspecto físico-sonoro, “o som é onda, que os corpos vibram, que essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, que o nosso ouvido é capaz de captá-la e que o cérebro a interpreta, dando configuração e sentidos” (Wisnik, 1989, p. 17). No entanto, a ciência da música ou acústica, como manipulação do som e sua organização no tempo, determina para nós apenas um fenômeno físico, uma manifestação mecânica através de ondas sonoras propagadas pelo ar que alcança sua decodificação e interpretação por um itinerário fisiológico cerebral. Apesar dos esforços da física e da fisiologia na investigação da fisicidade da expressão musical e de suas configurações sonoras, devemos distinguir a idéia de som da de música e compreender que toda

música pode e deve ser entendida para além de sons<sup>1</sup>: “a música não é apenas som. Música é também – como nos ensinou Merriam (1964) – a intenção de fazer sons, é a mobilização para fazer sons” (Seeger, 2008, p. 20)<sup>2</sup>. Sendo intenção e mobilização para fazer certo uso dos sons, é também sua realização, sua formulação em séries sonoras aceitas como música pelos membros de uma determinada sociedade ou grupo.

Para uma fenomenologia da expressão musical, devemos destacar que o gesto humano transforma a intenção musical em possibilidades sonoras com as quais a música é realizada. Com isso, podemos dizer que o gesto musical não é anterior à expressão propriamente dita, nem esse o resultado ou efeito daquele, pois “ao fazer música, o som não é a causa do meu movimento, nem o movimento a causa do meu som; na motricidade do corpo próprio, som e gesto estão mutuamente fundados” (Heller, 2006, p. 52). No gesto expressivo o que está precisamente em jogo é uma totalidade indivisível entre música e corpo, afinal, quando nos expressamos musicalmente não expressamos alguma coisa através de um gesto: som e gesto se mostram envolvidos numa mesma totalidade constitutiva do fenômeno expressivo, e nunca por uma somatória de partes sob a lógica de causa e efeito. Posto isso, toda gestualidade musical, enquanto movimento que excede a ação motora, está carregada de intenção, estabelecendo comunicação e afirmando significados construídos e compartilhados socialmente. Desse modo, de acordo com Heller (2006), a expressão musical está fundada na unidade entre corpo, gesto e som, ou seja, “som e movimento mutuamente fundados em uma intencionalidade expressiva” (Heller, 2006, p. 22). A união entre gesto e expressão musical materializa o uso dos sons enquanto modo de experiência, possibilitando um horizonte de compreensão de mútua fundação para esse fenômeno.

Na mesma direção, Swanwick (2003, p. 18) acredita que a música persiste em uma infinidade de culturas mediando o cotidiano de grupos em suas ações coletivas justamente “porque é uma forma simbólica (...) uma forma de discurso tão antiga quanto à raça humana, um meio no qual as ideias acerca de nós mesmos e dos outros são articuladas em formas sonoras”. A concepção geral de música enquanto forma simbólica pressupõe uma intencionalidade própria dessa atividade humana, fazendo de todo e qualquer uso dos sons um gesto humanamente

---

<sup>1</sup> Essa é uma diferença importante no estudo da etnomusicologia, sobretudo em função do que o termo música representa. Para uma aproximação com a discussão desse campo, cf. Merriam, 1964; Pinto, 2001 e Seeger, 1992 e 2008.

<sup>2</sup> Seeger (2008) refere-se a uma definição de música criada por Merriam (1964) que se tornou clássica na etnomusicologia. Para esse, a música é composta de sons, crenças e comportamentos.

organizado, um ato revelador de certo esforço intencional de articulação de significados, implicando visões de mundo e valores sociais (Swanwick, 1979; 2003). Participar de uma experiência musical significa ter contato com códigos culturais e valores compartilhados que fornecem elementos para a construção de identidades e de laços afetivos, uma vez que música também é um processo “através dos quais as pessoas criam e participam de relações sociais de diversos tipos” (Seerger, 2008, p. 20). Aqui, cabe afirmar que cada contexto cultural é responsável pela produção da diversidade de estruturas sonoras existentes, o que demarca a existência cultural e sensória da música propriamente dita, isto é, definida pelo uso humano dos sons culturalmente organizado pelas sociedades, pelos seres humanos.

Outros estudos aproximam música e corpo, pulsação musical, pulso sangüíneo e respiração, e apontam de que maneira as propriedades da música podem produzir respostas emocionais e afetivas. Essas imbricações compreendem o “grande poder de atuação [da música] sobre o corpo e a mente, sobre a consciência e o inconsciente, numa espécie de *eficácia simbólica*” (Wisnick, 1989, p. 30, grifos do autor). A produção musical envolveria a experimentação de uma diversidade de afetos, por parte de quem dela se ocupa e participa. Dessa forma, insiste Lévi-Strauss (1991, p. 25), o potencial da música está em agir sobre “o espírito e os sentidos”, em mover “idéias e emoções” (Lévi-Strauss, 1991, p. 35); tal como Rousseau (1978, p. 191), segundo o qual “os sons, na melodia, não agem em nós apenas como sons, mas como sinais de nossas afeições, de nossos sentimentos. Desse modo despertam em nós os movimentos que exprimem e cuja imagem neles reconhecemos”. No entanto, acrescenta Swanwick (2003, p. 113) que a música, “por sua natureza metafórica, não é apenas um reflexo da cultura, mas pode ser criativamente interpretada e produzida”. Segundo esse autor, a música também tem caráter de mudança e inovação, pois a “música não somente possui um papel na reprodução cultural e afirmação social, mas também potencial para promover o desenvolvimento individual, a renovação cultural, a evolução social, a mudança” (Swanwick, 2003, p. 40).

Atento à dimensão cultural do gesto musical, e apontando a oposição entre ruído-natureza e música-cultura, Lévi-Strauss (1991, p. 30) defende que “a natureza produz ruídos, e não sons musicais, que são monopólio da cultura enquanto criadora dos instrumentos e do canto”. Na mesma linha, Wisnick (1989, p. 33), em uma abordagem antropológica da música, tematiza a historicidade do uso humano dos sons, defendendo que o “jogo entre som e ruído constitui a música”. A antropologia da música de Wisnick (1989, p. 33) se sustenta na reiteração das tensões

entre caos-ordem, som-ruído, cuja legitimidade se apresenta no fato de que “um único som afinado, cantado em uníssono por um grupo humano, tem o poder mágico de evocar uma fundação cósmica: insemína-se coletivamente, no meio dos ruídos do mundo, um princípio ordenador”, de tal modo que a ordenação do universo, em oposição ao caos, proporcionada pela partilha do gesto musical, revela que “o som é o bode expiatório que a música sacrifica, convertendo o ruído mortífero em pulso ordenado e harmônico” (Wisnick, 1989, p. 34). No entanto, é preciso destacar que para Wisnick (1989, p. 30), “som e ruído não se opõem absolutamente na natureza: trata-se de um *continuum*, uma passagem gradativa que as culturas irão administrar”, engendrando com isso, certo uso dos sons em que os complexos sonoros tendem ora para a estabilidade, ora para instabilidade. O jogo entre som e ruído revela dois modos fundamentais de experiência da onda física que constitui empiricamente o som: “frequências regulares, constantes, estáveis, como aquelas que produzem o som afinado, com altura definida, e frequências irregulares, inconstantes, instáveis, como aquelas que produzem barulhos, manchas, rabiscos sonoros, ruídos” (Wisnick, 1989, p. 26). Assim, justamente porque é produção e interpretação das culturas, não existe medida absoluta para o grau de estabilidade e instabilidade do som, de tal modo que ao fazerem uso dos sons, “as culturas trabalharão nessa faixa em que som e ruído se opõem e se misturam. Descreve-se a música originariamente como a própria extração do som ordenado e periódico do meio turbulento dos ruídos” (Wisnick, 1989, p. 27). Ao apresentar a expressão musical constituindo-se no livre jogo cultural entre som e ruído, mostra como antropologicamente “o som tem a ambivalência de produzir ordem e desordem, vida e morte (o ruído é destruidor, invasivo, terrível, ameaçador e dele se extraem harmonias balsâmicas, exaltantes, extáticas)” (Wisnick, 1989, p. 34). Sobre uma frequência invisível, impalpável e intangível, “trava-se um acordo, antes de qualquer acorde, que projeta não só o fundamento de um cosmos sonoro, mas também do universo social” (Wisnick, 1989, p. 33). Para essa antropologia do uso humano compartilhado dos sons, a história da música seria uma “longa conversa entre o som (enquanto recorrência periódica, produção de constância) e o ruído (enquanto perturbação relativa da estabilidade, superposição de pulsos complexos, irracionais, defasados)” (Wisnick, 1989, p. 30).

Por meio de elementos que objetivamente e empiricamente a constituem – o ritmo, a melodia, a harmonia, instrumentação e vozes – o conjunto de autores acima assumem a música como fenômeno antropológico, cultural e social, como complexo simbólico cujos significados

são compartilhados dentro de certo contexto cultural e que se estrutura trazendo em si a intencionalidade do universo humano, sua avenida de auto-expressão. Podemos concluir dessa caracterização que o âmbito em que se dá a expressão da música é atravessado pelas dimensões biológica, sensorial, afetiva, psicológica, social e cultural do ser humano.

De modo a problematizar ainda mais o campo em que nos inserimos, destacaremos abaixo referências de estudos que apontam uma complexidade nas relações entre música e contextos culturais atravessados pela sacralidade. O principal argumento que sustenta essa posição afirma que o uso da música, nessas circunstâncias, está investido de significado. Assim, a expressão musical indo além da execução de sons e palavras, sendo dimensão simbólica que se movimenta num contexto cultural, alcança seu ponto chave como expressão religiosa do sagrado, “na medida em que a arte e a religião são produtores endêmicos de campos de significação” (Berger & Luckmann, 1985, p. 43).

## **2. Do sagrado à expressão musical**

Segundo Durkheim (1989), o sagrado é fundamentalmente uma realidade antropológica, na medida em que todas as sociedades desenvolveram crenças e práticas tributárias a classificação e divisão do mundo em sagrado e profano. Com isso, pode-se dizer que as religiões se instituem em função do sagrado. De acordo com Valle (2005, p. 91), tradicionalmente, o fenômeno da religião é definido como “um sistema de crenças, práticas, símbolos e estruturas sociais por meio das quais as sociedades humanas e as pessoas, nas diferentes épocas e culturas, vivem sua relação com um mundo específico: o mundo do sagrado”. Enquanto sistemas complexos formados de crenças e práticas, mitos e ritos, as religiões “apresentam um mesmo caráter comum: supõem uma classificação das coisas, reais ou ideais, que os homens concebem, em duas classes, em dois gêneros opostos, designados geralmente por dois termos distintos que as palavras *sagrado* e *profano* traduzem bastante bem” (Durkheim, 1989, p. 19, grifos do autor). Em remissão a esse mesmo caráter comum, Durkheim (1989, p. 32) ao dizer que religião é um “sistema solidário de crenças e de práticas relativas a coisas sagradas, isto é, separadas, proibidas, crenças e práticas que reúnem numa mesma comunidade moral (...) todos aqueles que a elas aderem”, revela cada religião como um caminho pré-definido para se chegar ao sagrado, um sistema institucionalizado de acesso ao sagrado.

No entanto, o próprio Durkheim (1989, p. 494) adverte que encontra no núcleo da religião não a idéia de crença, mas a idéia de força:

A função da religião é fazer-nos agir, é auxiliar-nos a viver. O fiel que comungou com seu deus não é apenas homem que vê verdades novas que o incrédulo ignora: é homem que pode mais. Ele sente em si força maior para suportar as dificuldades da existência e para vencê-las. Está como que elevado acima de sua condição de homem; acredita-se salvo do mal, alias, sob qualquer forma que se conceba o mal. O primeiro artigo de qualquer fé é a crença na salvação pela fé.

Segundo a perspectiva antropológica de Geertz (2008, p. 93), o sagrado é cercado “por uma aura de profunda seriedade moral. Em todo lugar, o sagrado contém em si mesmo um sentido de obrigação intrínseca: ele não apenas encoraja a devoção como a exige; não apenas induz a aceitação intelectual como reforça o compromisso emocional”, de tal modo que formulado “como *mana*, como *Brahma* ou como a Santíssima Trindade, aquilo que é colocado à parte, como além do mundano, é considerado, inevitavelmente, como tendo implicações de grande alcance para a orientação da conduta humana” (Geertz, 2008, p. 93). Partindo também desse caráter de compromisso e orientação existencial da pessoa, Valle (2005, p. 92) acredita que apesar das religiões serem realidades culturalmente construídas, o homem não está frente a elas de uma maneira passiva, pois diante da sua religião “entra em jogo interativo e proativo o homem todo (...) com todos e cada um dos componentes constitutivos de seu ser (o biológico, o afetivo, o cognitivo e o interpessoal). É dessa complexa síntese que emerge o *homo religiosus*, cuja experiência (...) única que o põe ante o Absoluto”.

Rudolf Otto na obra *Das Heilige* (O Sagrado), publicada em 1917, realiza uma análise dos elementos irracionais e racionais que compõem o sagrado. A categoria de que parte Otto é o numinoso, um *a priori* não passível de definição explícita, mas observação e descrição. O elemento numinoso é um princípio ativo presente na totalidade das religiões. O sentido da experiência religiosa seria apreendido na sua conhecida formulação do numinoso como *mysterium tremendum et fascinans*, como mistério que repele pelo temor mas que também possui atratividade, de tal modo que “dessa sensação do ‘misterioso’ alguma vez irrompida pela primeira vez, a emergir estranha e nova nos ânimos da humanidade primitiva é que partiu toda a evolução histórico-religiosa” (Otto, 1985, p. 47). E, concentrando-se no aspecto não racional da experiência religiosa, a experiência numinosa se apresenta como o totalmente outro (*ganz andere*), caracterizado como *mysterium tremendum et fascinosum*. Dessa forma, contraditório e

antinômico, o *mysterium* além de incompreensível e supra-racional, apresenta a característica de ser anti-racional. Como resultado da sua análise temos 1) a estrutura transcendente do sagrado (o totalmente outro, o *ganz andere*) e 2) sua estrutura ambivalente (*mysterium tremendum* e *mysterium fascinans*). Com isso, temos na argumentação de Otto (1985) uma contestação de que a religião teria seus fundamentos num medo natural, pois

não é do temor nem de um suposto e generalizado “medo do mundo” que a religião nasceu. Isso porque o assombro não é medo comum, natural, mas já é a primeira excitação e pressentimento do misterioso, ainda que inicialmente na forma bruta do “inquietantemente misterioso”, uma primeira valoração segundo uma categoria fora dos âmbitos naturais costumeiros e que não desemboca no natural. E esse assombro somente é possível para a pessoa na qual despertou uma predisposição psíquica peculiar, com certeza distinta das faculdades “naturais”, a qual inicialmente se manifestava apenas em espasmos e de forma bastante rudimentar, mas que também nessas condições aponta para uma função totalmente própria e nova de o espírito humano vivenciar e valorar. (Otto, 1985, p. 47).

Historicamente, a categoria do sagrado representa a experiência da diferença entre os seres, do poder ou superioridade de alguns sobre outros, sentidos como espantosos, desejados, misteriosos, temidos, e por outro lado, o profano como aquele âmbito da existência humana que não contém a plenitude de ser e de poder próprio a todo sagrado (Chauí, 1997). Para designar a manifestação histórica do sagrado, Eliade (1992, p. 25) utiliza o termo hierofania que exprime justamente “que *algo de sagrado se nos mostra*”. Com isso, “o homem toma conhecimento do sagrado porque este *se manifesta*, se mostra como qualquer coisa de absolutamente diferente do profano” (Eliade, 1992, p. 25). Segundo Eliade (1992, p. 13), a história das religiões, “desde as mais primitivas às mais elaboradas - é constituída por um número considerável de hierofanias, pelas manifestações das realidades sagradas”, isto é, por manifestações e configurações da realidade sagradas em objetos, coisas, seres e entes, ou seja, uma história marcada pelo caráter polimorfo do sagrado. Com isso, “encontramo-nos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo ‘de ordem diferente’ - de uma realidade que não pertence ao nosso mundo - nos objetos que fazem parte integrante do nosso mundo ‘natural’, ‘profano’”. (Eliade, 1992, p. 13).

Através da experiência do sagrado, a realidade humana se apropria da “diferença entre o que se revela como real, poderoso, rico e significativo e o que é desprovido dessas qualidades, isto é, o fluxo caótico e perigoso das coisas, os seus aparecimentos e desaparecimentos fortuitos e

vazios de sentido” (Eliade, 1983, p. 13). Contudo, de acordo com Eliade (1993), há uma relação paradoxal entre o sagrado e o profano na base das hierofanias. Em resumo, “o que revelam todas as hierofanias, até mesmo as mais elementares, é esta paradoxal coincidência do sagrado e do profano, do ser e do não-ser, do absoluto e do relativo, do eterno e do devir” (Eliade, 1993, p. 54). Assim “esta coincidência sagrado-profano realiza de fato uma ruptura de nível ontológico. Está implicada em qualquer hierofania, porque toda a hierofania *mostra*, manifesta a coexistência das duas essências opostas: sagrado e profano, espírito e matéria, eterno e não eterno” (Eliade, 1993, p. 54). Com isso, “o sagrado manifesta-se sob qualquer forma, até sob a mais aberrante. Em resumo, o que é paradoxal, o que é ininteligível, não é o fato da manifestação do sagrado nas pedras ou nas árvores, mas o próprio fato de ele *se manifestar* e, por consequência, de se *limitar* e se tornar *relativo*” (Eliade, 1993, p. 56).

Será justamente o caráter dialético da hierofania aquilo que resguardará a irredutibilidade do fenômeno sagrado, prescrevendo que este seja estudado no seu plano próprio de significação, de tal modo que “um dado religioso revela o seu sentido mais profundo quando é considerado no seu plano de referência e não quando é reduzido a um dos seus aspectos secundários ou aos seus contextos” (Eliade, 1971, p. 20-21). A este respeito, Eliade (1993, p. 17) afirma que “um fenômeno religioso somente se revelará como tal com a condição de ser apreendido dentro da sua própria modalidade, isto é, de ser estudado à escala religiosa”. Assim, “querer delimitar este fenômeno pela fisiologia, pela psicologia, pela sociologia e pela ciência econômica, pela lingüística e pela arte, etc. é traí-lo, é deixar escapar precisamente aquilo que nele existe de único e irredutível, o seu carácter sagrado” (Eliade, 1993, p. 17).

Gerardus van der Leeuw buscou erguer uma fenomenologia da religião através da obra *Phänomenologie der Religion*, publicada em 1933. A chave para sua fenomenologia reside na sua noção do poder, base de toda forma religiosa e definidor o que é religioso. Para van der Leeuw (1993/1964), o objeto da religião não era uma ‘força impessoal’, mas a ideia de Poder, que empiricamente e no âmbito das experiências, se mostra validada em coisas e pessoas. Apontando a dimensão de relacionamento com tais coisas, objetos ou seres, van der Leeuw (1993/1964, p. 442), entende que “uma pedra sagrada, um deus, um sacramento, são vivências, exatamente o mesmo que elo temor, o amor e a piedade”. No entanto, como já indicamos, por coisas sagradas, não se devem entender simplesmente seres pessoais que chamamos deuses ou espíritos, uma vez

que um rochedo, uma árvore, uma fonte, uma pedra, uma montanha, enfim, qualquer coisa pode receber o caráter de sacralidade.

É assim que para a fenomenologia de van der Leeuw (1993/1964), o sagrado é uma experiência da presença de uma potência que habita coisas, objetos, plantas, animais, pessoas, elementos naturais como ventos, água, fogo, vulcões. O sagrado é uma realidade que pertence “a certas coisas (os instrumentos de culto), a certos seres (o rei, o sacerdote), a certos espaços (o templo, a igreja), a certos tempos (o domingo, o dia da páscoa, o natal)” (Caillois, 1988, p. 20). Alinhada com essa mesma posição, Ales Bello (1998, p. 165) afirma que “o sagrado é a resposta ao ser humano que busca o poder, pelo fato de ter consciência de não possuí-lo. Tal fato traz também uma esperança de salvação tanto na dimensão existencial, na medida em que dá a força para sobreviver, como também noutra dimensão, após a morte”. Explicitando ainda mais, de acordo com Berger (1985, p. 38), por sagrado deve-se entender uma “qualidade de poder misterioso e temeroso, distinto do homem e todavia relacionado com ele, que se acredita residir em certos objetos da experiência. Essa qualidade pode ser atribuída a objetos naturais e artificiais, a animais, ou a homens, ou às objetivações da cultura humana”. Segundo seu caráter valorativo, Chauí (1997, p. 298) aponta que o sagrado é justamente “a qualidade excepcional – boa ou má, benéfica ou maléfica, protetora ou ameaçadora – que um ser possui e que o separa e distingue de todos os outros”.

Nesse sentido, abre-se um campo de estudo para a qual a potência sagrada se configura e se articula de maneira distinta e diversa conforme cada manifestação histórica religiosa<sup>3</sup>. No entanto, é próprio dessa potência, poder ou força que pertence a um determinado ente, instigar experiências sensoriais – saborear, cheirar, tocar, ouvir, ver – despertando devoção, respeito, temor e amor. Nasce, aqui, o sentimento religioso e a experiência das religiões cujo correlato é o sagrado propriamente dito, pois se o sagrado está separado do profano é

por se apresentar como princípio sintético que permite à condição humana comunicar com uma realidade que é transcendente e que a fundamenta. O tempo sagrado é uma espécie de síntese entre o tempo e o intemporal, entre a condição humana e o incondicionado. Esta mesma síntese entre as necessidades de separação e as de participação caracteriza também a noção de espaço sagrado (Cazeneuve, 1978, p. 212).

---

<sup>3</sup> Nas religiões antigas, por exemplo, “a potência se liga prioritariamente a elementos naturais” (Ales Bello, 2004, p. 274).

Contudo, justamente em função dessa realidade de potência, poder ou força depender de uma vivência apoiada no mundo dos sentidos (Ales Belo, 1998), que a arte acompanhou, desde sempre, as expressões mais profundas do sentimento religioso da realidade humana, no que se destaca a expressão musical, como uma atividade ritual recorrente na história das religiões. Enquanto hierofania que podemos situar a densidade sagrada em manifestações da arte, e em particular no uso da música feito por diversas culturas religiosas, onde sua experiência sensorial coloca em jogo um tornar-se envolvido pelo poder de seus sons. Assim, justamente porque é hierofania, revela o caráter de alguma coisa que já não é só música, mas, uma dinâmica sensorial de aparição e de vinculação com o sagrado. É assim que tanto as antigas formas de religiosidade que se tem conhecimento, quanto religiões mais contemporâneas, incluindo as grandes tradições, ao proporem configurações distintas do sagrado, segundo suas muitas vozes, encontram na música algo de muito natural para suas manifestações religiosas, sobretudo coletivas, e em muitos casos, algo que se presta para o desejado contato com o ente divino. Essa mútua implicação entre música e sagrado vem responder a uma necessidade humana de buscar a transcendência, necessidade essa, expressa pela própria etimologia da palavra religião, que do latim, *religio*, formada pelo prefixo *re* (outra vez, de novo) acrescido do verbo *ligare* (atar, ligar bem, unir, vincular), segundo a qual caberia à religião atar os laços que unem a realidade humana à esfera divina, de tal modo que religião segundo sua própria etimologia, é assim, um vínculo. Há, contudo, uma visão mais tradicional dessa etimologia, onde a palavra portuguesa “religião” origina-se da palavra latina *relegere*, isto é, reler, visitar e retomar, e pode ser entendida tanto como o ato de reler e interpretar os textos da doutrina religiosa, quanto pelo gesto de retomada de uma dimensão sagrada da qual a vida cotidiana tende a alijar e afastar os homens. Quando olhamos religião por esse segundo sentido, como uma atitude de re-ler a realidade, será a partir de uma relação com o sagrado que a realidade poderá ser re-lida.

### **3. Expressão musical: entre rito e mito**

Podemos dizer com Croatto (2010, p. 09) que as culturas em suas expressões de ordem religiosa “têm seu veículo na simbologia, na linguagem, na literatura, na arte, em rituais variadíssimos, nos corpos doutrinários, em modelos de vida”. E como toda experiência humana, a experiência do sagrado tende à comunicação e à socialização. É assim que a música nas

sociedades antigas, modernas e contemporâneas, ocupou e ocupa um lugar importante, e muitas vezes privilegiado, nas manifestações e celebrações da vida coletiva, sustentando a crença em uma realidade que ultrapassa a capacidade de compreensão humana. Sabemos que para as antigas tradições, como os hindus, egípcios, gregos e chineses, a música, o canto e a dança, foram encarados como expressões de uma alteridade divina, de tal modo que os princípios que regem musicalmente o uso dos sons estariam subordinados a valores superiores, de ordem cosmológica e metafísica. Wisnick (1989) ensina que a música produzida por tradições orientais (chinesa, japonesa, indiana, árabe, indonésios), pelos povos da África, da Oceania e os indígenas da América, é marcada pela circularidade, repetição e por seu uso ritual. Segundo ele, produzir música para essas sociedades é como fazer ontologia, inauguração de um “cosmos” humanamente habitável, uma vez que “as sociedades existem na medida em que possam fazer música, ou seja, travar um acordo mínimo sobre a constituição de uma ordem entre as violências que possam atingi-las do exterior e as violências que as dividem a partir do seu interior” (Wisnick, 1989, p. 34). Além do fato de que cada cultura esteja refletida em seus procedimentos de se exprimir musicalmente, Wisnick (1989, p. 27) destaca que a preservação das estruturas musicais gera uma estabilidade e ordenação no mundo das relações sociais:

Cantar em conjunto, achar os intervalos musicais que falem como linguagem, afinar as vozes significa entrar em acordo profundo e não visível sobre a intimidade da matéria, produzindo ritualmente, contra todo o ruído do mundo, um som constante (um único som musical afinado diminui o grau de incerteza no universo, porque insemna nele um princípio de ordem).

Devemos também olhar para a música, a dança e o canto como modos de colocar em evidência aspectos sociais e culturais das práticas religiosas. Citando o exemplo das religiões marcadas pela herança afro-descendente, a musicalidade proporciona um meio pelo qual o transe e a possessão podem ser alcançados dentro do ritual religioso (Bairrão, 2007). Em seus muitos rituais de cura, a eficácia desses, implica a música e a maneira como certa pessoa é envolvida e afetada pelo poder do uso dos sons (Bairrão & Pagliuso, 2010; Leal, 1995). Nas religiões marcadas pela herança afro-descendente, a música desempenha, assim, um papel fundamental, sendo um veículo importante por meio das quais os seguidores organizam sua experiência religiosa do sagrado, invocando orixás, caboclos e outras entidades espirituais, incorporadas em festas, giras, sessões e outras cerimônias coletivas (Bastide, 1985). Nesses rituais, a música é

produzida por diversos instrumentos (atabaques, cabaças, chocalhos, agogôs, ganzás), que variam segundo os ritos, acompanhados por cantos, considerados formas de orações capazes de unir o homem ao sagrado (Silva, 2005). Assim, não é indiferente que a descoberta pessoal do sagrado esteja em muitos casos ligada a expressões musicais compartilhadas. O reconhecimento do sagrado está nesses casos ligada a manifestações musicais.

Da mesma maneira, verifica-se na cultura indiana que a música é uma expressão natural e espontânea para as emoções mais sublimes, e também a linguagem mais adequada para suas manifestações religiosas. O fato de que muitas expressões religiosas de tradição indiana possuam a música e o canto como bens compartilhados confirma certa relação de afinidade histórica entre experiência sensível e manifestações do sagrado (Terrin, 2004). O caso emblemático são dois dos deuses do hinduísmo, que mitologicamente, amam a música, o canto e a dança mais do que qualquer outra expressão. Destacamos primeiramente Shiva, que prefere a música de instrumentos e de vozes a banhos e preces. Não podemos esquecer “o ritualismo representado na dança cósmica de Shiva (*Nataraja*), simbolizando o eterno movimento do Universo que impulsionado pelo ritmo regular da dança começou a manifestar-se de todas as formas” (Morotto, 2007, p. 32). Segundo os mitos do hinduísmo, “o princípio que dá origem aos mundos é um princípio harmônico e rítmico, simbolizado pelo ritmo dos tambores. E, por isso, Shiva, enquanto criador do mundo não profere o mundo: não diz algo como o *fiat lux*, mas cria o mundo dançando” (Terrin, 2004, p. 299). E aquele que em particular nos interessa: o deus Krishna. Conforme Terrin (2004, p. 278), “sabemos que o deus Krishna se apresenta sempre como o grande tocador de flauta, e é desse modo que até hoje é representado a sua imagem em todo mundo hindu”, e acrescentamos que até para nós ocidentais. Em torno do deus Krishna, a expressão musical da cultura indiana se estende e se desenvolve também para a dança, revelando o quanto “a importância da dança no hinduísmo é notória, exemplificando-se dentro dos relatos existentes na literatura védica onde se mencionam as danças de Krishna com as *gopis*” (Morotto, 2007, p. 32)<sup>4</sup>. De acordo com Morotto (2007, p. 32), os testemunhos iconográficos da cultura indiana “dão especial importância ao soar dos tambores com as mãos, cujo uso se mantém vivo até hoje, tomamos como exemplo as *miridangas* para as realizações dos *kirtans* entre os Hare Krishna”.

---

<sup>4</sup> As *gopis* são as “vaqueirinhas míticas que desfrutaram com Krishna o doce sabor erótico da relação entre amantes, sendo Radha a principal delas” (Oliveira, 2008, 96).

Na tradição cristã, desde o período medieval, a música sacra dentro da liturgia católica foi constituída essencialmente pelo canto gregoriano, de tal maneira que as práticas musicais eram definidas e reguladas pela igreja cristã, buscando transmitir pela expressão musical valores religiosos e místicos. Desde seu surgimento, a música litúrgica cristã foi uma oração cantada, que devia realizar-se com devoção, como dizia o apóstolo Paulo: *cantando a Deus em vosso coração*. O texto é a razão de ser do canto gregoriano e se baseia no princípio, segundo Santo Agostinho, de que *quem canta ora duas vezes*. Na atualidade, pela via da tradição protestante, assistimos a uma explosão do gospel evangélico, cujo foco está no louvor e adoração a Cristo através da música e do canto (Cunha, 2007).

Essa afinidade entre música e sacralidade, revela a importância dos ritos para um estudo sistemático da vida religiosa. Como forma de transmitir e afirmar valores e significados, os ritos constituem uma parte dominante e estável da vida religiosa, explorando recursos sensoriais e simbólicos, sustenta a dimensão expressiva do ser humano, lhe dando realidade e densidade. Por rito, faz-se referência a uma ação coletiva realizada em determinado tempo e espaço. De acordo com Terrin (2004, p. 19), todo rito “coloca ordem, classifica, estabelece as prioridades, dá sentido do que é importante e do que é secundário. O rito nos permite viver num mundo organizado e não-caótico, permite-nos sentir em casa, num mundo que, do contrário, apresentar-se-ia a nós como hostil, violento, impossível”. Como forma de vivência no âmbito religioso, está relacionado às produções e expressões religiosas de cada cultura, de tal modo que todo “rito é inseparável da representação mítica, porque valoriza os símbolos que ele próprio utiliza, elaborando seu significado” (Cazeneuve, 1978, p. 195). Precisando as relações de mutualidade entre rito e mito, Cazeneuve (1978, p. 195) afirma que o conjunto de narrativas míticas “não assume o seu verdadeiro significado senão na ação ritual”. Segundo Geertz (1989, p. 82), nos ritos “o mundo vivido e o mundo imaginado fundem-se sob a mediação de um único conjunto de formas simbólicas, tornando-se um mundo único”. O rito também se destaca por ser a forma por excelência de socializar, entre os indivíduos de uma comunidade ou grupo, a participação no fator sagrado. Essas características do fenômeno do rito nos ensinam perceber a expressão religiosa também como um fato de característica e qualidade social, como afirmava Durkheim (1989). Nesse ponto, o uso da música coincide com o rito não apenas enquanto modo de socialização, mas a partir de “um parentesco antigo, antiqüíssimo, talvez até tão antigo que não seja pensável um rito sem um fato musical, e que, por sua vez, não se pode imaginar uma música

que não esteja ligada a algum tipo de ritualidade” (Terrin, 2004, p. 281). Segundo Terrin (2004, p. 270, grifos do autor) se “partimos da palavra ‘rito’, tal como é entendida nas origens, em relação à cosmologia e à cosmogonia, *difícilmente podemos dissociar o sentido próprio dessa palavra de um certo conteúdo musical*”.

Assim, todo rito é uma expressão cultural com uma dimensão social. A estabilidade dos ritos torna possível a continuidade das tradições religiosas. Procurando o sentido existencial dos ritos, Cazeneuve (1978, p. 247) acredita que os ritos religiosos “têm por função fazer participar a condição humana (no seu conjunto ou nos seus elementos constituintes) num princípio que a ultrapassa e que a fundamenta. Eles fazem penetrar o poder numinoso na ordem humana”. A finalidade dos ritos religiosos está em “pôr o homem em contacto com um princípio sagrado que o transcende” (Cazeneuve, 1978, p. 270). De acordo com este autor, historicamente as sociedades recorreram aos ritos para que estes “dessem à condição humana um outro fundamento para além dela própria, que a fizessem participar numa realidade transcendente. Era o embrenhar-se na via da religião” (Cazeneuve, 1978, p. 32). Assim, os ritos religiosos “situam o homem relativamente à sua própria condição e ao que a ultrapassa e (...) realizam simultaneamente a separação e a comunicação entre a condição humana e o numinoso incondicionado de maneira a dar ao homem um acesso ao poder” (Cazeneuve, 1978, p. 197). O rito propriamente dito não se distingue apenas “pelo caráter particular da sua pretendida eficácia, mas também pelo papel mais importante que a repetição nele representa” (Cazeneuve, 1978, p.10). Portanto, “tempo sagrado e espaço sagrado são condições para que o rito mantenha a participação do humano no sagrado, ao mesmo tempo que a transcendência deste” (Cazeneuve, 1978, p. 213).

Historicamente, como já destacamos, observa-se certa associação recorrente entre prática ritual e expressão musical. Uma vez que não podemos abstrair a música de sua sonoridade, Wisnik (1989, p. 28) explicando a apropriação da música pelas religiões, afirma que pelo fato do *som* ser um objeto diferenciado, impalpável e invisível, a música enquanto uma ordem que “se constrói de sons, em perpétua aparição e desapareção, escapa à esfera tangível e se presta à identificação com uma outra ordem do real: isso faz com que se tenha atribuído a ela, nas mais diferentes culturas, as próprias propriedades do espírito”. Essa apropriação alude ao emprego sacramental do som, onde este se torna, conforme Wisnick (1989, p. 28) “o elo comunicante do mundo material com o espiritual e invisível”, residindo toda sua força simbólica precisamente por pertencer, simultaneamente, aos domínios do rito e do mito. É assim que em muitas cosmogonias,

a narrativa de criação do mundo aparece associada a um som primordial, a uma palavra ou canto de algum deus, reiterando que desde as suas origens a música se encontra em estreita relação com o sagrado. Acrescentaríamos aqui as narrativas ou literaturas sagradas de diferentes sociedades, bem distantes umas das outras, tanto no tempo quanto no espaço, onde o elemento “som”, canto ou música se mostram marcadamente presentes. Os mitos cosmogônicos que explicam a criação do mundo indicam o quanto o elemento sonoro está investido de significados pela vivência dos sujeitos que do seu uso se ocupam. Em muitas mitologias, por exemplo, a voz dos deuses é criadora do universo. A expressão *no princípio era o verbo*, presente no Evangelho de São João, Novo Testamento, dá um testemunho de criação do mundo, isto é, criado com os sons da palavra de Deus. Morotto (2007, p. 31) aponta que “segundo os Vedas, a música possui *vimuktida*, ou seja, é portadora de salvação e promove a liberação do ciclo de reencarnações. O *Rig veda* refere-se aos sete *rsi*, poetas místicos cujo canto teria gerado a primeira aurora”. Ainda de acordo com Morotto (2007, p. 32), quando Shiva interrompia os sons do seu tambor para procurar um ritmo novo e melhor, “o Universo desaparecia e só renasceria quando a música recomeçava. O círculo em chamas em volta de Shiva simboliza ao mesmo tempo energia em sua forma mais pura, (...) o *mantra* sagrado *AUM*, o som básico da criação”. Em perspectiva similar de um mundo criado pelo som, Wisnick (1989, p. 38) aponta o uso do som na base da religiosidade hindu, presente em sua cosmogonia:

No hinduísmo, que é, como já disse, uma religião intrinsecamente musical, toda constituída em torno do poder da voz e da relevância da respiração (onde o próprio nome do deus, Brama, significa originariamente força mágica, palavra sagrada, hino, e onde todas as ocorrências míticas e eventos divinos são declaradamente recitações camadas com caráter sacrificial, mantra), atribui-se à proferição da sílaba sagrada *OUM* (ou *AUM*), o poder de ressoar a gênese do mundo. O sopro sagrado de Atman (que consiste no próprio deus) “é simbolizado por um pássaro cuja cauda corresponde ao som da consoante *m*, enquanto a vogal *a* constitui a asa direita e o *u* a asa esquerda”. A música ocupa um lugar entre as trevas e a luminosidade da aurora, entre o silêncio e a fala, o lugar do sonho, entre a obscuridade da vida inconsciente e a clareza das representações intelectuais.

Nos fragmentos acima referidos, o mundo é criado pelos sons de determinadas palavras. E desta forma, a base sensorial aparece como um ponto focal para a produção de uma explicação/interpretação do mundo. Dentro desse entendimento e de modo semelhante, certos ritos proporcionam uma experiência onde o uso dos sons está carregado de sentido. Por exemplo,

a experiência de vivência sonora com o canto pelas tradições hinduístas e budistas, como a recitação e o canto de mantras<sup>5</sup>, atividades capazes de exercer um poder benéfico sobre aqueles que dela se ocupam. O canto de mantras corresponde um processo de recitações de determinadas sonoridades com finalidades diversas. O mantra “tem sido um dos componentes mais importantes da tradição religiosa hindu ao longo de todo o curso de sua longa história” (Wheelock, 1989, p. 96). Os hindus manuseiam essas sonoridades e usufruem dos seus benefícios há milhares de anos (Wisnick, 1989). A título de entendimento geral acerca da dinâmica cultural de uso de um “mantra”, Moreno (2003, p. 225) esclarece que as tradições orientais hindus descobriram há milênios “el extraordinario poder del sonido de la voz con lo que llaman ‘mantra’. Se refiere este término a una breve palabra o fórmula que actúa como una fuerza invisible, que pone en funcionamiento de una forma práctica, la energía contenida en el cosmos”. Gilbert Durand (2002, p. 155-156) explica todo mantra como aquilo que contém “palavras dinâmicas, fórmulas mágicas que pelo domínio da respiração e do verbo domam o universo”. Quando determinados mantras são “cantados na combinação certa de letras e pronunciadas corretamente, acredita-se que produzam efeitos não somente no plano físico, senão no plano mental e espiritual” (Morotto, 2007, p. 25). De acordo com Morotto (2007, p. 26), no interior da religiosidade indiana, “cada aspecto da divindade pode revelar um mantra diferente. *Shiva* e *Visnu* têm 1000 nomes distintos. Considera-se que o som eterno do mantra é matriz de toda criação, sua prática contínua traz a energia da respectiva divindade dentro da pessoa”.

Segundo Padoux (1989, p. 310), mantras pertencem ao âmbito de práticas “que contém não apenas orações e expressões religiosas, mas também feitiços e encantamentos, todas as ‘palavras de poder’, todos os abracadabras, refletem o incessante e irracional desejo de agir eficazmente através de palavras ou sons”. Um mantra é uma sílaba, hino ou poema religioso escrito em língua sânscrita, reiterado exaustivamente de forma a criar uma absorção da atenção e dos sentidos na sonoridade. Mantras podem ser recitados isoladamente ou cantados coletivamente, conforme o contexto cultural religioso em questão. Ao mesmo tempo, um mantra “é o catalisador que permite que o potencial sagrado do cenário ritual se torne uma realidade”

---

<sup>5</sup> De acordo com Morotto (2007, p. 25), “a palavra mantra significa ‘fórmula sagrada’, composta das partículas man (revestimento da mente) e Tra, disciplinar em sânscrito, é o equivalente então a: disciplina da mente”. Um mantra é uma sílaba, hino ou poema religioso escrito na língua sânscrita. Os mantras originaram do hinduísmo, porém são utilizados também no budismo e jainismo.

(Wheelock, 1989, p. 107). E sua principal finalidade – recitado ou cantado - é a realização de identidade com a divindade adorada (Donald S. Lopez, 1990).

Destacando características estruturais delimitadas em estudos da área, temos com Gonda (1975, p. 283) que um mantra “é idêntico com o aspecto do deus que é invocado com ou por meio dele”. Em Donald S. Lopez (1990), o mantra tem duas funções distintas, mas complementares: impregnar a mente do discípulo com princípios doutrinários religiosos e servir de ligação com o ente divino. Staal (1989, p. 70) discute a relação entre mantra e linguagem, e conclui que o domínio dos mantras se encontra num horizonte mais amplo do que a língua, pois “línguas humanas são caracterizadas por propriedades que se enquadram em quatro grupos: o fonológico, sintático, semântico e pragmático. Mantras compartilham com a linguagem somente propriedades fonológicas e algumas pragmáticas”. Com isso, um mantra não seria um tipo especial de linguagem, “mantras nem sempre necessitam de um falante e um ouvinte, e não necessariamente transmitem informações” (Staal, 1989, p. 66). De acordo com Staal (1989, p. 80), “os mantras são as predecessor da linguagem no processo de evolução humana. O estado místico é um estado de espírito pré-linguístico que pode ser alcançado quando a linguagem é renunciada, através do silêncio, mantras ou ritos”. Mantras seriam usados em ritos ou meditação justamente “para trazer efeitos que são declarados como ‘inefável’ e ‘além da linguagem’. Isso torna mais difícil conceber mantras como resultante de linguagem” (Staal, 1989, p. 74). Com isso, Staal (1989, p. 80), defende que “o estado místico é um estado de consciência que pode ser alcançado ou produzidos com a ajuda de mantras, um estado de consciência que é ‘além da linguagem’ ou ‘inefável’”. Assim, mantras não visariam transformar uma pessoa ou levar a uma nova existência, “pelo contrário, eles dão acesso a um estado ou condição que em todos os momentos já estava lá. Isto significa simplesmente que, na nossa interpretação, que a condição de pré-linguística continua a existir sob um estado de consciência agora mergulhada na linguagem” (Staal, 1989, p. 80).

Em contraposição, Padoux (1989, p. 307) argumenta que um mantra não pode ser usado sem algum motivo, já que “não é pronunciado como um ruído involuntário, mas com um propósito: a intenção certamente está sempre lá”. Evidentemente, o caso de um “mantra não é o de uma situação de fala ‘normal’. Mantra tem a ver com som pronunciado humanamente, é mesmo um fenômeno lingüístico” (Padoux, 1989, p. 302). Com isso, para Padoux (1989, p. 302), um mantra é um fenômeno lingüístico de uma forma particular, pois “um mantra tem uma

utilização, em vez de um significado, uma utilização no contexto”. Ao mesmo tempo, Taber (1989, p. 151) irá dizer que “no caso de mantras, a questão da significação está subordinada à questão da utilização”, de tal modo que mantras são indicadores de situações rituais, “independentemente de sua forma, em quase todos os casos, mantras fazem alusão ao que está acontecendo no sacrifício” (Taber, 1989, p. 149). Pela primazia do som e do contexto, “mantras indicam, de várias formas, os procedimentos do sacrifício e as coisas empregadas neles. Alguns fazem isso diretamente e claramente (...), outros o fazem indiretamente” (Taber, 1989, p. 149).

Em uma comparação, para Padoux (1989, p. 305), o “mantra, como a poesia, legitimamente apela aos poderes expressivos e revelador da linguagem, poderes que existem, mesmo se não for usado na comunicação interpessoal atual”. Contudo, “um mantra é uma palavra de poder, considerado auto-eficaz e, portanto, algo muito diferente da poesia, seja qual for a concepção que se pode ter da última” (Padoux, 1989, p. 308). É assim que “mantras e poesias são coisas separadas, a sua única característica comum é que eles são as duas formas de discurso (ou usos de material fonético da língua), que são vistos como mais eficiente e poderosa do que as formas comuns da fala e linguagem” (Padoux, 1989, p. 308). Para além de considerar simplesmente mantras como exemplos de um uso mágico da linguagem, Padoux (1989, p. 306) argumenta que a melhor abordagem a este fenômeno cultural e psicológico é fazer uso do conceito de eficácia simbólica<sup>6</sup>, pois mantras têm uma eficácia justamente porque as pessoas em questão, “acreditam que eles sejam eficazes: eficácia simbólica tem uma base social subjetiva. E também tem um objetivo cultural, já que entre essas ações simbólicas, que são fixadas pela tradição (...) alguns são mais objetivamente eficazes do que outros”. Aqueles que fazem uso dos mantras sentem que estão proferindo palavras ou sons que são eficientes, embora o seu efeito pode não ser visível. Assim, “a única condição necessária para o mantra ser ‘eficaz’ é utilizá-lo” (Padoux, 1989, p. 311). No entanto, o fim a que todo mantra se remete é para “uma e a mesma realização de identidade com a divindade. Nesse ponto, o mantra não é mais um meio para um fim, é uma manifestação do próprio objetivo” (Wheelock, 1989, p. 119). Wheelock (1989, p. 119) argumenta que a repetição exaustiva do mantra “não é apenas um ato a ser realizado mecanicamente, mas deve ser acompanhada de pensamento próprio, o objetivo do ritual se realiza quando a consciência do adorador mistura-se com o poder”.

---

<sup>6</sup> Referência ao conceito de “eficácia simbólica” de Lévi-Strauss (2003).

Portanto, segundo Staal (1989, p. 65), “a estreita relação entre mantras e música reflete a relação geral entre ritual e música”, de tal modo que mantras “não podem ser entendidos a não ser que o seu caráter musical seja levado em consideração” (Staal, 1989, p. 65). Nos trabalhos de Oliveira (2008 e 2009) temos uma contextualização histórica da sacralização do canto pela tradição hinduísta vaishanava<sup>7</sup>, que através do canto dos nomes do ente divino propaga a personalidade de deus na sua configuração sonora. Para o vaishnavismo, assim como para os devotos de Krishna, essa atividade musical-religiosa se apresenta com finalidades devocionais, de relacionamento com o sagrado religioso. Na atualidade, a tradição vaishanava encontra o representante ocidental para seu canto coletivo no Movimento Hare Krishna, da qual nos deteremos no segundo capítulo.

Uma vez que toda sua força simbólica reside entre rito e mito, Wisnick (1989, p. 34) aponta que será pela “luta cósmica e caótica entre som e ruído” que a música pode ser vivida como experiência do sagrado. Assim, os sons produzidos pelas diferentes formas de religiosidades podem ser vividos como “talismãs dotados de certos poderes psicossomáticos, ou, em outros termos, como manifestação de uma eficácia simbólica dada pela possibilidade de detonarem diferentes disposições afetivas: sensuais, bélicas, contemplativas, eufóricas ou outras” (Wisnick, 1989, p. 5). Esse uso da música é “codificado pela cultura, onde o seu poder de atuação sobre o corpo e a mente é compreendido por uma rede metafórica maior” (idem, p. 75). É assim que na apropriação e uso da música enquanto busca religiosa “o Tempo sagrado se apresenta sob o aspecto de um tempo circular” (Eliade, 1990, p. 39). Afinal, “a duração temporal profana pode ser ‘parada’ periodicamente pela inserção, por meio dos ritos, de um Tempo sagrado” (Eliade, 1990, p. 39). De acordo com Eliade (2000, p.35), e exemplificando com as sociedades tradicionais, “todos os mais importantes atos da vida eram revelados *ab origine*, pelos deuses ou heróis. Os homens limitam-se a repetir esses gestos exemplares e paradigmáticos *ad infinitum*”. O uso da música como rito pode se tornar, assim, paradigmático de um tempo espaço religioso conforme o âmbito religioso e cultural na qual se determina. E uma vez considerando “a sacralidade cheia de poder, deseja viver naquele poder e mantê-lo vivo. O profano, por conseguinte, consiste no risco de perder tal poder: por isso se recorre ao mito e ao rito como instrumentos de sustentação e de aumento de pervasividade do sagrado” (Ales Bello, 1998, p.

---

<sup>7</sup> Parte integrante do que hoje se conhece como hinduísmo, e caracterizadas pela devoção incondicional ao deus Vishnu (do sânscrito, “o Onipresente” ou “o que está em toda parte”).

124). E a partir dessa densidade no uso da música, o suporte e o veículo das relações que os sujeitos estabelecem com o sagrado vem a se apoiar sobre uma base sensorial, o que nos permite evidenciar a função, o alcance e os limites dos elementos sensoriais na possibilidade de realização de uma experiência do sagrado. Assim, no interior de um horizonte sagrado, produzir música é entrar em relação com o poder do som.

A música assim constituída é capaz de exercer um enorme poder, segundo os seus teóricos, e não há por que desacreditá-los, pois ela é a condensação de um princípio universal que se infunde concretamente sobre o músico e o ouvinte (daí o seu caráter ao mesmo tempo ritual e terapêutico). Para quem estranha as afirmações, tão típicas do mundo modal, de que a música que resulta daí é capaz de exaltar, levar ao transe ou ao êxtase, à meditação ou à dança, sem falar das gradações sutis desses estados, vale lembrar que elas obedeciam a um princípio de afinação diferente daquele que nós conhecemos e praticamos, o que implica outra relação com o poder (psicossomático) do som (Wisnick, 1989, p. 92).

Este breve sobrevôo nos serviu para caracterizar a música enquanto prática social dentro de alguns contextos religiosos e indicar elementos para cuja importância chamamos atenção ao considerar o lugar significativo ocupado pela música no interior de contextos sacro religiosos. A partir dessa capacidade da música em produzir afetos, qual seja produzindo diferentes sensações e emoções naqueles que dela se ocupam, voltamos nossa atenção para esse campo das relações mantidas entre a expressão musical e o sagrado. Não sendo uma dimensão apenas circunscrita ao interior da pessoa, devemos apontar a expressão musical como uma atividade cujo conhecimento é decisivo para a compreensão de certas formas de relacionamento com o sagrado e da sua inserção na sociedade, como é o caso particular do Movimento Hare Krishna.

## Capítulo II: O Movimento Hare Krishna

### 1. Uma cultura e religiosidade de origem Oriental no Ocidente

A intensificação dos encontros entre povos, culturas e religiosidades do Oriente e do Ocidente é um fato histórico importante, uma vez que acirra o debate em torno das possibilidades e dos benefícios advindos do encontro entre esses dois universos, principalmente a partir do reconhecimento por parte do Ocidente da riqueza cultural do mundo oriental, como atestam e exemplificam os trabalhos de Campbell (1997) e de Capra (1986; 1989). A tese da “orientalização” segundo a perspectiva de Campbell (1997) aponta um processo de interação e integração entre esses dois universos<sup>8</sup>. Capra (1986, 1989), por sua vez, demonstra em detalhes de que modo elementos de tradições orientais como Budismo, Taoísmo e Hinduísmo se infiltraram em vários campos da ciência Ocidental, promovendo uma mudança de paradigmas nos âmbitos da saúde, psicologia, economia, física e ecologia. Essa mudança de paradigmas é vista por Capra (1986) e por Campbell (1997) como um novo modo de enfocar antigos problemas colocados para o Ocidente. No entanto, de acordo com Caes (2009, p. 155), o encontro entre Oriente e Ocidente produz contemporaneamente “amplas implicações, tanto políticas e econômicas como culturais, cujos desdobramentos, na forma de uma crescente interpenetração entre as respectivas visões de mundo vêm sendo reelaborados atualmente, agora sob o impacto do processo de formação da civilização global”. Tocando neste último ponto, a intensificação das interações entre Oriente e Ocidente nada mais é que expressão da modernidade contemporânea, de uma época em que se assiste à consolidação do pluralismo, ou seja, da co-existência entre diferentes propostas culturais no seio de uma mesma sociedade (Berger & Luckmann, 2004). Esse pluralismo carrega consigo conseqüências que se mostram amplamente visíveis principalmente no deslocamento geográfico de grupos com propostas culturais religiosas de origem Oriental que se inserem no Ocidente para divulgarem e propagarem a partir de si mesmos suas próprias tradições entre nós. Abaixo apresentaremos algumas abordagens realizadas por estudiosos mostrando duas formas básicas como essa interpenetração veio ocorrendo. Os

---

<sup>8</sup> Campbell (1997) refere-se, à “orientalização” como um processo amplo e radical em curso no Ocidente, que consiste numa mudança de paradigma sem precedentes, indo além da proliferação de produtos reconhecidamente orientais, representando, segundo o autor, uma nova teodicéia, na qual estaria em jogo a mudança na concepção do divino tradicionalmente ocidental em suas relações com o mundo e o ser humano, por uma concepção marcadamente orientalizada.

trabalhos citados são exemplos existentes na literatura acadêmica atual acerca das possibilidades de interpretação do encontro entre Ocidente e Oriente.

Numa primeira aproximação, devemos dizer que justamente nesse contexto de pluralidade que se tornou possível a entrada gradativa de elementos culturais religiosos Orientais no Ocidente contemporâneo. Para exemplificar, tomemos o caso dos diversos elementos da cultura indiana, mundialmente popularizados, que se disseminaram na cotidianidade da modernidade contemporânea através da incorporação na linguagem coloquial de palavras como *guru*, *carma*, *dharma*, *mahatma*, *mantra*, *kamasutra*. Ao mesmo tempo, assistimos o crescimento das práticas de ioga, da medicina *ayurvédica*, o interesse pela culinária e por temperos como o *curry*, pela adoção de uma alimentação vegetariana, pelo vestuário típico, pelo uso dos incensos, todo esse conjunto formando um segmento de consumo e de costumes, remodelando e re-significando no Ocidente elementos de tradições orientais. Ao mesmo tempo, discute-se a possibilidade do patrimônio cultural de tradições milenares veiculados no cotidiano refletir certa concepção holística da realidade na forma de valores duradouros, como os da não violência, respeito à diversidade, tolerância e ao meio ambiente (Capra, 1986; Ribeiro, 2003). Aplicados à política esses valores mostraram-se efetivos, como atestou a ação de Mahatma Gandhi, que buscou na filosofia milenar indiana os conceitos da *ahimsa* ou não-violência, e da *satyagraha*, ou a realização de experiências com a verdade, aplicando na luta pela independência da Índia (Ribeiro, 2003). Em contraponto a essa entrada gradativa de elementos culturais religiosos Orientais no Ocidente contemporâneo, registramos a advertência de Campbell (1997, p. 06), uma vez que “tanto artefatos materiais quanto idéias podem simplesmente ser absorvidos ou assimilados sem mudar os valores e atitudes predominantes”, reiterando certa postura de cautela quanto à determinação do sentido dessa proliferação de elementos do Oriente no interior do Ocidente.

No entanto, o Oriente ainda é uma palavra que evoca as mais diversas imagens e representações. De acordo com Nogueira e Camargo (2007, p. 842), “numa leitura psicológica, o Oriente é o repositório de toda a escuridão e o mistério – o inconsciente –, multiplicando-se as associações com o feminino, o sensual e o reprimido. O Oriente é ‘o outro’ e, como uma metáfora especular, poderá refletir todas as nossas próprias inadequações”. O Oriente é encarado, por um lado, “como uma civilização de rica tradição cultural, símbolo de sublimidade espiritual, força inspiradora e fonte de sabedoria; por outro, como uma região sombria de impenetrável mistério, irracional, não-científica, portadora de um exotismo sinistro e ameaçador” (Nogueira,

M. I. & Camargo, 2007, p. 842). Nas várias vertentes, estudos como de Barroso (1999) e de Guerriero (2009) apontam as tendências orientalistas de grupos formados no período de contestação político-cultural chamado contracultura, de um tal modo que para Costa (2006, p. 119), “o orientalismo caracteriza, assim, um modo estabelecido e institucionalizado de produção de representações sobre uma determinada região do mundo, o qual se alimenta, se confirma e se atualiza por meio das próprias imagens e dos conhecimentos que (re)cria”. É assim que a partir de uma expansão de elementos culturais e “exportação” das religiosidades do Oriente para além de seu lugar de origem, afirma-se que “Oriente vem desempenhando desde o século XIX um papel central no drama através do qual o Ocidente vem construindo seus próprios movimentos culturais, e através deles, suas identidades. Ora como um outro acionado pelas semelhanças, ora pelas diferenças” (Barroso, 1999, p. 59).

Com a epígrafe “não podem representar a si mesmos: devem ser representados”, compilada do 18º Brumário de Karl Marx, Said (2007) inicia seu livro *Orientalismo*, procurando com isso sintetizar o essencial da postura que caracterizaria a atitude do Ocidente em relação ao Oriente, principalmente, a partir do final do século XVIII, configurando uma espécie de orientalismo moderno. Segundo esse autor, no contexto de colonização imperialista da África e Ásia no século XIX <sup>9</sup>, o discurso Orientalista deu justificação racional e discursiva para as estratégias de colonização, inaugurando um período em que o Oriente deixa de ser um palco de observação e se transforma num campo de expansão colonial (Hobsbawm, 2003). Posteriormente, no século XX, com o advento da globalização dos mercados e dos fluxos mediáticos, migratórios e tecnológicos, o aumento e a intensificação da interconexão e interpenetração entre regiões, o Ocidente, protagonizados por Europa e Estados Unidos da América, passam a construir versões do Oriente, propagados pelos meios de comunicação de massa, recorrentes na televisão, rádio, cinema e literatura. Justamente nesse contexto, Said (2007) designa por orientalismo a postura que caracteriza a atitude do Ocidente em relação ao Oriente, sustentando a tese de que o Ocidente veio construindo a própria identidade em oposição ao Oriente, de tal modo que o Oriente seria uma construção discursiva Ocidental, para além de critérios geográficos, baseado em estereótipos reducionistas, que de modo geral condicionam a forma específica pela qual o Ocidente concebe o que é o Oriente. Portanto, o orientalismo tem sua origem no processo de expansão imperialista sobre o Oriente, representando “uma visão

---

<sup>9</sup> Sobre o imperialismo francês e inglês no século XIX e início do século XX, conferir Hobsbawm (2003).

política da realidade cuja estrutura promovia a diferença entre o familiar (Europa, Ocidente, ‘nós’) e o estranho (Oriente, Leste, ‘eles’)” (Said, 2007, p. 78). De acordo com esse autor, “o oriente ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente) com sua imagem, idéia, personalidade, experiência contrastantes” (Said, 2007, p. 28). É assim que o Oriente, na perspectiva do orientalismo de Said (2007), mostra-se como lugar do exótico, do não civilizado, da barbárie, do diferente, do Outro. Segundo Costa (2006, p. 118, grifos do autor) o orientalismo de que fala Said é caracterizado fundamentalmente por uma maneira particular de “percepção da história moderna e tem como ponto de partida o estabelecimento *a priori* de uma distinção binária entre Ocidente e Oriente, segundo a qual cabe àquela parte que se auto-representa como Ocidente a tarefa de definir o que se entende por Oriente”.

No entanto, entre a multiplicidade dos contatos entre Oriente e Ocidente, devemos destacar que essa mobilidade e deslocamento cultural religioso também foram caracterizados pela vinda de inúmeros monges, sacerdotes e grupos religiosos do Oriente para o Ocidente, com o objetivo de divulgar eles mesmos suas próprias tradições entre nós.

A presença das tradições orientais no cenário religioso ocidental, afora todas as transposições devidas a movimentos migratórios de populações asiáticas, é tributária, sem dúvida nenhuma, da passagem de “serem representados”, iniciada nos marcos da dominação colonial, à “representação de si mesmos”, cujo momento fundador pode ser localizado no Parlamento Mundial das Religiões, realizado em 1893, em Chicago, quando pela primeira vez representantes orientais puderam apresentar eles mesmos suas tradições diante de um público ocidental (Barroso, 1999, p. 12).

Para Barroso (1999, p. 13), esta “atuação dos representantes das religiões orientais no Parlamento de Chicago<sup>10</sup> pode ser considerada como o momento inaugural de uma nova relação entre Ocidente e Oriente”, além de um marco na história do diálogo inter-religioso. A partir de então, historicamente constata-se a atuação de mestres e grupos Orientais que paulatinamente aportam e se instalam no Ocidente, “com a preocupação específica de introduzir suas tradições entre adeptos ocidentais, utilizando como instrumental principal para isto a perspectiva de uma prática das mesmas” (Barroso, 1999, p. 13). A autora aponta que o evento acima pode ser lido como paradigmático por inaugurar e possibilitar um contato gradual com o Oriente a partir de

---

<sup>10</sup> O Parlamento Mundial das Religiões (*Parliament of the World's Religions*) de 1893 significou uma marco para os Estados Unidos que reconheceram-se, oficialmente e pela primeira vez, como uma sociedade plural, do ponto de vista religioso.

“uma relação *prática*, possibilitada pela instalação das primeiras instituições dirigidas por mestres orientais voltadas para o ensino de suas religiões para devotos e discípulos ocidentais” (Barroso, 1999, p. 26).

Constata-se, contudo, o acirramento do interesse pelas tradições religiosas orientais por parte do público ocidental no auge contracultura, de um modo tal que as apropriações do Oriente realizadas pelo Ocidente cresceram vertiginosamente a partir da década de sessenta. Este contato entre o Ocidente e Oriente a partir de uma interação que privilegia a prática das religiosidades orientais, acaba por se tornar uma das marcas principais da contracultura. Posto isso, é fundamental destacar que o interesse inicial dos participantes da contracultura nas religiões orientais passava pela “possibilidade de *experimentar* a relação com o divino, fosse este concebido como o vazio do *tao* ou o *brahman* dos hindus. Nestes casos, pouco importava a forma, desde que estivesse assegurada uma dimensão da experiência no sentido de uma *prática* e não de um *approach* intelectual” (Barroso, 1999, p. 73, grifos da autora).

De lá pra cá, a globalização contribuiu de maneira decisiva tanto para a consolidação das tradições orientais no Ocidente, quanto para a adesão a essas tradições no cerne mesmo da sociedade contemporânea, de tal modo que o fascínio da contemporaneidade pelo mundo religioso Oriental pode indicar que talvez estejamos “diante de um bazar religioso, diante de certo experimentalismo e contaminação religiosa oriental” (Mardones, 1994, p. 120). Por outro lado, “o Oriente é o lugar do exótico, do misterioso, do totalmente diferente dos nossos padrões ocidentais (...). O Oriente atrai porque é aparentemente uma coisa nova para os ocidentais e antiga em termos de tradição e veracidade” (Guerriero, 1989, p. 137). No entanto, de acordo com Guerriero (1989, p. 137), o outro oriental não é, evidentemente, “a cultura ‘pura’ e original hindu, já é uma adaptação ocidental feita sob medida aos anseios de seus consumidores, justificando suas maneiras particulares de existência”. É justamente nesse ponto que Siqueira (2002; 2003; 2009) se interroga acerca do significado da procura de uma religiosidade oriental no Ocidente, no esforço de compreensão acerca dos elementos em torno dos quais se apóia a busca pelo sagrado na contemporaneidade, procurando com isso identificar o que estaria em jogo nesses encontros e apropriações do Oriente pelo Ocidente. Segundo essa autora, é assim que “religiões como os Budismos ou outras centradas em torno das Escrituras Védicas estão sendo revividas na perspectiva de uma nova religiosidade e um novo estilo de vida que se diferenciem das religiões ocidentais, isto é, das cristãs, sobretudo a católica” (Siqueira, 2003, p. 31).

De todo modo, a presença efetiva de tradições orientais no cenário religioso Ocidental contemporâneo, e em particular brasileiro, contribui inequivocamente com a mudança de perspectiva historicamente assumida face ao Oriente, chamada de orientalismo (Said, 2007), marcada fundamentalmente pela produção de imagens do Oriente pelo Ocidente. Essa presença efetiva de tradições orientais no cenário religioso ocidental contemporâneo torna gradativamente possível a mudança da situação de serem representadas, iniciada nos marcos da dominação colonial, para a situação de representação de si por si mesmas. Este é o traço distintivo do Movimento Hare Krishna como representante de uma cultura e religiosidade Oriental no Ocidente, cuja origem está fundada pela vinda de um mestre oriental para o Ocidente, iniciada no final do século XX, com o objetivo de divulgar ele mesmo sua própria tradição entre nós.

O Movimento Hare Krishna vem sendo tomado enquanto objeto de estudos pelas perspectivas da sociologia e da antropologia. Entre os estudos direcionados exclusivamente para o Movimento Hare Krishna no Brasil, identificamos Guerriero (1989, 2001 e 2009), Morotto (2007), Retamales (2000) e Silva da Silveira (1999, 2003a e 2003b). Esses estudos apontam que a realidade vivenciada pelos devotos de Krishna aqui no Brasil definitivamente não é a mesma da Índia, já que a cultura não é algo transportável de um lugar a outro. Discutem por isso, que se trata de uma nova realidade que precisa ser conhecida e interpretada. Para além de uma mera importação de traços culturais orientais, esse fenômeno pode ser compreendido como a busca de uma experiência religiosa no Ocidente através do Oriente (Campbell, 1997; Guerriero, 2001 e 2009). Assim, as práticas religiosas orientais no Brasil definitivamente não são um fenômeno isolado, obedecendo a inúmeros fatores entre os quais destacamos o pluralismo contemporâneo e o processo de globalização.

## **2. Hinduísmo, Vaishnavismo e Movimento Hare Krishna**

Com uma tradição milenar, o hinduísmo é uma das mais antigas e complexas de todas as religiões históricas do mundo, abarcando uma diversidade insondável de elementos heterogêneos. De acordo com Eliade (1996), aquilo que se designa pelo termo “hinduísmo data de tempos remotos, quanto o antigo panteão védico se viu eclipsado pela enorme popularidade de um Shiva, de um Vishnu ou de um Krishna”. Historicamente, no Hinduísmo conviveram concepções teológicas e práticas rituais muito divergentes, indo do politeísmo ao monoteísmo, originando

numerosos segmentos, e estabelecendo a base para outras religiões tais como budismo e jainismo, surgidos no século VI a.C. (Eliade, 1996; Oliveira, 2009). Apesar dessa complexidade, o Hinduísmo que não é apenas numericamente a mais diversificada das tradições religiosas mundiais, como também a mais antiga tradição em existência na Terra, com raízes que se estendem para além da antiguidade, de tal modo que não se pode indicar com precisão sua data de nascimento, mas se estima sua origem cerca de 3000 anos a.C. (Oliveira, 2009). É preciso destacar ainda, que o Hinduísmo é a história e a cultura da Índia através dos milênios que se sucederam. Sua tradição possui um rico e desenvolvido sistema de simbolismo e iconografia para representar o sagrado na arte, arquitetura, literatura e em seus cultos.

Como designação de uma tradição religiosa, o termo Hinduísmo é relativamente novo e tributário do contato que a Índia teve com os europeus (Embree, 1972; Küng, 2004, Oliveira, 2009). Segundo Silva da Silveira (2003, p. 267), Hinduísmo é “um termo de origem muçulmana, ausente nas línguas da Índia”. Posição essa afinada com a de Weber (1987, t. II, p. 14), para quem o termo hinduísmo “es una expresión que aparece por primera vez con la dominación mahometana para referirse a los nativos de la India no convertidos. Los indios mismos no han comenzado a designar como ‘hinduísmo’ su afiliación religiosa hasta la literatura moderna”. Sua etimologia provém do idioma persa *hindu*, o nome em persa do rio Indo, e refere-se às pessoas que viviam no vale desse rio (Oliveira, 2009). No entanto, somente a partir do período de colonização inglesa na Índia que a palavra Hinduísmo é utilizada como termo guarda-chuva para cobrir a diversidade de cultos religiosos, crenças, ritos e escolas filosóficas. Hinduísmo, portanto, é o nome utilizado a partir do século XIX ao conjunto de manifestações religiosas existentes na Índia, sendo uma tradição que não tem, portanto, um fundador.

A maior parte das tradições religiosas dentro do Hinduísmo reverencia um corpo de literatura sagrada chamado “Vedas”, de um modo tal que Hinduísmo é a palavra mais utilizada no Ocidente para se referir às tradições védicas. Segundo Oliveira (2008, p. 100), o termo “Veda” tem proveniência na etimologia da língua sânscrita que significa conhecimento e revelação, e a sua mensagem escrita foi “legada através de quatro coletâneas (as *Samhitas*) literárias, consideradas de inspiração divina ou revelação – o que ratifica a autoridade da tradição, além de colocá-la acima da finitude dos testemunhos humanos –, quais sejam: *Rg-Veda*, *Yajur-Veda*, *Sama-Veda* e *Atharva-Veda*”. Os Vedas, os mais antigos textos literários sânscritos conhecidos, são hinos sacrificiais de uma antiga tradição oral da Índia antiga, cujo conteúdo contempla uma

diversidade de temas e assuntos. Tais textos, de caráter místico-teológico filosófico e cultural, foram, inicialmente, transmitidos oralmente de geração em geração por muitos séculos na antiguidade até serem transcritos justamente no que conhecemos como “Vedas”, cuja compilação de hinos e preces é considerada como o primeiro texto/livro sagrado da história (Morotto, 2007; Retamales, 2000).

O popularmente conhecido Movimento Hare Krishna tem suas origens na Índia e é parte do contexto diversificado do Hinduísmo. Entre as múltiplas tradições religiosas que constituem o Hinduísmo, está inserido na tradição *Vaishnava*. Portanto, o termo *vaishnavismo* não se limita ao termo Hinduísmo, sendo “utilizado pelos indólogos modernos para indicar a manifestação histórica do sistema filosófico-religioso dos adoradores de Vishnu, mais conhecidos como os vaishnavas” (Oliveira, 2008, p. 94). O vaishnavismo tem “uma especial referência ao movimento reformador impulsionado pelo filósofo, místico e renunciante bengali *Caitanya* (1486-1533 d.C.), o qual atualmente é representado com mais ênfase pela sociedade *Gaudiya Vaishnava* na Índia, e no Ocidente por uma de suas vertentes, os Hare Krishna” (Oliveira, 2008, p. 94). *Sri Caitanya Mahaprabhu* (1486–1533 d.C.) “se distinguiu por seu fervor religioso – de proporções místicas extremas – e por sua prédica sobre o valor da entrega absoluta e incondicional ao deus Krishna” (Oliveira, 2008, p. 97). Enquanto figura celebrada e adorada, *Sri Caitanya* “foi o embaixador por excelência das crenças e práticas da *bhakti-yoga*,<sup>11</sup> ou ‘Yoga da devoção’, e se distinguiu por seu fervor religioso – de proporções místicas extremas – e por sua prédica sobre o valor da entrega absoluta e incondicional ao deus Krishna” (Oliveira, 2008, p. 96-97). A emblematicidade da figura de *Sri Caitanya* também é tributária pelo fato de ter sido quem “ensinou os princípios esotéricos do culto bhakti e introduziu o canto congregacional como a forma mais eficaz contra Kali-yuga e o meio pelo qual se desenvolveria amor por um casal transcendente, *Radha* e *Krishna*” (Oliveira, 2009, p. 292). Assim, segundo Oliveira (2009, p. 294), *Sri Caitanya* propõe que “o único método para se chegar a deus e glorificá-lo seria, nessa era, o canto congregacional, *sankirtana*”, o que fez dele o maior santo e místico *vaishnava*, inspiração máxima para os devotos de Krishna que praticam incessantemente o canto que *Caitanya* legou.

---

<sup>11</sup> A *Bhakti-yoga* “exalta a devoção amorosa a Deus e considera a divindade pessoal. A *Bhakti*, na verdade, é o amor supremo de Deus que é dado ao ser humano através da graça divina. As virtudes do fiel são a benevolência, o perdão, o controle dos desejos, a sobriedade, a paciência, a compaixão, o desapego das coisas do mundo. Tais virtudes permitem não a anulação num Absoluto impessoal, como afirma o *Jnana-yoga*, mas a união interpessoal com Deus” (Ales Bello, 1998, p. 154).

O *vaishnavismo* ampliou significativamente a difusão da sua tradição no mundo, desde meados do século XX, e em grande parte através das ações de expansão geográfica dos devotos de Krishna. A tradição *vaishnava* está inserida “de forma latente nos ancestrais textos védicos caracterizadas sinteticamente pela devoção incondicional ao deus Vishnu (do sânscrito, ‘o Onipresente’ ou ‘o que está em toda parte’), (...), e muitas vezes, (...) relacionado com o deus Krishna” (Oliveira, 2008, p. 93-94). No entanto, segundo este autor, pode-se afirmar que historicamente, “do vaishnavismo passa-se para o krishnaísmo (adoradores de Krishna) e que na modernidade tem-se na verdade uma prioridade pela devoção da divindade em seu aspecto de Krishna (etimologicamente, ‘o Todo Atrativo’)” (Oliveira, 2008, p. 94).

### 3. Percorso histórico do Movimento Hare Krishna

A concretização histórica acima discutida, de migração de grupos religiosos do Oriente para instalarem-se no Ocidente visando, em última análise, representarem a si mesmos, trouxe como marco a incorporação gradativa de práticas das religiosidades orientais no Ocidente a partir do século XX. Ao mesmo tempo, a década de sessenta foi marcada por transformações sociais e culturais que favoreceram o aparecimento de diversos grupos contra-culturais com tendências sociais, ambientalistas e religiosas, questionando o estilo vida da sociedade americana (Guerriero, 2001). Neste contexto sócio-político marcado pelas injunções da contracultura, a partir de 1965, foi iniciada e fundada em Nova Iorque, a *International Society for Krishna Consciousness* (ISKCON), pelo pensador indiano, renunciante e líder carismático *A. C. Bhaktivedanta Swami Prabhupada* (1896-1977)<sup>12</sup>, popularmente conhecida como Movimento Hare Krishna. Posteriormente, consolidou-se como instituição de cunho filosófico-religioso com o objetivo principal de levar a consciência de Krishna para as pessoas, indistintamente. A história da ISKCON nasce, portanto, com *Srila Prabhupada*, que deixando a Índia em 1965, sem recursos financeiros, aporta nos EUA e encontra entre os jovens do período da contracultura o ambiente necessário e suficiente para apresentar a cultura e religiosidade védica e *vaishnava*, dando início à formação do Movimento Hare Krishna no Ocidente. Em 1972, fundou a *Bhaktivedanta Book*

---

<sup>12</sup> Atendendo a um pedido de seu mestre espiritual, em 1965, *Srila Prabhupada* viajou para os Estados Unidos com objetivos missionários. Com apenas sete dólares no bolso (em moeda indiana), um par de címbalos de mão (karatalas), e algumas cópias de seus escritos, iniciou este movimento. Faleceu em 1977, em *Vrindavana*, Índia, local mais sagrado para os devotos de Krishna. Escreveu obras que já foram traduzidas para mais de 50 idiomas e seus discípulos têm continuado seu trabalho de levar a consciência de Krishna para as pessoas, indistintamente.

*Trust* (BBT), para publicação exclusiva de obras sobre o cultivo da consciência de Krishna, hoje a maior editora e distribuidora na Índia e no mundo inteiro de livros sobre filosofia, religião e cultura védica. Foi autor de várias obras, tradutor e comentador de importantes livros védicos, é seguido atualmente dentro do movimento através daquilo que deixou por escrito. Portanto, o Movimento Hare Krishna é marcado pela vinda de um mestre oriental para o Ocidente, com o objetivo de divulgar ele mesmo sua própria tradição entre nós.

Tido como um movimento bem organizado, os devotos de Krishna entraram no Brasil em 1974 e constituem até hoje, segundo Guerriero (1989, 2001), uma sólida instituição religiosa de cunho orientalista. A partir da década de oitenta, estabeleceram diversos templos e comunidades, se instalando principalmente dentro das grandes cidades, inclusive em Belo Horizonte/MG. Tem aproximadamente quinhentos anos de fundação na Índia, cinquenta anos no Ocidente e quarenta anos no Brasil. De acordo com Silva da Silveira (2000), Movimento Hare Krishna é uma expressão de fora, criada por não adeptos. O nome original utilizado por *Srila Prabhupada* foi *Sankirtana Yatra*: “Yatra” significa movimento de purificação e “Sankirtana”, o canto congregacional dos nomes de deus<sup>13</sup>. Segundo sua origem, o Movimento Hare Krishna está inserido, portanto, na mais antiga tradição religiosa de que se tem conhecimento, o hinduísmo, e representa a chegada no ocidente do “vaishnavismo”, milenar tradição devocional proveniente da Índia, um dos troncos do complexo filosófico cultural religioso hinduísmo. O termo “vaishnava” deriva-se do culto centralizado no deus Vishnu. O “vaishnavismo”, assim como o “Movimento Hare Krishna”, representa uma linha monoteísta do Hinduísmo. O estilo de vida e crenças filosóficas praticadas por seus membros baseiam-se em escrituras milenares, principalmente o *Bhagavad-gitã* e o *Bhagavata Purana*, além de outras escrituras da cultura védica como os *Upanishades*. Além de determinar a relação dos devotos com a divindade através da expressão musical do canto, as escrituras milenares demonstram a existência do ente divino (Krishna), esclarecem sua origem e características em relação ao ser humano e ao mundo, registrando tudo isso na forma de histórias e mitos que compõe seu vasto corpo literário e sagrado.

De acordo com Guerriero (1989, 2001) e Morotto (2007), a história do Movimento Hare Krishna no Brasil evidencia-se por três períodos distintos. O momento inicial, indo de 1974 a

---

<sup>13</sup> Para aprofundar o estudo acerca da origem, história e evolução do Movimento Hare Krishna no Ocidente e no Brasil conferir: Guerriero (2009), Silva da Silveira (2003) e Retamales (2000).

1977, é caracterizado pela existência de grupos isolados que começaram a trazer dos Estados Unidos e da Europa os livros de *Srila Prabhupada*. Em São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador, formaram-se pequenas comunidades. Após 1977, vários templos surgem nas capitais e em outras grandes cidades. Foi um período de institucionalização e crescimento. A propagação acontecia pela venda dos livros de *Srila Prabhupada*, publicados pela BBT<sup>14</sup> do Brasil. O crescimento editorial possibilitou uma arrecadação de recursos, tornando possível tanto a manutenção dos templos como a inauguração de uma comunidade rural no interior de São Paulo. O terceiro momento é a consolidação que acontece nos anos noventa. O movimento arrefece seu caráter contra-cultural, integrando-se a um campo mais vasto entre as demais denominações religiosas contemporâneas. Torna-se assim, uma proposta religiosa dentre várias ofertas existentes na sociedade brasileira.

Após a contracultura, o Movimento Hare Krishna continua crescendo expandindo sua influência pelo mundo. Os devotos de Krishna formam uma micro-sociedade consolidada, e não possuem vinculação com uma etnia, considerando que o Movimento Hare Krishna se legitimou em larga escala no Ocidente através de jovens ocidentais e através deles cresceu e se sedimentou. É hoje uma sólida e estruturalmente organizada instituição religiosa Oriental não vinculada a grupos étnicos no Brasil, integrando e compondo o quadro religioso contemporâneo Ocidental e brasileiro (Guerriero, 1989, 2001).

Atualmente, segundo dados públicos da própria ISKCON do Brasil, disponíveis em seu site oficial na web: <http://www3.iskcon.com.br>, o Movimento Hare Krishna conta com 5 comunidades rurais: Alto Paraíso/GO, Caruaru /PE, Paraty/RJ, Pindamonhangaba/SP, Teresópolis/RJ; 21 templos urbanos: Belém/PA, Belo Horizonte/MG, Blumenau/SC, Brasília/DF, Campina Grande/PB, Curitiba/PR, Florianópolis/SC, Fortaleza/PE, Franco da Rocha/SP, Itajaí/SC, Juiz de Fora/MG, Manaus/AM, Pindamonhangaba/SP, Porto Alegre/RS, Recife/PE, Ribeirão Preto/SP, Rio de Janeiro/RJ, Salvador/BA, São Paulo/SP, São José dos Campos/SP, Suzano/SP; e 2 escolas/institutos: 1) Seminário Hare Krishna de Filosofia e Teologia em Campina Grande/PB; 2) Escola Bhakti em Franco da Rocha/SP.

#### **4. A figura divina de Krishna**

---

<sup>14</sup> *Bhaktivedanta Book Trust*, nome da editora e distribuidora de livros do Movimento Hare Krishna.

Conforme Croatto (2010, p. 39), “dentro do universo simbólico de todo grupo religioso, ocupa um lugar importante a designação do transcendente ou divino (com nome, figura e função)”. Vejamos agora como se dá essa configuração do ente divino no Movimento Hare Krishna.

O deus Krishna é uma divindade de destaque no espectro de tradições filosóficas e teológicas hindus, sendo assumido pelo vaishnavismo “como aquele que se auto-reconhece na literatura sagrada como a fonte de todas as formas e encarnações divinas, bem como o deus supremo e pessoal” (Oliveira, 2008, p. 97). O deus Krishna aparece na batalha de *Kuruksetra*, relatada no *Mahabharata*<sup>15</sup>, ilustre poema épico que conta a história da Índia. Dentro dessa narrativa, em especial se destaca o sexto canto, chamada de *Bhagavad-gita*,<sup>16</sup> livro sagrado do movimento, referência fundamental para os devotos por ser considerada uma síntese de todas as escrituras védicas. De acordo com Eliade (1996, p. 135) este corpo literário “representa não apenas o marco da espiritualidade indiana ecumênica, mas também uma vasta tentativa de síntese”, de tal modo que nessa obra-prima da religiosidade indiana, temos Krishna “esforçando-se por reunir todos os caminhos soteriológicos em uma única e nova síntese espiritual” (Eliade, 1996, p. 131). Tanto o vaishnavismo quanto os devotos de Krishna consideram “a *Bhagavad-gita* como a síntese perfeita de todo o pensamento védico. Noutras palavras, ela representa toda a tradição dos *bhagavatas* (devotos de *Bhagavan*, que para o vaishnavismo se resume em Krishna), antigos e primordiais adoradores de Vishnu” (Oliveira, 2008, p. 104). É o texto védico mais conhecido no mundo ocidental, com diversas traduções e interpretações por parte de autores ocidentais e indianos. A edição que os devotos lêem e praticam – “O bhagavad-gitã: como Ele É”, os comentários são de autoria de *Srila Prabhupada*, e a estrutura geral da obra contém

---

<sup>15</sup> Significa “O Grande Bharata” e refere-se ao mítico rei indiano, antepassado dos clãs presentes na narrativa. O Mahabharata conta a “história dos cinco irmãos Pandu, sua criação e educação e suas numerosas aventuras-exílio, grandes batalhas e eventual triunfo sobre seus inimigos malignos” (Fadiman, & Frager, 1986, 317). É um épico contendo 110.000 estrofes, distribuídas em 100 capítulos, oito vezes maior que a Odisséia e Iliada reunidas (Oliveira, 2008). De acordo com Coomaraswami (2002, p. 14), é o mais longo épico da literatura universal e “o resultado do maior esforço já feito com a intenção de conservar, em uma forma compilada, todas as antigas crenças e tradições de um povo”.

<sup>16</sup> A *Bhagavad-gita* significa “A canção de Deus”, e é um colóquio onde “Krishna ensina a Arjuna que apenas a ação desinteressada tem valor, a qual gradualmente leva o pensamento para a transcendência” (Oliveira, 2008, p. 103). No diálogo entre Arjuna e Krishna, “Arjuna é um poderoso guerreiro e Krishna, seu condutor, é uma encarnação de Deus e um grande mestre espiritual” (Fadiman, & Frager, 1986, 317-318). Ao longo da narrativa, “enquanto condutor, Krishna simboliza o *guru*, ou mestre espiritual, que pode levar estudantes a encarar os problemas a serem resolvidos e os conflitos a serem enfrentados no desenvolvimento espiritual” (Fadiman, & Frager, 1986, 318). Estruturalmente, o corpo do texto é “composto por 700 versos divididos em 18 capítulos” (Morotto, 2007, p. 15).

“versos em sânscrito original, sua transliteração para línguas ocidentais, seguidamente a tradução palavra por palavra, a tradução de cada verso e o seu significado” (Retamales, 2000, p. 02).

No entanto, para os devotos de Krishna, “seguidores de Caitanya, Krishna é a realidade suprema e original, a Verdade Absoluta e um deus transcendental. Vishnu, por sua vez, é uma de suas facetas, ou seja, sua manifestação designada aos propósitos relacionados com o mundo imanente” (Oliveira, 2008, p. 97). Para os devotos, o deus Krishna é retratado como a forma original e máxima do ente divino, e etimologicamente significa “O Todo-Atrativo”, cuja conotação refere-se ao aspecto mais atraente, íntimo e completo do divino. O deus Krishna é descrito dotado de seis opulências, todas ao grau infinito: fama, beleza, conhecimento, poder, riqueza e renúncia. De acordo com Oliveira (2009, p. 298) o deus Krishna “se manifesta como um homem entre os homens, e geralmente é concebido como deus, o deus dos Deuses (de suas demais faces)”. Ainda segundo esse autor, Krishna pode aparecer “ante os olhos de todas as almas sinceras que chorarem espontaneamente ao cantarem os seus nomes” (Oliveira, 2009, p. 298). Dessa forma, assinala Oliveira (2009, p. 298) que “para *Caitanya*, deus não possui meramente um aspecto pessoal, mas vários: ele é o vaqueirinho de *Vrndavana*, tocador de flauta, de tez azulada e amante noturno. Para ele devemos voltar toda nossa atenção e súplica”. Portanto, seu sistema de crenças afirma a devoção pela divindade em seu aspecto de Krishna, descrito como a máxima expressão da personalidade de Deus, o que faz dos devotos monoteístas, pois o concebem como a mais alta expressão da divindade, o qual é provido de infinitos nomes e infinitas formas conforme suas infinitas qualidades.

Um dos aspectos que *Sri Caitanya Mahaprabhu* (1486–1533 d.C.) legou tanto para o vaishnavismo quanto para os devotos de Krishna foi o culto *bahkti* (devoção), atendendo a uma necessidade de relação pessoal com a realidade última, ou Krishna. A explicação em torno do culto *bhakti* “procura recuperar a idéia do amor incondicional a deus como um item indispensável no percurso espiritual” (Barroso, 1999, p. 32). Ales Bello (1998, p. 154) aponta que o culto *bahkti*

exalta a devoção amorosa a Deus e considera a divindade pessoal. A *Bhakti*, na verdade, é o amor supremo de Deus que é dado ao ser humano através da graça divina. As virtudes do fiel são a benevolência, o perdão, o controle dos desejos, a sobriedade, a paciência, a compaixão, o desapego das coisas do mundo. Tais virtudes permitem não a anulação num Absoluto impessoal, como afirma o *Jñana-yoga*, mas a união interpessoal com Deus.

O culto *bhakti*, “define-se, portanto, como uma participação direta e sentimental do fiel (em corpo, fala e mente) na relação pessoal com deus, nesse caso, com Krishna” (Oliveira, 2008, p. 106). A crença fundamental da tradição vaishanva está em que “o desenvolvimento espiritual provem do desenvolvimento da devoção e do desejo de Deus” (Fadiman, & Frager, 1986, 323). Além do culto *bhakti*, tanto o vaishnavismo desenvolvido por *Sri Caitanya* quanto o Movimento Hare Krishna de *Srila Prabhupada*, propõe juntos o “cantar dos nomes de Radha e Krishna na forma do *mantra Hare Krishna Hare Krishna, Krishna Krishna, Hare Hare, Hare Rama, Hare Rama, Rama Rama, Hare Hare*” (idem, p. 106-107). De acordo com Oliveira (2008, p. 107), na sua origem, o gesto de se reunir para o canto “no mesmo instante em que buscava o êxtase místico com o canto e a dança, espalhava sem fronteiras de casta uma prática religiosa reformadora, contestável para os padrões brahmânicos e filosóficos da Índia de sua época”.

Assim, a ênfase no canto congregacional dos nomes do ente divino representa a atividade mais característica dos devotos de Krishna. De acordo com Retamales (2000, p. 71), os devotos de Krishna declaram, com base em seu corpo de literatura sagrada “que existem quatro tipos de atividades próprias do ser humano quanto do animal: comer, dormir, defender-se e acasalar-se. A diferença radica em que o ser humano pode ir em busca de Deus”. Este ponto assinala justamente a necessidade do canto dos nomes do ente divino para os devotos de Krishna. É assim que o contexto cultural religioso do Movimento Hare Krishna é organizado em torno do culto e devoção a figura de Krishna, onde a importância atribuída ao canto parece absoluta.

## **5. Rito do canto compartilhado dos devotos de Krishna**

Toda e qualquer pessoa é introduzida no entendimento e na compreensão de uma linguagem religiosa, ou seja, em seu sistema de crenças e de práticas, nos seus ritos e mitos, por meio da participação e imersão na vida da comunidade religiosa. Embora Peirano (2003, p.10) encontre nos ritos um fenômeno que revela representações e valores de uma sociedade, acredita que todo “ritual expande, ilumina e ressalta o que já é comum a um determinado grupo”. Os ritos ensinam que é próprio a todo entendimento religioso se originar no envolvimento prático. Posto isso, os devotos de Krishna se mostram comportando praticamente com relação ao canto.

O Movimento Hare Krishna propõe a prática de uma atividade bem definida: o canto compartilhado dos nomes do ente divino como rito central e determinante, de tal maneira que o

canto não é executado durante o rito, ele é o próprio rito. Os devotos de Krishna são um grupo que se congrega para o canto, e sua realização coletiva compreende um grande ciclo reiterativo e exaustivo de cantos. Estes ciclos de cantos realizam a pragmática do rito denominado “canto congregacional dos santos nomes de deus” ou *Hari nama sankirtana*<sup>17</sup>. De acordo com Silva da Silveira (2000, p. 11), “*sankirtana* é o cantar congregacional, em público, significando glorificação. Qualquer pessoa é apta a participar e sendo assim, pode ser convidada a juntar-se a este cantar”. Esse uso ritual da música é uma antiga prática coletiva surgida na Idade Média da Índia, e seu proponente e idealizador foi o místico, renunciante e líder religioso bengali *Sri Caitanya Mahaprabhu* (1486–1533 d.C.). De lá pra cá, o canto congregacional teve sua aparição na cena política indiana com Gandhi em 1920, em manifestações de pró-independência indiana:

Os movimentos *bhaktis*, não só os bengalis, tiveram um importante papel neste processo, produzindo metáforas de continuidade e permanência diante das mudanças sociais que seus agentes estavam sofrendo no plano cultural. O *Hari nama sankirtana*, em particular, consagrou-se definitivamente como a expressão cultural mais característica do hinduísmo bengali. Durante as manifestações pró-independência em Calcutá, o povo ia para a rua com seus címbalos e tambores, cantando Hare Krishna e outras canções devocionais, revivendo o espírito de Sri Caitanya, desta vez sob a inspiração dos seguidores do Mahatma Gandhi (Silva da Silveira, 2003, p. 280).

Na segunda metade do século XX, a pragmática desse rito e a proposição dessa expressão religiosa disseminaram-se por todos os continentes em função do trabalho e da liderança religiosa de *Srila Prabhupada* que difundiu - com seu par de címbalos, um tambor e um harmônio<sup>18</sup> - a prática musical de *Sri Caitanya*, elevando esse canto à condição de atividade oficial e marca registrada do então nascido Movimento Hare Krishna. Nessa expressão musical se canta fundamentalmente o maha-mantra Hare Krishna<sup>19</sup>, cuja configuração específica de hino possui uma estrutura padrão, composto de três palavras, regularmente repetidas, escritas e cantadas em sânscrito: HARE KRISHNA HARE KRISHNA KRISHNA KRISHNA HARE HARE HARE

---

<sup>17</sup> Cf. Silva da Silveira (2003). Significado do termo Hari nama sankirtana: *hari* (santos), *nama* (nomes), *san* (junto) e *kirtana* (canto). O “cantar congregacional dos santos nomes de deus” é considerado o sacrifício recomendado segundo sua literatura sagrada. Geralmente se usa o termo *sankirtana* quando se canta em grupo andando ou dançando, no templo ou em procissão nas ruas.

<sup>18</sup> Instrumento musical que produz um som muito melodioso.

<sup>19</sup> Mantra (do sânscrito Man = mente e Tra = libertar) é uma sílaba, hino ou poema religioso em sânscrito. Os mantras originaram do hinduísmo, porém são utilizados também no budismo e jainismo. No movimento Hare Krishna, o mantra é cantado em sânscrito, fazendo referência aos diversos nomes do ente divino, ou seja, às divindades da cosmologia hindu. Maha-mantra significa o “Grande Canto para a Libertação”.

RAMA HARE RAMA RAMA RAMA HARE HARE<sup>20</sup>. Esse hino é descrito pela tradição como manifestação da encarnação sonora de Krishna, e uma vez proclamado no interior do próprio canto congregacional, assume um efeito redentor, que libera e pacifica de todo o sofrimento. Sua simbologia ensina que, por ser absoluto, o ente divino não é diferente dos seus nomes, logo, na atividade de canto dos seus nomes, o próprio está presente em toda a plenitude junto a este cantar do devoto. Assim, o canto é o próprio Deus, e ao cantá-lo cada qual entra em relacionamento com o ente divino dentro de seu próprio coração. É desta forma que os celebrantes “afirmam que Krishna é o Mantra encarnado e se faz presente no cantar. Quem canta se coloca em relação a ele, simultaneamente e instantaneamente. O ato de cantar busca estabelecer uma relação simbólica com a dimensão espiritual (...)” (Silva da Silveira, 2003, p. 95). Segundo indicações de Oliveira (2009) esse rito é uma prática semelhante ao ditrambo grego<sup>21</sup>, no qual os participantes, guiados por um recitante e acompanhados por instrumentos musicais, louvam, celebram e dançam, num estado de confiança, alegria e entusiasmo. Diante desse caráter lúdico, o que é solicitado no momento de realização, em relação ao ato de cantar, é que haja a participação de todos na resposta ao canto puxado pelo recitante. O acompanhamento musical é realizado por um grupo de tocadores que constituem a “orquestra”, composta de címbalos, tambores e harmônio, encadeando o mesmo hino em sequência gerando uma repetição sistemática. O andamento do ciclo de cantos manifesta exaltação gradativa, marcadamente lírica, evidenciando uma contagiante força rítmica que caracteriza sua pulsação musical, indo e vindo continuamente entre um andamento mais acelerado e desacelerado. Sua estrutura rítmica, harmônica e melódica produz um tecido sonoro reiterativo e a entoação vocal peculiar ao canto dos devotos apresenta certo lirismo e passionalização. Segundo Oliveria (2008), pode ser realizado em qualquer horário ou local, com a presença de toda e qualquer pessoa, adepto ou não, se mostrando como uma poderosa prática de agregação de pessoas. Dispensando uma pedagogia da voz, o que se espera é que com o canto e com a audição o sujeito “vibre” com maior devoção, isto é, que neste emprego dos sentidos entregue seu canto com maior devoção, afinal, pela combinação sonora das palavras Hare, Krishna e Rama, o que enriquece a melodia é o sentimento que se deposita no ato de cantar. Portanto, a natureza mesma da sua principal atividade religiosa é musical. Essa ligação entre rito

---

<sup>20</sup> A palavra Hare é um vocativo de Radha, a energia de Deus; Krishna é um nome de Deus que significa “O Todo-Atrativo”; e Rama, “A fonte de todo o prazer”.

<sup>21</sup> Ritual dedicado ao deus Dionísio. O ditrambo era uma forma de culto baseada na repetição de cantos corais.

e música neste contexto de participação é tão íntima que a possibilidade de sua experiência religiosa propõe o canto como sua expressão necessária.

Outro elemento forte pra entendermos a configuração dessa atividade está no fato de que a expressão musical dos devotos de Krishna celebra o divino não somente na sua “casa”, isto é, em seu templo. Silva da Silveira (2000) em seu estudo etnográfico mostrou como o gesto de se reunir para o canto dos devotos de Krishna se apresenta tanto na dimensão do templo quanto na dimensão de “rua”. No entanto, revela que o aprofundamento do devoto na direção de uma maior adesão à ao movimento passará necessariamente de uma “espontaneidade dos primeiros *sankirtanas*, de rua, para uma relação simbólica com o universo representado no altar, os Swamis [mestre espiritual] e as deidades, dentro dos templos. A aceitação do processo purificador regular se faz, formalmente, pelo cantar do mantra Hare Krishna” (Silva da Silveira, 2000, p. 10). Já Rematales (2000, p. 74), retoma uma estrofe muito recitada pelos devotos de Krishna, de autoria concedida a *Sri Caitanya*, que prescreve o modo ideal de se reunir para o canto:

Deve-se cantar o santo nome do Senhor com um estado de espírito humilde, julgando-se inferior à palha na rua; deve-se ser mais tolerante que uma árvore; desprovido de todo sentido de falso prestígio; e deve-se estar pronto a oferecer todo o respeito aos outros. Nesse estado de espírito pode-se cantar os santos nomes do Senhor constantemente.

Essa expressão musical descobre a relação com o sagrado em todo tempo e lugar, uma vez que aquilo que os devotos fazem com os nomes do ente divino é cantá-los<sup>22</sup>. O canto se apresenta tanto como aquilo em que se crê quanto aquilo que se faz, podendo ser utilizado como fonte privilegiada na transmissão de significados da tradição religiosa na qual se radica. A língua dos nomes que se canta é o sânscrito, de tal modo que a pronúncia e a escrita dos nomes do ente divino estão dependentes de algum tipo de familiaridade com o sânscrito. Não entraremos aqui em maiores detalhes acerca do sânscrito enquanto língua mátria das tradições religiosas indianas. É suficiente para a presente investigação saber que a ligação dos devotos de Krishna com a sonoridade deste canto passa por uma relação de veneração e respeito pela língua sânscrita. Desta estima pela sacralidade e sonoridade desta língua, o canto restitui aos “nomes de deus” sua melodia, sua musicalidade. E como em todo canto, as palavras são elementos da música, a

---

<sup>22</sup> Aquilo que precede o cantar dos nomes do ente divino é o fato de que nomear o ente divino já ocorreu nos textos da literatura sagrada. Toda religião nomeia o ente divino. Dada a anterioridade deste ato, cada qual pode nomear o ente divino em sua fé porque os textos ou a vivência que lhes foram transmitidas já o nomearam.

expressão musical do canto reveste os nomes de uma expressividade melódica, e assim, evocá-los é uma atividade necessária e permanente desse canto.

Essa convergência da palavra com a música nos conduz à produção do canto como rito, lembrando que “a repetição é dada na própria essência do rito” (Cazeneuve, 1978, p.11). Assim, o decisivo a se entender na configuração do canto compartilhado dos devotos de Krishna é a itinerância e a reiteração do mesmo. A especificidade de ser levado para lugares diversos, não devendo exclusividade ao templo, é precisamente o que marca sua pragmática, e inclusive sugere a maneira como o Movimento Hare Krishna se deslocou, entrando no Brasil, e Belo Horizonte/MG<sup>23</sup> em particular. Assim, o estabelecimento de um espaço físico para o canto, exceto no caso do templo, é puramente contingente. Para além da distribuição de livros, esta manifestação religiosa se mostrou, principalmente, pelo canto. A pragmática do canto dos devotos de Krishna também possui uma estrutura empírica reiterativa, onde sempre está implícito o ir-e-vir de um movimento não fixado em um termo no qual termine, e que se renova constantemente e em permanente reiteração. O uso sistemático da repetição caracteriza empiricamente e pragmaticamente o canto dos devotos de Krishna como uma música que se mantém reiterando-se ciclicamente, operando por repetições: uma repetição continuada de elementos rítmicos, melódicos e harmônicos, mas, sobretudo dos nomes do ente divino (Hare, Krishna, Rama). Portanto, a realização da expressão musical compartilhada do canto encontra-se com a tarefa de fazer algo que contém, já na sua concepção, a redundância como característica empírica marcante. Posto isso, entendemos que a expressão musical do canto realizada pelos devotos de Krishna somente pode ser assumida como rito se por rito entendemos “um acto que se repete e cuja eficácia é, ao menos em parte, de ordem extra-empírica” (Cazeneuve, 1978, p.14). Sua atividade musical está carregada de tradição e de significados simbólicos que envolvem sua expressão.

---

<sup>23</sup> A descrição acerca da inserção do Movimento Hare Krishna em Belo Horizonte/MG se encontra no capítulo 4.

### **Capítulo 3: Referencial teórico-metodológico para uma fenomenologia da expressão musical do canto dos devotos de Krishna**

Dada complexidade do fenômeno da expressão musical compartilhada, e de modo a apreender o dinamismo característico da experiência dos devotos junto ao canto, adotamos a fenomenologia de Husserl (1952/2006; 1954/2008) em geral, e a arqueologia fenomenológica das culturas de Ales Bello (2004; 2008) em particular, como proposta teórico-metodológica. A fenomenologia “implica uma atitude crítica, que é a redução, o pôr entre parênteses, a *epoché*, como suspensão do juízo e, nesse sentido, está em continuidade com a tradição crítica da cultura ocidental” (Ales Bello, 2004, p. 158). No entanto, tal atitude fenomenológica, “não pretende impor categorias próprias à realidade, mas sim deixá-la falar por si mesma”. (Ales Bello, 1998, p.137). Posto isso, o fundamento da pesquisa em fenomenologia indica que tanto a subjetividade quanto o mundo visado tornam-se acessíveis em suas relações na experiência (Ales Bello, 2006; van der Leeuw, 1933/1964; Zilles, 1996 e 1997). E com isso, a compreensão do fenômeno em estudo requisita empreender uma “arqueologia fenomenológica”: método de análise fenomenológico das culturas cuja via regressiva se apresenta como arqueologia ou investigação acerca das origens vivenciais das manifestações culturais (Ghigi, 2003), empregando os fundamentos da fenomenologia de Husserl (1952/2006; 1954/2008) revisitados por Ales Bello (1998).

De acordo com Giussani (2004, p. 85) experiência implica “a inteligência do sentido das coisas. E o sentido de uma coisa se descobre na sua ligação com o resto”. A experiência indica o modo como a subjetividade se coloca junto e diante das coisas de seu mundo. Assim, o caminho aberto por Husserl (1952/2006a, 1924/2006b, 1954/2008) nos concede a possibilidade de pesquisarmos a relação estreita entre subjetividade e cultura por meio de uma investigação sistemática da experiência. Nosso objetivo de investigar o fenômeno em questão articulando cultura e subjetividade poderá ser alcançado através da dupla direção prescrita na descrição fenomenológica, o que justifica nossa escolha por esse referencial. A descrição fenomenológica se orienta em uma dupla direção, pessoal e coletiva, dirigindo seu olhar para o “interior” das vivências do sujeito através da análise da sua vida de consciência ou intencionalidade, e para a esfera da intersubjetividade humana, através da análise das concepções de mundo do âmbito

cultural em que ele se encontra. Deste modo, o conceito de cultura como mundo-da-vida e não apenas como conjunto de formas simbólicas será referência primeira para esse estudo.

Determinando aquilo que se deve entender por mundo-da-vida, Ales Bello (1998, p. 38) sinaliza que “o mundo não é somente o conjunto das coisas físicas, mas é constituído por toda a bagagem de experiências vivenciais que cada ser humano possui e compartilha com o grupo ao qual pertence”, pois segundo a autora “vida, significa aquele complexo de atos, momentos e aspectos da nossa existência que é ao mesmo tempo pessoal e coletiva” (idem, p. 38). O conceito de mundo-da-vida refere-se ao mundo intersubjetivo e compartilhado, ao contexto histórico-sócio-cultural fundamentado intersubjetivamente em usos, costumes, saberes e valores (Husserl, 2008; Ales Bello, 2004), e que coincide com o conceito de cultura, conduzido aqui “ao seu significado profundo, constituído pela mentalidade, pela forma de orientação, pelas expressões e pelos produtos próprios de um grupo humano” (Ales Bello, 1998, p. 38). Assim, o mundo-da-vida revela-se enquanto mundo das culturas em que cada subjetividade já se encontra vivendo. Posto isso, “definimos o que é experimentado – o vivido – enquanto ‘mundo’, não como ‘objeto’. ‘Mundo’ é algo no qual se pode viver (num objeto não se pode viver)” (Heidegger, 2010, p. 16).

Para conhecer a dinâmica das relações entre expressão compartilhada do canto e experiência religiosa do sagrado de pessoas que se ligaram à música e se empenham com o canto como forma de busca religiosa dentro do Movimento Hare Krishna – de modo a assegurar a correta forma de acesso às vivências, isto é, permanecendo em orientação fenomenológica - procuraremos utilizar como referenciais teóricos: 1) os conceitos de hiletica e noética fenomenológicas para análise das relações entre dinamismo sensorial e elaboração da experiência vivida; 2) a noção de transcendência em Frankl (1978; 1984; 1989; 1990; 1993) e Lima Vaz (1993 e 2004); 3) para o exame da elaboração da experiência com referência pessoal e coletiva, utilizaremos fundamentalmente Giussani (2004), pela importância dada às noções de tradição como quadro de referência e hipótese explicativa da realidade, o que nos permitirá compreender a dimensão do memorável no conteúdo do canto dos devotos; 4) para o exame da experiência religiosa do sagrado e sua elaboração, lançaremos Eliade (1992 e 1998) e van der Leeuw (1964), pelas compreensões da apreensão do sagrado enquanto expressão de vivências, e por colocarem no centro da noção de sagrado a vivência de abertura ao poder-potência e Giussani (2009), para quem o senso religioso é base sobre a qual se estrutura a experiência religiosa, de tal modo que a análise fenomenológica poderá descobrir a partir do senso religioso o horizonte de sentido último

em que a ação cotidiana dos devotos de Krishna se desdobra; e por último 5) a hermenêutica das hierofanias de Eliade (1990 e 1993) para a apreensão da experiência religiosa e exame de sua elaboração no que se refere à tematização do lugar do mito na vivência junto ao canto e ao valor da “origem” na vivência da tradição.

### 3.1. Hilética e noética

O lugar privilegiado da expressão musical do canto é encontrado em culturas tipicamente religiosas, como é o caso do Movimento Hare Krishna, o que nos faz considerar a importância do componente hilético na análise das vivências junto ao uso compartilhado dos sons, uma vez que põe em movimento um dinamismo da experiência humana que tem seu momento privilegiado ao nível aos sentidos. Portanto, utilizaremos os conceitos de hilética e noética para análise das relações entre dinamismo sensorial e elaboração da experiência vivida, investigando a vivência da expressão musical do canto desde as determinações da sensorialidade tal como vivida pelos sujeitos da experiência. Posto isso, o momento hilético implica, necessariamente, a relação entre corporeidade, dinamismo sensorial, reações psíquicas e valoração dos elementos empíricos.

No estudo de vivências às quais a base sensorial é a tônica, a análise fenomenológica emprega o termo *hylé* para

indicar esses dados sensíveis como os de som, tato, cor e estas impressões como prazer, dor. Esta é uma esfera, um âmbito de dados sensíveis que se referem ao relacionamento com o mundo externo e com o mundo interno: dor e prazer não estão fora; o som pode vir de fora, mas é um dado sensível para nós, a dor e o prazer estão dentro. Estes dados sensíveis vêm a ser chamados com o termo *hylé*: materiais hiléticos (Ales Bello, 2004, p. 209).

O recurso à expressão musical do canto é encontrado em culturas tipicamente religiosas, como é o caso particular dos devotos de Krishna, o que nos faz considerar a importância do componente hilético na análise das vivências junto ao uso compartilhado dos sons, uma vez que põe em movimento um dinamismo da experiência humana que tem seu momento privilegiado no impacto da materialidade sobre a sensibilidade. Husserl (2002) e Bello (2004) ensinam que o dinamismo da sensibilidade entre dados sensíveis e ressonâncias de bem-estar ou mal-estar é uma estrutura humana comum, mas diversificada em seus conteúdos conforme as características culturais. O dinamismo sensorial em questão está voltado tanto para a exterioridade (dados de

cor, de som...) quanto para impressões cuja interioridade (ressonâncias de bem-estar, mal-estar, prazer, dor, desconforto), desencadeia registros psíquicos desses dados sensíveis, indicando que a vivência hilética é um dinamismo involuntário entre materialidade, corporeidade e psique. Dessa tríade, Ales Bello (1999 apud Ghigi, 2003, p. 51), argumentará em favor de que “a vivência tem necessidade do momento hilético para manifestar-se”, o que “a inteira consciência de um homem é de um certo modo ligada a seu corpo vivo através de sua base hilética” (Husserl, 1952/2002a apud Ghigi, 2003, p. 51).

Posto isso, a estrutura da vivência hilética revela tanto um momento involuntário da subjetividade quanto sua exposição e receptividade à força e potência que determinados objetos, coisas, seres ou entes emanam, e que os dotam de uma presença animada por determinada atratividade, retratividade, segurança, confiabilidade, etc. A partir da vivência involuntária do impacto hilético da realidade na corporeidade, podemos evidenciar a centralidade da materialidade para uma análise fenomenológica, como por exemplo, na firmeza e estabilidade experimentadas como características intrínsecas de um determinado mármore, assim como a leveza e alegria vividas enquanto propriedades inerentes de uma determinada música. Em função das qualidades materiais presentes em determinado mármore ou música, os momentos de vivência hilética se relevam enquanto firmeza, estabilidade, alegria e leveza, ou seja, qualidades cuja inerência a vivência situa incessantemente nas coisas mesmas. Nesse ponto, a densidade da materialidade das coisas não é empírica, mas fundamentalmente fenomenológica, uma vez que aquilo que está em questão nos momentos de vivência hilética é justamente a força de uma materialidade que se oferece à subjetividade enriquecendo-a com uma plenitude de sentido constitutiva dessa própria materialidade. A partir de si mesma, a materialidade dos dados sensíveis participa da coordenação do sentido da vivência, ainda não carregada intelectualmente de uma formação significativa sofisticada, complexa e abstrata, mas integralmente plena de imediata afeição, repulsa, desfrute, deleite cujo correlato são atrativos, retrativos, confiáveis, estáveis, etc. O impacto hilético é justamente uma vivência que não concede autoria à subjetividade para que a atratividade, a retratividade, a confiabilidade, a estabilidade atuem como características mais imediatas que certos objetos, coisas, entes, seres carregam e expressam espontaneamente na lida e no contato com eles.

Há, portanto, no ponto de partida de uma investigação fenomenológica que lida com situações sensoriais constitutivas de muitas expressões culturais e religiosas, como é o caso dos

devotos de Krishna, a constatação de uma exposição ao impacto hilético, que começa na corporeidade incessantemente solicitada pela materialidade e espontaneidade dos dados sensíveis. A estrutura acima descrita torna possível mostrar de que modo os momentos de vivência hilética são uma base fundamental para o desenvolvimento de formações complexas e sofisticadas no interior de um campo noético e intencional de elaborações de significações pessoais, coletivas e culturais. Situações sensoriais com objetos, coisas, entes, seres, servirão de substrato material espontâneo para a constituição e desenvolvimento dos sentidos e símbolos do sagrado e profano vividos coletivamente e subjetivamente em todas as culturas.

É assim que para o estudo de outras culturas, Ghigi (2003, p. 49, grifo da autora) reconhece a importância o momento hilético, pois “o que principalmente ‘fala’ em *lugar* dos conceitos da nossa cultura (o processo de objetivação) é o conjunto dos dados hiléticos, ou seja, de sons, cores, visões que se manifestam na realidade com tamanha força e potência”. Como afirma Ales Bello (2006, p. 87): “coloca-se em evidência o papel não só passivo, mas a seu modo também ativo dos dados hiléticos, que podem ter também uma função de guia com relação à própria intencionalidade”. E também Reale (1977, p. 134), para quem a cultura se exprime “como um processo de sínteses sucessivas que a consciência intencional vai realizando com base na compreensão operacional dos dados hiléticos”. O momento primário, involuntário e sensível (hilética), é justamente a matéria-prima para a formação do momento intencional, ativo e categorial (noética), que parte justamente do impacto hilético da realidade na corporeidade.

Assim, o impacto da materialidade das coisas, vivido involuntariamente pela sensibilidade, é designado hilética e a dimensão humana de elaboração da experiência na direção de constituir um sentido simbólico para esse impacto é designado noética. Husserl (2002) e Ales Bello (2004) ensinam que o dinamismo da sensibilidade entre dados sensíveis e reações de bem-estar ou mal-estar é uma estrutura humana comum e presente em todos os seres humanos, diversificada em seus conteúdos conforme as características culturais, revelando assim o duplo aspecto dos dados hiléticos: interior e exterior. As sensações em seu dinamismo sensorial (dados de cor, de som) apontam para um aspecto interior (ressonâncias de bem-estar, mal-estar, prazer, desconforto), encadeando um registro psíquico destes dados sensíveis. No âmbito da intencionalidade, a *hyle* evidencia materiais sensoriais que estão disponibilizados na vivência do sujeito, submetidos à experiência valorativa acompanhada de um trabalho reflexivo (Ales Bello, 2004). A dimensão hilética ao relacionar o mundo à corporeidade e à psique oferece os materiais

a serem significados pela dimensão noética: “o ‘corpo vivo’ é a sede do encontro entre a esfera hilética e a subjetivo intencional (noética)” (Ghigi, 2003, p. 51). Pelo fato de que os momentos hiléticos e noéticos se apresentam na esfera da vivência como uma unidade, possibilitando uma análise estrutural da experiência da pessoa, é que Ales Bello (2004) afirma a importância da análise hilética como uma análise da base sobre a qual se estabelecem as formações de sentido ou dimensão noética, revelando como o corpo tem importância para os extratos superiores de valoração. Desse modo, se por um lado, a cultura é formada a partir das elaborações e dos posicionamentos da pessoa, por outro, toda vivência humana não pode ser desvinculada de sua origem hilética: “o *Erlebnis* pode se manifestar somente através da *hyle* que ele contém como sua própria componente real. Não há um *Erlebnis* que, como tal, possa ser privado da *hyle*” (Conci & Ales Bello, 1994 *apud* Ghigi, 2003, p. 52). Uma vez que, segundo Ales Bello (1999 *apud* Ghigi, 2003, p. 51), “a vivência tem necessidade do momento hilético para manifestar-se”, confirma-se certa interdependência, afinal “a inteira consciência de um homem fica num certo modo ligada a seu corpo vivo através de sua base hilética” (Husserl, 1952/2002a *apud* Ghigi, 2003, p. 51).

Em resumo, a posição prévia que conduz essa investigação entende que a análise fenomenológica da vivência dos devotos com a expressão musical compartilhada do canto acontece nesse duplo curso entre hilética e noética, entre materialidade e símbolo, e aponta para a contribuição do impacto da materialidade dos dados sonoros na constituição dos significados pessoais, coletivos e culturalmente determinados.

### **3.2. Transcendência**

A transcendência é conceituada em vertentes fenomenológicas da psicologia como uma das principais características do ser humano, de tal modo que, sem essa dimensão, perderíamos a força de nossa humanidade (Coelho Júnior & Mahfoud, 2001; Frankl, 1978, 1984, 1989, 1990, 1991, 1993, 1997, 2005).

De acordo com Viktor Frankl (1978, 1984, 1989, 1990, 1991, 1993, 1997, 2005), o homem é um ser bio-psico-espiritual e sua motivação básica é a vontade de sentido, motor de sua existência, dinamismo humano fundamental e primário. A vontade de sentido é a dinâmica que orienta o sujeito em direção à realização de algo que está além de si mesmo, e que se reverte como o modo próprio da pessoa de realizar-se a si mesma. Distingue, por isso, no ser humano

três dimensões: a biológica, a psicológica e a noética (do grego *nous*, significando espírito ou espiritual), de tal modo que a essência de sua existência, a dimensão genuinamente humana, está justamente na dimensão noética, o campo de adesão aos valores, da consciência moral, da responsabilidade, da liberdade para a tomada de decisões, para responder ou se posicionar diante das circunstâncias, inserindo seu posicionamento no mundo e no contexto das relações. A dimensão noética apresenta-se, portanto, como uma dimensão não-determinada e fundamentalmente determinante da existência, que mobiliza tanto a busca pessoal de reconhecimento de sentido, quanto a capacidade de torna-lo real para a própria vida (Coelho Júnior & Mahfoud, 2001). A experiência humana, portanto, está essencialmente orientada para além de si mesma, para algo ou alguém, pondo em jogo o voltar-se da pessoa “a uma obra a que se dedica, a um homem a quem ama, ou a Deus a quem serve” (Frankl, 1989a, p. 45).

Por transcendência entende-se a dinâmica humana de se dirigir para além de si mesmo na realização de um sentido ou significado, de tal maneira que a busca de sentido caracteriza a pessoa orientada para a transcendência (Frankl, 1993, 1997, 2005). Para explicar a transcendência, a pessoa deve se compreendida como um centro de atos noéticos e a consciência como um “órgão de sentido” (Frankl, 1989a, 1993). A capacidade de transcendência nada mais é que o movimento de ir além do próprio eu em direção a algo diverso de si, de tal modo que a experiência de transcendência insere a pessoa no campo da alteridade, como abertura originária diante do Outro. Esse dinamismo revela a pessoa como um ser que não deve ser definido por limites previamente dados, uma vez que sua determinação existencial se encontra justamente no movimento de ir para além dos limites estabelecidos. A experiência de transcendência revela que o humano se encontra em sua liberdade justamente para assumir um posicionamento pessoal a cada vez que sua vida lhe interpela, colocando em jogo a abertura da pessoa que se deixa continuamente interrogar pela totalidade de sua vida, e que se põe em diálogo e confronto com o significado.

A realidade humana em seu caráter noético está sempre e a cada vez confrontada com situações que lhe demandam a incumbência de realizar um sentido. Orientado na sua essência para a concreta realização de sentido, “não é o ser humano quem faz a pergunta sobre o sentido da vida, mas ao contrário, o próprio ser humano é interrogado, é ele que deve responder que deve dar respostas às eventuais perguntas que sua vida possa lhe colocar” (Frankl, 1993, p. 17). Porém, continua, advertindo que tais “respostas serão sempre dadas ‘através de atos’: somente pela ação

poderão ser verdadeiramente respondidas as ‘perguntas vitais’” (Frankl, 1993, p. 17). É importante ressaltar que não são apenas nas situações-limites, ou seja, aquelas de sofrimento, que a busca que constitui o ser humano encontra-se solicitada por um sentido para sua vida. Há outras possibilidades de experiências constitutivas de sentido, como o trabalho, uma causa a que se dedica, o encontro na experiência do amor, etc.

Por outra via de análise, Leonardo Boff (2000, p. 22) chega a considerações similares afirmando que “a transcendência é, talvez, o desafio mais secreto e escondido do ser humano”. A transcendência, enquanto dimensão intrínseca da estrutura do ser humano indica que “desbordamos todos os esquemas, nada nos encaixa (...). Nós seres humanos, temos uma existência condenada – condenada a abrir caminhos, sempre novos e sempre surpreendentes” (Boff, 2000, p. 22). No entanto, ante a cotidianidade de tudo que nos cerca, Boff (2000) compreende que o decisivo está em reconhecer a ampliação de horizonte que a transcendência propriamente dita torna possível.

A experiência de transcendência é uma categoria existencial antropológica através do qual toda pessoa afirma o seu ser, voltada para o mundo junto dos outros e num mais além visando o Outro. Essa referência à alteridade deve ser entendida justamente como experiência de transcendência, o principal mobilizador da subjetividade que aderiu a um sistema de crenças e práticas religiosas.

A experiência de transcendência exerce um importante papel de integração das experiências de caráter anômico disponibilizando uma rede de significados para as crises biográficas. Há nela certa capacidade de “situar os fenômenos humanos em um quadro cósmico de referência” (Berger, 1985, p. 48). A essa ação nomizadora de eficácia para a vida pessoal vêm acrescentada a função de legitimação, considerando de acordo com o próprio Berger (1985, p. 45), que a religião “foi historicamente o instrumento mais amplo e efetivo de legitimação”. Na visão desse autor, “a legitimação religiosa pretende relacionar a realidade humanamente definida com a realidade última, universal e sagrada. As construções da atividade humana, intrinsecamente precárias e contraditórias, recebem, assim, a aparência de definitiva segurança e permanência” (Berger, 1985, p. 48-49).

A noção de transcendência em Frankl (1978, 1984, 1989, 1990, 1991, 1993, 1997, 2005), alinhada à compreensão em Berger (1985) de que é próprio de toda tradição religiosa, por via de seu sistema de crenças e práticas, fornecer uma estrutura de significados para fazer frente às

crises biográficas visando integração das experiências de caráter anômico, servem de parâmetros para aproximarmos do fenômeno da expressão musical compartilhada do canto empreendida pelos devotos de Krishna, contemplando a vivência desse uso dos sons segundo o modo pela qual dela se apropriam.

### 3.3. Tradição

Agora, devemos situar a compreensão fenomenológica do conceito de tradição. Etimologicamente, a palavra “tradição” do latim *traditio*, indica aquilo que se transmite às gerações recentes, a espera de se perpetuar em direção às gerações vindouras. De modo mais preciso, a tradição se mostra fenomenologicamente como âmbito compartilhado coletivamente, em que as elaborações e posicionamentos se enraízam estavelmente. De acordo com Ales Bello (1998, p. 46), em fenomenologia a noção de tradição está correlacionada à noção de “vida natural”, entendida como:

Terreno a partir do qual expressamos os nossos juízos e construímos as nossas crenças; ela é a vida ligada a uma normalidade “estável”, e por “normal” deve-se entender aquilo que é aceito pelos indivíduos pertencentes a um determinado grupo. (...) Ter experiências do ponto de vista da vida natural significa “receber”; nela todos os interesses teóricos, os interesses de verdades, estão ligados à simples experiência, aos hábitos presentes no âmbito do horizonte do mundo-da-vida. Por conseguinte, o mundo-da-vida natural é o mundo da tradição.

Devemos ampliar a caracterização da tradição a partir da contribuição de outros autores. Arendt (1954/2005) assume a tradição como o fio condutor que unifica passado, presente e futuro, tecendo a compreensão e orientação que o sujeito tem de si mesmo no mundo. Gadamer (2002) reabilita a noção de tradição enquanto acervo dos pressupostos, das respostas alcançadas e pontos de partida orientadores de todo conhecimento e prática. De acordo com Gadamer (2002, p. 373), o que caracteriza a tradição é o caráter de se conservar face mudanças históricas: “a tradição é essencialmente conservação, e como tal nunca deixa de estar presente nas mudanças históricas”. MacIntyre (2001, p. 396), de modo semelhante, acredita que “os recursos da racionalidade adequada só nos são disponíveis nas tradições e através delas”. Para este autor, somente quando estamos inseridos na tradição é que recebemos os recursos necessários para a formulação dos questionamentos acerca do sentido. A realidade humana é capaz de pensar e

indagar o sentido das coisas justamente porque algo lhe foi transmitido pela tradição, torna possível certa compreensão de si e do mundo. Assim, “oferecer um tipo de razão, recorrer a um grupo de crenças fundamentais implicará necessariamente assumir o ponto de vista de uma tradição particular” (MacIntyre, 2001, p. 378). Para o autor, a tradição é um ponto inicial que torna possível aos sujeitos uma orientação fundamental na vida e no mundo, de tal modo que “la posesión y la transmisión de esta especie de capacidad de reconocer en el pasado lo que es y lo que no es guía para el futuro, es lo que se halla en el núcleo de una tradición adecuadamente encarnada” (MacIntyre, 1992, p. 167).

Giussani (2004 e 2009), devolvendo ao conceito de tradição o significado originário que lhe distingue de âmbitos sociais retrógrados, herméticos e reprodutores de alienação, ou mesmo enquanto depósito de conteúdos, práticas, hábitos e repertórios comportamentais sedimentados historicamente e reiterados mecânica e mimeticamente, abre um campo de tematizações em torno da possibilidade de continuidade de uma proposta cultural. Antes e ao contrário, tradição refere-se a uma hipótese de significado último e totalizante acerca da realidade, e o critério com o qual as individualidades em meio às coletividades se orientam na totalidade da existência, o quadro de referência que se pretende último e totalizante para a elaboração de toda e qualquer modalidade de experiência humana. Com Giussani (2004, p. 47), o conceito de tradição refere-se diretamente a uma “hipótese explicativa da realidade”. Segundo este autor, uma tradição é afirmação exauriente acerca do significado último da realidade, e que requer necessariamente o reconhecimento do seu sentido e valor pelas gerações posteriores, solicitando delas fundamentalmente o empenho em sua continuidade. O decisivo, portanto, para a continuidade de toda tradição está justamente nas novas gerações se verem mobilizadas a assumi-la como critério vital de orientação no mundo e assim poder transmiti-la a seus descendentes.

No caso específico das tradições religiosas, com Peter Berger (1985) estas devem estar circunscritas ao nível de empreendimento humano de cosmificação sagrada tendo em vista uma relação com a totalidade da realidade, que transcende e inclui a realidade humana. A tradição religiosa torna possível para os que a ela aderem uma ordenação da realidade. De acordo com Berger (1985, p. 38), “a religião é a empresa humana que cria um cosmos sagrado”. Fundamentalmente, para este autor, toda vivência de uma tradição religiosa supõe que “a ordem humana é projetada na totalidade do ser. A religião é a ousada tentativa de conceber o universo inteiro como humanamente significativo” (Berger, 1985, p. 41).

A noção de tradição em Giussani (2004) serve de parâmetro para nos aproximarmos do fenômeno da expressão musical compartilhada do canto empreendida pelos devotos de Krishna, contemplando a vivência desse uso dos sons a partir da herança que recebem e segundo o modo pela qual dela se apropriam.

### **3.4. Experiência religiosa do sagrado**

Não interessa a uma investigação fenomenológica da experiência religiosa do sagrado tratar a idéia de Deus do ponto de vista teórico em geral, uma vez que todo seu interesse está concentrado em compreender como o ente divino é vivido no interior das relações que a pessoa culturalmente estabelece com o sagrado.

Ales Bello (2004, p. 206) faz a seguinte afirmação: “há um vínculo muito interessante entre a nossa experiência primária e o modo de nos colocarmos em relação com o mundo dando uma interpretação cultural e religiosa”. A expressão musical indo além da execução de sons e palavras, sendo dimensão simbólica que se movimenta num contexto cultural, alcança seu ponto chave como experiência religiosa, “na medida em que a arte e a religião são produtores endêmicos de campos de significação” (Berger & Luckmann, 1985, p. 43).

Ao mesmo tempo em que cada cultura tem formas de expressão religiosa, os fenômenos religiosos são históricos, vividos em um âmbito cultural, lingüístico e social. As suas manifestações assumem veículo no simbolismo, na linguagem, na literatura, na arte, no sistema de crença e de rituais, no corpo de doutrinas, constituindo formas de vida (Ales Bello, 1998 e Croatto, 2010). Pensando acerca dessa expressão da experiência religiosa, as linguagens do símbolo, do mito e do rito reúnem as maneiras como o ser humano religioso expressa sua relação com o transcendente. O símbolo, o mito e o rito são as primeiras manifestações espontâneas da vivência do encontro humano com o sagrado: “a expressão de uma experiência religiosa não é a simples descrição de um divino exterior ao homem, mas o testemunho de uma relação vivida entre o homem e este Outro além dele próprio, pela mediação de um sagrado” (Meslin, 1992, p.15). Segundo Rigacci (2005, p. 53), a religião tem como essência “a relação homem-Deus, homem-homem e homem-mundo”, ofertando uma experiência em que o homem por já vivenciar a privação, busca o apoio no sentido religioso, por sua “capacidade de dar nomes aos entes presentes e simbolizar o que está ausente. A religião, como instituição, por meio dos símbolos,

apresenta-se como uma fala daquilo que está ausente” (idem, p. 53). Para Meslin (1992, p. 13), “toda religião se apresenta como um sistema construído por uma longa reflexão sobre os problemas fundamentais que o homem deve enfrentar: a vida, a morte, o amor, o mal, o bem”. Se a religião é uma relação “entre o homem e o absoluto transcendente, que o ultrapassa e constitui a seus olhos a referência suprema, isso implica que a religião está fundada sobre uma alteridade” (Meslin, 1992, p. 33).

No entanto, o que confere a uma experiência vivida uma qualidade religiosa? O que faz daquilo que se vivencia uma experiência religiosa? Toda experiência religiosa se dá de acordo com a vivência do sujeito dentro do grupo religioso. A religião é um sistema de crenças e ritos, que nos fornece uma estrutura de participação nessas mesmas crenças e ritos. A retomada dessa participação é o conjunto dos meios pelas quais se cria e recria, se faz e refaz a experiência religiosa. A participação na comunidade é assim o campo em que a experiência religiosa se dá. E ao mesmo tempo, “a estrutura da religião remete a uma situação existencial que caracteriza o ser humano” (Ales Bello, 1998, p. 109).

Segundo van der Leeuw (1933/1964), não existe vivência que seja estritamente interior ou exterior, pois para o interior se mostrar deve nascer ligado a fatores externos. Como toda vivência pode ser considerada por sua face interior ou sua impressão e por sua face exterior ou sua expressão, a direção para o qual o olhar se dirige deverá ser tanto para uma, quanto para outra, sem fragmentação ou redução de uma parte a totalidade da vivência: “Puede atender a la plegaria, pero también a la pregunta interior; al espacio, pero también al anhelo de tener um ‘lugar’; al arrobado y al estar arrobado” (van der Leeuw, 1933/1964, p. 443). Para o autor, a noção de *acontecimento* amplia a perspectiva de compreensão da vivência religiosa para além da sua redução a idéia de sentimento. Porque o sentimento faz parte desta vivência, não a compreende em sua totalidade. Toda vivência envolve conteúdos de sentimento, razão e vontade, e sua redução a um de seus conteúdos, coloca o sujeito como objeto, desconsiderando a perspectiva original com a qual se aborda uma vivência: a relação entre impressão interna e expressão externa. Assim, o âmbito da vivência religiosa articula vivência interior sem uma contraposição ao que lhe é exterior: vivências de uma árvore sagrada, de um deus, de um rito, de um temor, do amor e da piedade, se mostram por meio de signos exteriores, no entanto, correlatos da organização da vivência, assim como é um reflexo da organização da vivência interna os dogmas e a ação que, por sua vez são a expressão de uma dor, de uma felicidade, de uma necessidade, de

uma liberação. Por consequência, a vivência religiosa não tem uma forma de expressão como a religião: a oposição entre religião institucional e vivência religiosa não é precisa segundo essa dinâmica da vivência da experiência interna e externa.

La vivencia religiosa es aquella vivencia cuyo sentido se relaciona con la totalidad. No puede entenderse por el momento, sino siempre a partir de la eternidad. Su sentido es un sentido último, que tiene que ver con las “postrimerías”. Es de naturaleza escatológica y va más allá de sí mismo. Para el hombre, significa algo último, una frontera. Pero no podría haber llegado a cobrar este significado si no fuese una primera cosa, un principio. Su sentido se experimenta como “totalmente otro”, su esencia, como revelación (van der Leeuw, 1933/1964, p. 444-445).

Delimitando que toda vivência religiosa é relacional, uma vez que relaciona nossa realidade humana com aquilo que lhe ultrapassa e lhe transcende, van der Leeuw (1933/1964) afirma que a essência da religião é a experiência do poder/potência. Ao descobrir poder em coisas, objetos ou seres, o ser humano considera-os sagrados, reconhecendo o poder/potência como centro gravitacional da sua experiência religiosa. O ser humano religioso “busca introducir en su vida el poder en que cree. Trata de elevar su vida, engrandecerla, darle un sentido más profundo y más amplio” (van der Leeuw, 1933/1964, p. 650). É assim, que o ser humano religioso “desea para si una vida más rica, más profunda, más amplia, desea poder” (idem, p. 650). Em outras palavras, o homem procura na sua vida e para sua vida, uma superioridade, seja para utilizá-la, seja para chamá-la e adorá-la. Essa busca de potência é uma busca que envolve o ser humano inteiro, porque “[...] la religión es la ampliación de la vida hasta su más lejana frontera” (idem, p. 650). Segundo van der Leeuw (1933/1964, p. 18), as coisas, objetos e seres “llenos de poder tienen una esencia para sí, que llamamos santa” (grifos do autor). O rito seria uma ação que estabelece um relacionamento tornando possível o acesso a essa vivência do poder/potência, de tal maneira que toda “experiência religiosa se refiere a algo que é difícilmente definível a não ser entendendo este algo em geral como *diferente* do próprio sujeito daquela experiência, justamente porque é algo que *surpreende*. A diversidade e a surpresa nascem do poder que o objeto emana” (Ales Bello, 1998, p. 109, grifos da autora). A partir de van der Leeuw (1933/1964, p. 18), podemos circunscrever no canto dos devotos de Krishna “la idea de un poder que se comprueba de manera empírica y vivencial”. Para uma fenomenologia da expressão musical do sagrado, para a vivência religiosa o som não se mostra como algo físico. A

sonoridade é um lugar onde se manifesta o sagrado e a divindade. A relação entre sagrado e potência é encontrada na própria etimologia do termo:

A palavra alemã *heilig*, para exprimir o conceito de “sagrado”, tem a mesma raiz de *Heil*, que significa saúde e poder, correspondendo à palavra semítica *qãdes*, à latina *sanctus* e à expressão primitiva *tabu*. Em seu conjunto tais palavras significam separado, segregado, exprimindo o significado da experiência religiosa, e levam a entender que um poder estranho, totalmente diferente se insere na vida. Ao examinar a história das religiões é possível notar que diante desse poder a atitude humana, num primeiro momento, é de espanto, de pavor e, sucessivamente, de fé (Ales Bello, 1998, p.110).

Deste modo, a experiência religiosa do sagrado apresenta uma estrutura essencial e permanente, constitutiva do ser humano. Com Giussani (1997 e 2009), a experiência religiosa se fundamenta no senso religioso. Segundo o autor, há perguntas que estão ligadas à própria raiz do nosso agir humano: por que no fundo vale a pena viver? Qual é o sentido exaustivo da existência? Qual é o significado último da realidade? Que sentido tem a existência? O senso religioso está no nível dessas perguntas, “o senso religioso aparece com a vinda à tona dessas perguntas” (Giussani, 1997, p. 18). O conteúdo do senso religioso coincide precisamente com essas perguntas e com qualquer resposta dada a estas perguntas. Esta dinâmica revela uma “experiência de todas as pessoas, uma vez que são perguntas que estão implícitas em toda posição humana” (idem, 1997, p. 20). Assim, “o senso religioso é o fator que não pode ser eliminado” (idem, 1997, p. 20). É aqui que se encontra o nexos existencial da experiência religiosa, uma vez que não formamos o senso religioso em nós mesmos, apenas o encontramos em nós. Esta é a situação existencial de toda experiência religiosa. Aquilo que aponta em cada qual a busca de deus.

É uma dimensão de todo e qualquer gesto, de todo e qualquer minuto da existência. Se lgo escapasse àquilo que identificamos como o nosso deus (...) este não seria mais deus, pois implicaríamos a existência de algo mais profundo do que ele (...). O senso religioso, portanto, coincide com aquele sentimento de dependência original, total (Giussani, 1997, p. 20).

O senso religioso nos permitirá apreender o horizonte de sentido último em que a ação cotidiana do Hare Krishna se desdobra. O senso religioso é a “capacidade que a razão tem de exprimir a própria natureza profunda na interrogação última, é o lócus da consciência que o homem tem da existência” (Giussani, 2009, p. 88). O senso religioso é base sobre a qual se

estrutura a experiência religiosa, isto é, o relacionamento do eu com a presença do mistério reconhecido como fonte de sentido (Giussani, 2004 e 2009). A idéia de mistério refere-se ao envolvimento máximo no uso da razão que consiste em um se abrir à totalidade dos fatores, aceitando a provocação da realidade para perceber o sinal da presença de um ser transcendente do qual tudo e todos dependem. A experiência religiosa realiza a busca humana por um sentido último e por um relacionamento com o mistério que lhe ultrapassa. A religiosidade se constitui na resposta concreta do sujeito a tais perguntas últimas estabelecendo um relacionamento com a presença transcendente e solicitadora, reconhecida como fonte de sentido (Giussani, 2004 e 2009; van der Leew, 1933/1964).

Na experiência do sagrado, notamos que coisas, objetos, seres ou entes considerados sagrados estão plenos de um sentido que supera nossa lida empírica e pragmática própria à cotidianidade. A experiência religiosa do sagrado é uma maneira de se relacionar com tais coisas, objetos, seres e entes pela qual não há distinção entre o momento físico e o momento de sentido sagrado e religioso, uma vez que estão intimamente correlacionados. E para podermos indicar “o ato da manifestação do sagrado, propusemos o termo *hierofania*. Este termo é cômodo, pois não implica nenhuma precisão suplementar: exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico, a saber, que algo de sagrado se nos revela” (Eliade, 1990, p. 17, grifo do autor). A unidade e correlação entre vivência da materialidade e o seu sentido, está pressuposta nos momentos hilético e noético. A experiência religiosa do sagrado é uma experiência da realidade física, empírica e pragmática que preenche totalmente, de tal maneira que a realidade física e empírica tem mais significado do que sua materialidade. O momento de manifestação do sagrado religioso apresenta-se com um sentido profundo que preenche com significado o desejo de encontrar uma potência capaz de tornar possível uma resposta última e total às questões de sentido.

### **3.5. Mito**

E por último, visando à apreensão das vivências de expressão musical compartilhada do canto e ao exame de sua elaboração no que se refere à tematização dos mitos e ao valor da “origem”, recorreremos a Eliade (1990, p.51), para quem a função do mito é “fixar” os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as atividades humanas significativas: alimentação,

sexualidade, trabalho, educação etc”. Segundo o autor, o mito é essencialmente uma hierofania, uma manifestação ou modalidade do sagrado. O mito nos auxiliará como sinônimo de modelo exemplar, fornecendo modelos para a conduta humana, conferindo significação e valor à vida.

Os mitos, em suma, recordam continuamente que eventos grandiosos tiveram lugar sobre a Terra, e que esse ‘passado glorioso’ é em parte recuperável. A imitação dos gestos paradigmáticos tem igualmente um aspecto positivo: o rito força o homem a transcender os seus limites, obriga-o a situar-se ao lado dos Deuses e dos Heróis míticos, a fim de poder realizar os atos deles. Direta ou indiretamente, o mito “eleva” o homem (Eliade, 1998, p. 124).

O mito participa da dimensão dos ritos, colocando em jogo o gesto de “reproduzir um ato primordial, de repetição de um exemplo mítico. (...) são repetidos porque foram consagrados no começo (...) pelos deuses, pelos ancestrais ou por heróis” (Eliade, 2000, p.12). Simultaneamente, será através do rito que o mito poderá ser atualizado dentro do momento histórico, pois o rito permite viver o mito tornando-o atual, de tal modo que todo rito tem seu modelo mítico, o que implica o gesto de repetição de certo ato praticado no começo dos tempos por um ente divino ou mesmo um antepassado. É assim que “essa repetição consciente de determinados gestos paradigmáticos revela uma ontologia original. (...) O gesto se reveste de significado, de realidade, unicamente até o ponto em que repete um ato primordial” (Eliade, 2000, p.12). Na concepção deste autor, mito de modo algum é uma mera fábula ou narrativa não-verdadeira, mas fundamentalmente se mostra por narrativas que relatam como algo foi criado, produzido e passou a ser: “cada mito mostra como uma realidade veio à existência, seja ela a realidade total, o Cosmos, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, uma instituição humana” (Eliade, 1992, p.86). Através da rememoração do tempo forte da origem, mito e rito tornam possíveis atualizar a força de determinado momento apodítico, de tal modo que essa *anmnese* do momento da origem operacionaliza uma eficácia simbólica (Levi-Strauss, 2003), retomando a força daquele evento. Essa força do tempo mítico é recuperada através da estrutura rememorativa dos ritos ou cultos, evidenciando a importância dos ritos em possibilitar o retorno ao tempo forte da origem recuperando-lhe para o tempo presente. Neste ponto temos que a recordação do mito é atualizada no presente pelo rito, ao mesmo tempo em que se realiza o encontro da realidade humana com a realidade do sagrado. E nesse sentido, a noção de mito torna possível tanto considerar as maneiras pelas quais a tradição é evocada, quanto evidenciar seu lugar na elaboração da vivência dos devotos de Krishna junto ao canto.

### **3.6. Procedimentos Metodológicos**

Realizamos a presente investigação junto de pessoas vinculadas ao Movimento Hare Krishna como o objetivo de captar a experiência de canto compartilhado enquanto possibilidade de realização de uma experiência religiosa do sagrado. Para tanto, recorreremos inicialmente à observação participante (Brandão, 2005, 2007; Geertz, 2008) com vistas a se aproximar deste fenômeno preservando o que há de essencial naquilo que nele se apresenta.

A primeira etapa da coleta de dados constitui-se como um trabalho de campo de característica etnográfica que se estendeu por dois meses, em que buscamos nos aproximar do fenômeno de expressão musical do canto junto aos devotos de Krishna. A observação participante solicita um envolvimento do pesquisador, que produz conhecimentos em meio à relação intersubjetiva com os sujeitos que compõem determinada realidade em estudo (Brandão, 2005). Procedemos reconhecendo a centralidade do processo de elaboração pessoal dos sujeitos, evitando ideologizações e imposição de informações. Num primeiro momento, acompanhamos pessoalmente os devotos procurando descrever e apreender a proposta cultural-religiosa para o canto. Não nos interessamos por nos deter em informações genéricas sobre a atividade de canto realizada, mas sim por colher a experiência mesma dos sujeitos enquanto realizam o canto (Amatuzzi, 1996, 2008; Bosi, 2005).

Num segundo momento, a partir dessa imersão na realidade dos devotos de Krishna, identificamos pessoas-referência quanto ao modo ideal de se envolver com o canto compartilhado, isto é, pessoas reconhecidas como modelos pelo modo próprio como se comprometem pessoalmente com esta atividade. Sendo este um ponto decisivo para nossa investigação, a seleção aleatória de sujeitos nos levaria a destacar elementos acidentais do fenômeno, assumidos como essenciais, desencaminhando-nos de nosso objetivo. Por isso, procedemos segundo a modalidade de seleção intencional, que parte das informações disponíveis para a identificação de pessoas emblemáticas para a temática em estudo (Gil, 1999). Com essas pessoas selecionadas intencionalmente, realizamos entrevista de caráter semi-estruturado. Entretanto, como selecionamos os entrevistados? De um lado, a partir da observação das situações de canto compartilhado e indicações recebidas, optamos por aqueles cuja participação mais despertou nossa atenção quanto à vitalidade e empenho no modo de se envolver.

Como procedimento na coleta de dados, a etapa de entrevistas semi-estruturadas aconteceu em dois meses<sup>24</sup>, onde não privilegamos as opiniões sobre o assunto, mas a expressão da experiência (Amatuzzi, 2008). Aproximarmos dos devotos em situações nas quais eles estivessem disponíveis para fornecer entrevistas, e na maioria das vezes, agendamos um momento específico para esse encontro, de modo a assegurar que estivessem em momentos propícios à elaboração. A partir daí, solicitamos diretamente aos sujeitos que relatassem sobre a atividade de se reunirem para o canto. Ao longo da entrevista, procuramos não induzir que os sujeitos falassem o que esperávamos, respeitando a dinâmica de elaboração de cada um, mas com cuidado para auxiliá-los a retomarem o foco na experiência a cada vez que necessário e a esclarecerem os pontos de interesse para os objetivos de nossa investigação (Thompson, 1992). Esses pontos de especial importância correspondem aos eixos temáticos contemplados em nossos objetivos específicos: a) a maneira como os sujeitos apreendem e elaboram sua interação com a proposta de participação no canto compartilhado; b) as relações entre experiência sensorial e experiência religiosa; c) o lugar do gesto de retomar o canto na elaboração da experiência religiosa dos devotos de Krishna. É fundamental destacarmos que não se deve esperar que o entrevistado responda diretamente à pergunta de pesquisa, afinal esta tarefa cabe ao pesquisador no momento da análise dos dados. A maneira correta e mais adequada de procedermos em uma pesquisa fenomenológica está em nos limitarmos para que os sujeitos relatem e descrevam suas vivências, tendo a clareza de que será no momento da análise que toda nossa atenção estará voltada aos elementos que cada um dos sujeitos elege em sua elaboração e igualmente à forma como cada qual articula esses mesmos elementos, e precisamente aqui temos condição de entrar na compreensão procurada do fenômeno em estudo.

Os registros sonoros foram transcritos integralmente, com zelo para manter os estilos de linguagem de cada sujeito. Esse modo de transcrição visa, sobretudo, preservar o estilo como o sujeito se expressa, a cadência da sua fala, de modo que cada qual possa se reconhecer no texto.

Dentre cinco entrevistas realizadas, selecionamos três para análise, pois a necessidade de equacionar a produção da dissertação dentro do período previsto e estipulado nos orientou para a escolha de narrativas que se revelaram ricas e viáveis para a análise. A análise do material coletado realizada apontou-nos que as três entrevistas selecionadas apresentam riqueza e

---

<sup>24</sup> A entrevista também foi acompanhada pela leitura e assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, cujo modelo está em anexo.

complexidade de dados capaz de contemplar a experiência dos devotos de Krishna junto ao canto compartilhado em sua multiplicidade de níveis.

Para a análise do material coletado, seguimos as diretrizes metodológicas propostas por van der Leeuw (1933/1964). Partiremos do registro do relatado para compreender as vivências e suas conexões de sentido, explicitando a inter-relação entre subjetividade e cultura.

Como se configura o processo de análise numa pesquisa fenomenológica? Na análise dos dados enquanto aproximação sistemática ao fenômeno não temos acesso direto à vivência em si, somente à unidade que ela forma com sua significação. Segundo van der Leeuw (1933/1964), a estrutura das vivências é uma totalidade compreendida. No entanto, essa estrutura a que chegamos pela análise fenomenológica não é nem totalmente vivida, nem totalmente abstrata: ela é compreendida. Para alcançarmos uma compreensão rigorosa da estrutura da experiência é preciso apreender as significações presentes no horizonte aberto pela experiência vivida dos sujeitos. E em seguida, nos empenhar para reconstruir a vivência por meio da compreensão de sua estrutura.

Para chegar à compreensão da experiência tipo, van der Leeuw (1933/1964) apresenta um conjunto de diretrizes metodológicas que organizam sistematicamente o modo de aproximação e análise do fenômeno visando à compreensão de suas estruturas e a delimitação do tipo. A experiência tipo se mostra presente em meio à diversidade de manifestações de um mesmo fenômeno. Assim, cada momento do fenômeno está em conexão com todos os outros, não sendo metodologicamente possível ordená-los segundo causa e efeito, pois o que a cada vez está em jogo é a compreensão das relações que se estabelecem. A operacionalização dessas diretrizes não precisa necessariamente seguir uma sucessão, mas didaticamente, lhe apresentamos na seqüência idêntica descrita pelo autor:

(1) Nomeação de conjuntos de vivências: ato de distinguir, reunir e organizar vivências, tornando-as inteligíveis. Este é o ponto de partida para o processo de aproximação das mesmas, zelando por sua não reificação. Esse passo volta à atenção do pesquisador para seu gesto de começar a compreender, ou seja, para aquele a quem o fenômeno se apresenta, mais que aquilo que se mostra. O que está em jogo nesse passo é o pesquisador estar propriamente consciente de que suas nomeações e classificações são a primeira aproximação do fenômeno, e justamente por isso deve retificá-las re-nomeando conjuntos de sentido com expressões dos próprios sujeitos. Procedemos, assim, utilizando expressões provenientes dos próprios relatos dos sujeitos.

(2) Inserção metódica: vivência consciente e metódica das ressonâncias que o fenômeno provoca no pesquisador. Somente podemos analisar com rigor os dados coletados se nos inserirmos no campo fenomenal com critério, não “mergulhando” ou “submergindo” de modo inconsciente nos dados ou relatos, porém reconhecendo que o impacto e as ressonâncias das vivências do fenômeno no pesquisador são indicativos de sentidos a serem compreendidos. Trata-se de um modo sistemático de evitar os riscos da nomeação, reconhecendo que a neutralidade científica é impraticável e indesejada.

(3) Inserção entre parênteses: suspensão de convicções prévias e de pré-julgamentos pessoais do pesquisador juntamente da facticidade dos dados relatados. Aproximamos do fenômeno colocando entre parênteses o que se revela acidental para alcançarmos a apreensão dos elementos necessários, sua essência. Esse passo é a atitude de *epoché*, tendo como objetivo privilegiar a apreensão da estrutura da vivência investigada.

(4) Estabelecimento de categorias iniciais, elucidação das conexões de sentido e identificação da essência ou estrutura das experiências. Diferentemente da etapa de nomeação, o objetivo deste passo são as conexões de sentido. Com este passo, busca-se apreender as dinâmicas que atravessam as diferentes elaborações pessoais, alcançando os aspectos próprios do mundo-da-vida do grupo em estudo, o que abre caminho para a formulação do tipo ou conexão típica ideal ou experiência típica.

(5) Compreensão das conexões de sentido de modo a identificar a estrutura da experiência ou tipo. A partir dos passos antecedentes, aqui “a realidade caótica, inerte, converte-se (...) em uma informação, em uma revelação” (van der Leeuw, 1933/1964, p. 648).

(6) Retificação contínua das análises realizadas através do retorno aos depoimentos e ao que foi suspenso. Exame das compreensões alcançadas em espaços coletivos e com o referencial teórico-metodológico adotado para estabelecer um novo confronto entre nossas compreensões e o conjunto dos dados, em direção a novas confirmações ou retificações da análise;

(7) Reconstrução, por parte do pesquisador, da experiência vivida pelo sujeito, visando viabilizar seu acesso e apresentação.

#### Capítulo 4: Apresentação das entrevistas

Inicialmente, devemos apresentar um breve panorama documentando a inserção do Movimento Hare Krishna em Belo Horizonte/MG, para na continuidade, apresentarmos maiores detalhes da estrutura empírica e pragmática da expressão musical compartilhada do canto.

O Movimento Hare Krishna conta com uma pré-história no Brasil a partir de 1974, de tal modo que já em 1975 alguns devotos transitavam por Belo Horizonte/MG, distribuindo livros e propondo o canto nas ruas da cidade. A primeira sede do templo estabelecida em Belo Horizonte/MG foi no final dos anos 70, no bairro Lagoinha, por devotos argentinos que estavam foragidos da ditadura militar na Argentina. Naquele período, o movimento foi interrompido na Argentina e veio para o Brasil. Posteriormente à implantação de templos em São Paulo e no Rio de Janeiro, alguns devotos chegaram a Belo Horizonte/MG e estabeleceram oficialmente o Movimento Hare Krishna. O devoto que veio para Belo Horizonte/MG neste período e protagonizou essa inserção foi *Maharaj Pharangati*, que na época era um estudante celibatário e atualmente um importante mestre espiritual e líder religioso do movimento. Quando veio para Belo Horizonte/MG, começou distribuindo livros, e pessoalmente anotava o telefone e o endereço das pessoas para convidá-las quando fosse inaugurar o templo. Nesta época, *Maharaj Pharangati* tornou possível o começo do movimento na região do bairro Serra até chegar à Rua Gonçalves Dias, no bairro Lourdes. O primeiro endereço do Templo foi na Rua do Ouro, no bairro Serra, que se desenvolveu bastante e foi pra Rua Gonçalves Dias. Era uma casa de três andares muito grande, e ali foi o auge do Movimento Hare Krishna em Belo Horizonte/MG. O endereço mudou para uma casa na Rua Getúlio Vargas com Rua Maranhão, até o final dos anos 80, permanecendo neste endereço por um período maior. Depois, o templo foi para o bairro Caiçara, depois para o bairro Venda Nova e para Vespasiano (região metropolitana). O penúltimo endereço é o bairro Prado, na Rua Aristóteles Caldeira, e desde 1996 está em uma casa na Rua Ametista, nº 212.

Em sua interação com a cidade, aos domingos, todos os templos Hare Krishna no mundo, e em particular o de Belo Horizonte/MG, abrem suas portas para um Festival na qual todos podem participar. A programação do Festival inclui o canto congregacional, palestra sobre algum tópico do Bhagavad-gita e, ao final, um jantar lacto-vegetariano. Sempre gratuito e aberto ao público, devotos e visitantes se reúnem para o canto, assistem uma palestra e por fim,

experimentam *prasadam*. A palestra aponta para o hábito e cultivo do conhecimento e da erudição, onde os devotos de Krishna são convidados a aumentar seus conhecimentos das escrituras ancestrais, através de leituras e discussões. A alimentação destaca-se como um aspecto importante da vida religiosa dos devotos. A alimentação, preparada segundo a culinária lacto-vegetariana, é designada *prasadam*, e quer dizer alimento consagrado e purificado, oferecido ao ente divino com amor e devoção. Sua gastronomia, portanto, ao mesmo tempo em que estimula os prazeres proporcionados pelo paladar, com iguarias atípicas ao Ocidente, visa despertar um senso sagrado e religioso. Os festivais dominicais representam também uma atividade de propagação de seu sistema de crenças e práticas, sendo a principal porta de entrada do Movimento Hare Krishna, seu cartão de visitas.

O templo Hare Krishna de Belo Horizonte/MG possui uma biblioteca que é uma das maiores bibliotecas dos seus templos hoje do Brasil. Internamente, conta com duas cozinhas, sendo uma de uso exclusivo para as Deidades, e uma cozinha de uso comunitário dos devotos onde fazem as preparações para o Festival. Nessa cozinha, há dois fornos industriais e uma geladeira industrial, de tal modo que algumas vezes cozinham para 200/500 pessoas. Todo festival de domingo, regularmente cozinham para cerca de 80 pessoas, e em grandes festivais para um contingente de 300/400/500 pessoas. A casa tem quartos para monges. Atualmente há cerca de 6 pessoas que moram no templo, além de dois casais, inclusive com filhos.

Antes de entrar no salão principal do templo onde se encontram as deidades e no qual se realizam os cantos, devotos e visitantes devem retirar os sapatos, em sinal de humildade. No interior do templo, sobre um altar, permanentemente separado da sala por um tablado e por uma cortina fechada, residem três Deidades, chamadas de Senhor *Jagannata*, e seus irmãos *Baladeva* e *Subhadra*, a qual se rende cultos com luz de velas, incensos, flores, frutas, doces, acompanhados por mantras, hinos e preces. Essas três estátuas de fisionomia “sorridente” são personificações de Krishna, e encontram-se também em diversos templos no mundo todo. Foram trazidas para o Ocidente por *Srila Prabhupada* e são uma forma dos devotos se relacionarem mais pessoalmente com Krishna. As três Deidades são adoradas no templo de Belo Horizonte/MG, tendo seus nomes cantados durante o canto congregacional, recebendo tratamento especial, de tal modo que em prol delas são realizadas oferendas, servidas de água, fogo, flores, frutas frescas, mel, leite, doces, cantos, incensos e até abano, além do fato de que são cuidadas por um devoto, e tratadas como pessoas reais, pois “comem”, “dormem”, “acordam”, segundo

uma rotina que é seguida diariamente em todos os templos. No salão principal do Templo, mais especificamente no umbral de entrada do espaço em que a produção coletiva do canto se estabelece, existe um sino que, a cada vez, é tocado pelos devotos no ato de entrarem neste espaço. O gesto de tocar o sino anuncia e avisa às Deidades que os devotos estão entrando no recinto delas, o que para seu sistema de crenças e práticas intensifica ainda mais a relação pessoal com elas. No extremo oposto do salão principal do templo temos uma estátua de *Srila Prabhupada*, diante da qual os devotos prestam reverências. No altar, junto às Deidades, há fotografias e imagens de *Srila Prabhupada* e também de seus antecessores, como *Sri Caitanya Mahaprabhu*, indicando certa riqueza iconográfica e remissão à tradição.

Acompanhando os devotos de Krishna segundo o seu canto, o Movimento Hare Krishna em Belo Horizonte/MG apresenta dois locais principais de realização das atividades de canto compartilhado: no Templo e na Praça da Liberdade. Acompanhamos, portanto, por dois meses os devotos de Krishna em seus dois principais locais atualmente destinados para estabelecimento do seu canto: o Festival de domingo no Templo e o “bhajan na praça” na Praça da Liberdade. Quando dentro do templo, o canto está também voltado para a adoração e aclamação das Deidades presentes no altar. No entanto, o gesto de se reunirem para o canto não tem a exclusividade de se realizar no templo. Atualmente, fora do templo, o canto dos devotos de Krishna acontece toda quarta-feira no começo da noite na Praça da Liberdade. Dentro do templo, diariamente na primeira parte da noite, e principalmente nos festivais de domingo no final da tarde.

O ambiente interno ao Templo em que o canto se apresenta se assemelha a um sistema refinado de correspondências entre sons, cores, perfumes, luzes, paladares, movimentos. Predomina uma atmosfera de enlevo, silêncio e respeito pelo sagrado. Tanto no ambiente do Templo quanto da Praça, o espaço para o canto se encontra perfumado por incenso. Além de criar uma atmosfera convidativa para o olfato e perfumar o ar do ambiente, sua simbologia está em utilizá-lo para agradar e homenagear o ente divino. Os devotos de Krishna são famosos por distribuírem incensos e livros pelas ruas com suas túnicas laranja e cabeças raspadas. Dentro do templo, a cada entrada, vemos devotos de Krishna de joelhos ou deitados, com a face encostada no chão, diante do altar reverenciando as deidades e o mestre espiritual, *Srila Prabhupada*. A impressão deixada é de que sentem a presença do ente divino tão intimamente que em sua prece silenciosa lhe fala como se dirige ao mais íntimo dos amigos. Uma simples visitação ao principal

espaço sonoro de realização do canto nos envolve em um ambiente onde o tempo da música e o espaço dos movimentos, convivem em harmonia: eles são vividos intensamente e conjuntamente, num clima de efervescência, aclamação e júbilo.

Acompanhando a produção coletiva do canto compartilhado dos devotos de Krishna é marcante a vitalidade e vigor da expressão vocal dos devotos, as tensões que estão implicadas na gênese musical, suas modulações melódicas, harmônicas e rítmicas. Os sons com seus temas e variações, inversões, interpolações e contraponto, e as distribuições específicas dos respectivos elementos é justamente aquilo que torna a música dos devotos rica e notável. Essa intimidade indissociável entre música e canto, cria seus ritmos e suas melodias, e no seu conjunto, a expressão musical mostra uma multiplicidade sonora, se revezando com instrumentos, tons, intensidades, durações, arrebatamentos, repousos, acentuações, densidades, timbres, desenvolvendo-se ora por uma ascensão, ora para uma descensão, de modo tal que as essas variações rítmicas e melódicas corresponde uma diversidade de formas musicais que assume a celebração dos devotos. A música e o canto feitos para o deus Krishna manifestam uma forte dimensão improvisatória com um vigoroso poder evocativo e aclamativo do ente divino e das figuras emblemáticas da tradição, num impressionante jogo dos timbres, de harmonias e ritmo, sendo capaz de tornar presente e vivenciáveis muitas dimensões da realidade invisível da fé. Os nomes cantados, além de Krishna e Radha, incluem fundamentalmente os de Caintaya, Prabhupada e os das três deidades, *Jagannata*, *Baladeva* e *Subhadra*.

Acompanhando a produção coletiva do canto compartilhado dos devotos de Krishna, também se destacam os instrumentos musicais. Cantam-se músicas cujas palavras/nomes estão em língua e pronúncia sânscrita, acompanhados por um harmônio (pianola de chão), címbalos, palmas e pelas batidas da *mridanga*, tambor indiano. Os instrumentos musicais utilizados servem de moduladores do ritmo, produzindo o tempo musical e conduzindo a melodia do canto. Os címbalos de mão (*karatalas*) são instrumentos de percussão que produzem um som “brilhante” ao serem percutidos uns com os outros, e cuja sua função é marcar o tempo da melodia, reforçando o ritmo. O harmônio é um instrumento musical que produz um som melodioso, como um pequeno acordeom deitado que serve para acompanhar as modulações do canto. A expressão musical apresenta também variações de batida dos tambores (*mridanga*). A sonoridade antiqüíssima do tambor de *mridanga* é venerada e apreciada pelos devotos, de tal modo que sua literatura sagrada faz referências a esse instrumento de percussão, inclusive em sua iconografia. Observamos duas

formas onde as *mridangas* são posicionadas com respeito ao tocador: senta-se no chão com a *mridanga* no colo, ou segurada pela alça, de pé. Quando carregado está preso em uma correia.

Todos esses instrumentos são comumente utilizados pelos devotos de Krishna e seu uso é tradicional para o acompanhamento de músicas religiosas vaishnavas. Os devotos e os visitantes vão se integrando a expressão musical compartilhada do canto à medida que chegam, e ao longo de toda a atividade de gestação dessas relações musicais entre instrumentos, ritmo e melodia, os celebrantes são absorvidos em um complexo sonoro na qual são convidados a dar sua contribuição vocal, mais precisamente, convidados a “tomar parte” no canto. E este “tomar parte” significa se envolver pela participação. Não somente por conduzirem a “produção” do canto, mas por razões que esta investigação pretende esclarecer, os devotos de Krishna são aqueles que se mostram como os que tomam parte mais inteiramente nessa expressão musical compartilhada do canto.

Não temos mais condições para descrever com detalhes este complexo sonoro e sinestésico. Não nos preocuparemos em exaurir a geografia onde o canto se apresenta tampouco sua pragmática. Silva da Silveira (2000) realizou uma breve etnografia desse rito realizado regularmente nos templos do Brasil em seus programas dominicais, não sendo esta a nossa tarefa. A aventura da sua expressão musical do canto, da qual a audição se encarrega, faz nossa atenção se voltar introdutoriamente para essa presença material-sonora e suas modulações musicais. Acompanhando o canto em seus locais de compartilhamento, notamos o quanto o grupo dos devotos de Krishna é animado por um livre trabalho musical criador. Mas é importante observar e registrar que nessa celebração, a proposta não é ‘fazer música’, mas entrar, por meio da arte musical, no mistério do sagrado.

Embora a circunstância itinerante seja característica dessa expressão musical, aquilo que empiricamente mais se destaca é sua estrutura reiterativa. A repetição musical praticada pelos devotos de Krishna se apresenta publicamente como reiteração direta do mesmo uso compartilhado dos sons. É, portanto, uma expressão musical que se estabelece sobre uma repetição exaustiva, revelando a própria estrutura de mantra. O mantra (frases e palavras que se repetem ritmicamente) cantado pelos devotos faz uso de um procedimento reiterativo marcado por um tempo cíclico, onde sua repetibilidade se subordina a um padrão rítmico. Assim, a circularidade musical é característica da expressão musical dos devotos de Krishna.

Portanto, o acontecimento do canto nos faz passar por muitos domínios sensíveis, por níveis sensoriais distintos coexistindo simultaneamente e anunciando níveis de experiência diversos, que vão desde o perfume de incensos, passando pelo complexo sonoro de sua música, até a impregnação do senso de divindade. Sem nos preocuparmos com as valências dessa multiplicidade de sensações, essa simultaneidade já é reveladora da riqueza sensorial e simbólica do acontecimento. No entanto, a direção da presente investigação aponta para busca da unidade sustentadora deste acontecimento segundo a experiência vivida dos devotos. Ao evocarem e aclamarem *Sri Krishna* e fazê-lo musicamente, refletem os motivos religiosos aos quais o trabalho de produção musical se inclina. De modo tal que podemos dizer que a composição não nega seus motivos, mas os sonoriza.

Acompanharemos abaixo, os relatos e as elaborações dos sujeitos entrevistados acerca de suas vivências junto ao canto. Apresentaremos os depoimentos de *Sri Krsna Murti Das*, *Mukunda Das* e *Suresvara Dasa*, seguindo e descrevendo o modo como cada um elabora seu gesto de se reunir para o canto. Algo importante que devemos destacar é que os devotos ao serem iniciados, ou seja, quando começam a seguir a consciência de Krishna, recebem um nome espiritual. Portanto, optamos por anunciar os sujeitos entrevistados por seu próprio nome espiritual, preservando sua identidade cultural religiosa. Reiteramos que os sujeitos entrevistados são pessoas-referência junto aos devotos de Krishna quanto ao modo ideal de se envolver com o canto compartilhado, isto é, pessoas reconhecidas como modelos pelo modo próprio como se comprometem pessoalmente com essa atividade.

#### 4.1. Entrevistado: Sri Krsna Murti das

Em meio ao grupo dos devotos de Krishna se destaca *Krsna Murti*, atuante a mais de onze anos dentro do movimento. *Krsna Murti* é uma figura de destaque em meio aos devotos principalmente por seu carisma. Sua liderança, tanto no templo quanto nos momentos de se reunirem para o canto, nos indica como sua pessoa tem uma centralidade dentro do grupo.

Durante mais um festival de domingo realizado no templo, com cerca de oitenta pessoas, enquanto servem a *prasadam*, *Krsna Murti* nos conduz a um ambiente reservado para conversarmos. E para começar a nos contar sobre sua vivência de se reunir para o canto, opta por descrever quando e como teve seu primeiro contato com o movimento. Acompanhemos seu percurso de elaboração:

*A primeira vez que eu tive “isso” foi a primeira vez que eu vim ao templo fazer um trabalho de antropologia cultural da faculdade no segundo período de jornalismo. E aí tinha um devoto que recebeu a gente, ele ficou mais de duas horas conversando com a gente, era um grupo né... aí a gente perguntou para ele: “a gente queria também assistir um ritual de vocês?”. (...) aí ele falou: “vamos ter agora um”. Então a gente subiu. Era a adoração das sete horas da noite... aí ele começou a cantar. Óbvio que na hora nenhum de nós sabia cantar, mas eu já senti uma coisa assim muito forte, eu sempre tive uma ligação muito forte com a música... Naquele momento eu sabia que eu queria fazer isso: que eu queria que as minhas orações fossem naquele formato. Fossem no formato de mantras, fossem no formato de mantras em sânscrito bengali, como eles faziam... musicados, enfim repetidos... Porque eu achava o processo muito simples, as orações normais nunca me “pegaram” no coletivo... Individual sim: me via bem orando para Deus, etc, etc, mas não indo à igreja e fazendo a oração coletiva. Aquele formato não me atraía. E aí eu vim domingo, isso foi numa terça-feira. Eu vim domingo, 2001, aí já teve o festival em si, aí eu vi que além do canto coletivo tinha a dança coletiva, você ocupava todo o corpo naquela meditação. Eu não me envolvi muito naquela primeira vez: de expectador tentando ser um bom aluno de antropologia. Mas depois, eu lembro, que visitou aqui um mestre da nossa escola filosófica: Param Gati Swami, que depois virou meu mestre espiritual, e aí ele fez um kirtana que todo mundo dançou muito, foi muito vibrante. E aí eu tinha já certeza de que era isso que eu queria fazer.*

Em retrospectiva, recordando sua história com o Movimento Hare Krishna, que datam cerca de onze anos, *Krsna Murti* nos descreve que seu primeiro encontro junto aos devotos de Krishna coincidiu com uma impressão marcante e positiva deixada pelo canto. Cursando jornalismo e fazendo um trabalho de campo de antropologia, nessa oportunidade, após uma longa conversa com o devoto que lhes receberam, foram assistir a um *ritual* de *adoração*, quando

aquele devoto começou a cantar. *Krsna Murti* que mesmo não sabendo cantar, sentiu *uma coisa assim muito forte*, uma vez que *sempre teve uma ligação muito forte com a música...* Esse impacto afetivo no encontro com o elemento sonoro compartilhado, ele nos descreve como também significando o reconhecimento de uma correspondência sobre como orar. *Naquele momento*, ele descobre no uso dos sons o *formato* que gostaria que fossem suas *orações*. *Naquele momento*, a respeito de como orar ele passa saber tanto a que se ater nessa questão, ou seja, a esse uso particular que os devotos de Krishna fazem dos sons, quanto saber que era exatamente isso o que gostaria *fazer* de suas orações, querendo pra si, para o próprio modo de orar, exatamente *aquele formato*. Essa correspondência lhe indica algo muito particular para a forma que suas orações deveriam adquirir a partir daquele dia, em que se destacariam no *formato de mantras em sânscrito bengali*, tal como os devotos fazem, *musicados, enfim repetidos...* Como as orações tradicionais de nossa cultura cristã nunca lhe *'pegaram'* no *coletivo*, apenas no *individual*, de tal modo que somente se *via bem orando para Deus, etc, etc, mas não indo à Igreja e fazendo a oração coletiva*. Esse posicionamento nos indica sua busca por viver uma religiosidade em outros parâmetros, quando afirma reconhecer que o formato cristão não lhe *atraia*, não lhe correspondia. A partir dessa experiência, *Krsna Murti* retornou outra vez ao templo, mas como ele mesmo diz, *de expectador tentando ser um bom aluno de antropologia, e não se envolvendo muito*. Nessa oportunidade, testemunhou que *além do canto coletivo tinha a dança coletiva*, onde cada qual *ocupava todo o corpo na meditação*, nos apontando que a música não se endereça somente ao ouvido, mas ao corpo como um todo através da dança. Até que um dia, o festival de domingo recebeu a visita de um importante mestre espiritual de sua *escola filosófica*, chamado *Param Gati Swami*. Então, este *fez um kirtana que todo mundo dançou muito, sendo muito vibrante*. Nesse ponto, a correspondência entre como orar e uso dos sons se tornou a vivência de uma certeza: *e aí eu tinha já certeza de que era isso que eu queria fazer*, tomando para o próprio modo de orar o formato proposto pelos devotos de Krishna, de tal modo que, dali em diante, sua oração seria a realização de certo uso dos sons.

Em sua descrição acerca de como vivenciou o momento inicial de primeiro contato com o canto dos devotos de Krishna, o acento de sua elaboração está colocado no uso compartilhado dos sons assumido para si enquanto um modo próprio de orar. O elemento sonoro é referência fundamental para a maneira como *Krsna Murti* vivenciou emocionalmente o encontro com o canto dos devotos. Na descrição e elaboração do impacto afetivo desse encontro, nos comunica

que a partir da vivência desse impacto, segue uma íntima certeza que sua oração seria a realização desse uso dos sons. Nesse ponto, aquilo que se destaca em sua vivência é o fato do uso compartilhado dos sons que os devotos de Krishna se propõem, corresponde-lo intimamente em uma busca religiosa. Com isso, colhemos um primeiro indício de como *Krsna Murti* elabora sua experiência com o canto de modo integrado, contemplando tanto os dados sensoriais de som, a ressonância afetiva do contato com esses dados, quanto a certeza de fazer do uso compartilhado dos sons seu modo próprio de orar, o que nos aponta para a dimensão religiosa do canto em sua experiência.

Continuando a descrever em retrospectiva sua vivência com o canto, *Krsna Murti* se ancora em algumas *experiências isoladas* e marcantes ao se reunir com os devotos para o canto. Podemos observar abaixo que *Krsna Murti* escolhe episódios em que os devotos se colocam dentro da proposta de realizar o rito e sacrifício do *canto dos nomes de Deus* justamente para nos descrever como a interação com o uso compartilhado dos sons é vivida. Acompanhemos:

*Duas experiências assim isoladas que me lembro assim, uma foi dois encerramentos de festivais. Um encerramento de um festival do kirtana 36 horas que fizemos em Nova Gokula: ficamos 36 horas cantando sem parar e ao final desse kirtana foi assim algo realmente inacreditável assim a felicidade das pessoas, a bem-aventurança mesmo das pessoas em estar ali juntos cantando, assim foi algo muito, muito forte, uma experiência até difícil de relatar porque a pessoa teria que ter vivido a mesma experiência assim ela não é muito verbalizável. E a outra foi também num encerramento do kirtana 48 horas. Daí ficamos mais tempo: ficamos 48 horas cantando numa fazenda que a gente tem em Pindamonhangaba, chamada Nova Gokula, a gente ficou 48 horas ali. Então o encerramento é chamado nama yagña. Nama yagña quer dizer o sacrifício, yagña quer dizer sacrifício, do nome. É o yagña que a gente deveria fazer para esta era. O yagña prescrito para essa era que a gente vive, o yagña de cantar os nomes de Krishna. Então era um sacrifício, mas absolutamente prazeroso, você ficar 48 horas cantando, lógico poucos ficaram realmente as 48 horas, mas era um revezamento, era um coletivo para fazer isso, bandas que se revezavam, grupos que se revezavam nos instrumentos e no canto para dar as 48 horas. E este ano vamos fazer um 72 horas.*

Ao longo de mais de dez anos se dedicando ao Movimento Hare Krishna, *Krsna Murti* nos destaca acima mais outros episódios marcantes de vivência com o canto. O contexto de ambas é o encerramento de festivais, delimitado pelo sentido de exaustão através do canto. O primeiro episódio foi um encerramento do festival *Kirtana 36 horas*, feito em uma fazenda chamada Nova Gokula, do Movimento Hare Krishna, na cidade de Pindamonhangaba/SP, onde grupo cantou 36 horas *sem parar*. *Krsna Murti* descreve o impacto afetivo e emocional dessa

permanência prolongada junto ao canto como sendo *algo realmente inacreditável*. O que lhe aparece assim é precisamente *a felicidade* do outro, *a bem-aventurança mesmo das pessoas em estar ali juntos cantando*. Esse impacto na própria vivência da vivência do outro ele descreve como *algo muito, muito forte*, uma experiência *difícil de relatar* e não *muito verbalizável*. Aqui *Krsna Murti* revela o poder do canto compartilhado em conduzir a certos níveis de entusiasmo, felicidade e bem-aventurança, onde lhe falta até palavras para descrever e dar contornos a essa experiência. O fato de ser uma experiência *difícil de relatar* e não *muito verbalizável* nos apresenta o arrebatamento e a exaltação como modos de vivê-la, fazendo com que a potência desse uso compartilhado dos sons se evidencie nos afetos que a vivência deles possibilita.

Nessa mesma direção, o segundo episódio que lhe marcou é o *Kirtana 48 horas*, onde descreve a vivência do canto dentro de uma dimensão de rito e sacrifício. Em sua elaboração, *Krsna Murti* afirma como é um *sacrifício* permanecer *48 horas* ininterruptas numa situação em que estão reunidos para o canto dos nomes de Deus até a exaustão. Ao mesmo tempo, falar do canto é também compreender que este é um gesto que adquire inteligibilidade dentro de um quadro de referência mais amplo fornecido por sua tradição religiosa, de tal modo que oferecer exaustivamente o canto é o *sacrifício prescrito* por sua tradição: o *sacrifício de cantar os nomes de Krishna*. Dessa maneira, a dimensão de oferta do *sacrifício* ilumina o gesto do canto segundo o prisma da doação de si enquanto modo exclusivo de levar a termo a proposta, num *vezamento coletivo* que sustenta com empenho os exaustivos ciclos de cantos. Nessa dimensão de rito, a descrição do canto como *sacrifício* também resgata um elemento afetivo fortemente presente na sua experiência, uma vez que sendo *sacrifício*, se revela como *absolutamente prazeroso*. Novamente, na vivência do canto, seu dinamismo sensorial mostra uma potência de despertar afetos de bem-estar, mas agora um novo aspecto se apresenta: o canto como *absolutamente prazeroso* se dá no interior da dimensão de rito. No entanto, ao descrever a vivência de uso compartilhado dos sons enquanto é ele proposto como rito e sacrifício, sua elaboração nos comunica a força do uso compartilhado dos sons em mobilizar afetivamente as pessoas que dele participam, destacando que tal força do uso dos sons culmina em entusiasmo, felicidade e bem-aventurança. Temos assim, a vivência de uma sensibilidade que inicialmente se compraz na fruição e deleite de um *sacrifício* que se revela *absolutamente prazeroso*.

Para concluir, a última *experiência* escolhida para relatar foi recentemente na Índia, na cidade chamada *Maypur*, cidade de nascimento do santo e místico indiano que iniciou a tradição

do canto congregacional, evidenciando mais uma vez, que sua elaboração também se movimenta no interior do quadro de referência de sua tradição religiosa.

*E outra experiência foi agora na Índia, na cidade chamada Mayapur, que é a cidade de nascimento de Sri Caitanya. Maipu é onde Srila Prabhupada estabeleceu... Srila Prabhupada nosso mestre espiritual... ele estabeleceu como o quartel general do seu movimento, o quartel general da ISKCON. E você vê justamente o sonho de um senhor de 69 anos, que foi para o ocidente com 4 dólares e fez uma casa grande que todo mundo hoje pode freqüentar. Então ali é a verdadeira nações unidas do mundo espiritual. Não importava se a pessoa era da Nigéria, da Costa do Marfim, da China, do Brasil, dos Estados Unidos, da Índia, da África, enfim, de onde ela vinha não importava: todos estavam unidos cantando o maha-mantra. O mantra Hare Krishna é o elo de ligação que estava conectando todas aquelas pessoas, fazendo elas dançarem juntas. Tinha um dia, inclusive, quem é antropólogo é interessante, era um nigeriano cantando, um russo e um americano tocando os tambores, e dezenas de nações presentes na sala cantando. Então, uma experiência muito legal.*

Cidade sagrada para sua tradição religiosa, *Mayapur* lhe proporcionou uma experiência valiosa. *Mayapur* é uma cidade sagrada tanto por ser o local de nascimento *Sri Caitanya* quanto por ser o *quartel general* da Sociedade Internacional pela Consciência de Hare Krishna. Ao fazer referência direta à figura histórica de *Srila Prabhupada*, capta nele a exemplaridade de quem viveu e realizou a proposta religiosa por ele mesmo anunciada. Nesse uso dos sons que são os cantos coletivos de aclamação a celebração do ente divino, *Krsna Murti* surpreende-se com a união criada pela vivência de comunhão através da dança e do canto em meio a uma diversidade cultural. Reunidos no espaço do canto, esse não distingue nacionalidade. Não há barreiras no gesto de se reunir para o canto. Reunindo diversas nacionalidades no espaço aberto pelo canto, o importante é que estão todos *unidos cantando o maha-mantra*<sup>25</sup>. Dessa forma, *Krsna Murti* indica a capacidade de inclusão desse rito, que agrega indistintamente pessoas de diversas origens, unidas e em comunhão no canto dos nomes do ente divino. Essa vivência do uso dos sons se apresenta na sua força ao servir de *elo de ligação* que permite *conectar todas essas pessoas, fazendo elas dançarem juntas*, independentemente das diferenças que lhes separam no cotidiano. Assim, ao falar sobre a capacidade agregadora do canto, chega a tematizar seu relacionamento com aquilo que o canto torna possível em termos de experiência intersubjetiva ao transcender a separação em direção à unidade pela comunhão. O uso compartilhado dos sons

---

<sup>25</sup> Considerando que segundo sua tradição religiosa, o mantra é a própria divindade, se reunirem para o canto é se reunirem para aclamar e celebrar Krishna.

aponta para um relacionamento com a alteridade em termos de inclusão da diferença, de tal modo que o espaço aberto pelo canto tem o poder dessa inclusão e dessa unidade. E, da característica da vivência acerca do uso compartilhado dos sons, ele passa ao relacionamento pessoal que tem com o canto. Acompanhemos:

*O kirtana é minha recarga. Quando você fica “onnn-line”. Verdade é que a gente canta Hare Krishna, (...) pra que a gente se lembre de Krishna, pra que a gente não se esqueça dele, pra que a gente desenvolva a consciência por ele, ou seja, você direcionar suas atividades pra ele: essa é a verdadeira consciência de Krishna. Então o kirtana é quando a gente recarrega as nossas baterias pra seguir nossas vidas, em diferentes estilos, mas seguir nossas vidas. Porque o kirtana, às vezes dura apenas meia hora, vinte minutos, mas que são vinte minutos que você não está pensando em outra coisa que não seja em Krishna. Quando eu vou tocar, quando eu vou cantar, onde estão as deidades, é uma meditação completa e muito simples: basta você cantar. Basta você cantar e dançar que ela vai acontecer. Outros processos de meditação funcionam, mas são muito difíceis. Ali sua concentração tem de estar apenas em ouvir e repetir. E funciona, a gente não tem as ansiedades do dia-a-dia.*

Em sua elaboração, *Krsna Murti* explicita como seu envolvimento com a potência sonora é revitalizante, de tal modo que se reunir para o canto é apresentado como uma vivência revigorante à medida que permite uma renovação interior para seguir a vida. Nessa adesão à proposta do canto, ele realiza no uso compartilhado dos sons um movimento de abertura para a alteridade de algo que não é ele, recebendo desse algo um acréscimo de força. Sua elaboração destaca que a experiência sensorial do canto orienta para além de si mesmo, em relação com algo radicalmente diverso e distinto de si mesmo.

*Krsna Murti* dando voz ao grupo, conta que permanecem junto ao canto justamente para se lembrar de Krishna, para que não se esqueçam dele, para que assim e dessa forma, cada qual desenvolva a consciência por ele, reconhecendo que a situação de permanecer junto ao canto direciona o devoto para o ente divino ou Krishna. Evocar a lembrança do ente divino se mostra para ele como a verdadeira consciência de Krishna. E a verdadeira consciência de Krishna é aquela que retoma o relacionamento com a alteridade divina pelo uso compartilhado dos sons. Um uso dos sons que se revela como fonte segura de uma potência a qual se pode recorrer. Isso faz da situação de canto um momento onde cada qual recarrega as próprias baterias, de tal modo que este acréscimo de força é o que permite seguir suas vidas, mesmo em diferentes estilos. Independentemente do tempo cronológico decorrido, se dura algumas horas, se dura meia hora

ou *vinte minutos*, a importância daquele tempo vivido se revela justamente porque cada qual não está *pensando* noutra coisa *que não seja em Krishna*.

Ao mesmo tempo, reconhecendo no uso compartilhado dos sons um *processo* de *meditação* muito *simples*, onde a *concentração* deve estar *apenas em ouvir e repetir*, ele elabora a vivência junto ao canto também pelos parâmetros da eficácia, como algo que *funciona*, retirando *as ansiedades do dia-a-dia*, em certo sentido levando cada qual para além dessas limitações. Logo, o uso dos sons, enquanto relação à divindade e encontro com a potência é elaborado segundo a ampliação vivida para além das limitações do cotidiano. Justamente a partir desse ponto, constatamos a integração vivida entre canto, meditação e busca religiosa. Nesse sentido, é possível perceber que o uso compartilhado dos sons tal como vivido, ao propor um relacionamento com o ente divino pautado no canto como modo de não se esquecer de *Krishna*, amplia horizontes incluindo também a dimensão religiosa para esse gesto. Assim, ele pode descrever que ao mesmo tempo em que o culto ao ente divino coincide com a atividade prática que é se reunir para o canto, o canto enquanto contexto de participação e celebração é uma atividade que encontra na “meditação” o seu processo, marcado basicamente pela exposição ao uso dos sons, se deixando absorver na sonoridade dos nomes de Krishna, ouvindo e repetindo o cantado de maneira compartilhada. Logo, o benefício dessa experiência está em permitir transcender *as ansiedades do dia-a-dia*, num contexto de participação e celebração religiosa. Disso, podemos observar que a dimensão pragmática do uso dos sons tem sua eficácia por se deixar envolver pela potência sonora ao realizar a atividade de se reunir para o canto. Essa eficácia reitera a centralidade da potência para sua busca religiosa, onde se encontra a possibilidade de transcender aquilo que na cotidianidade é vivido como limite. Assim, a equivalência entre se reunir para o canto e o ato meditar na sonoridade dos nomes do ente divino é vivida como relacionamento com um poder.

No entanto, *Krsna Murti* pontua um elemento de confiabilidade que está na base da vivência do canto: a evidência de que *basta você cantar*, de tal modo que *ali sua concentração tem de estar apenas em ouvir e repetir*. A *concentração* da atenção do devoto na sonoridade ou justamente sua exposição ao impacto e à força do cantado não é apenas o modo privilegiado de viver essa experiência, mas, sobretudo, seu momento primário e basilar. Ao exclamar que simplesmente *basta você cantar, basta você cantar e dançar*, *Krsna Murti* sugere que tudo aquilo que se desenvolve nessa experiência, decorre fundamentalmente do poder da sonoridade, não do

sujeito. *Basta você cantar* quer assim pontuar o quanto basta, simplesmente, permanecer junto à sonoridade, pois em sua materialidade, carrega uma força atuante e radicalmente diversa e distinta do sujeito.

Prosseguindo em suas elaborações, *Krsna Murti* compreende a eficácia do canto para transcender as *ansiedades do dia-a-dia* como um processo de se *desligar* daquilo que faz *mal*, recebendo no lugar uma *bem-aventurança*:

*Krsna Murti: O kirtana ele trás uma bem-aventurança sim, traz um prazer muito grande. Porque você está se desligando daquilo que te faz mal.*

*Tércio: Como que é essa bem-aventurança?*

*Krsna Murti: É uma completude. Durante o kirtana, eu não penso “eu tô com fome”... às vezes nós fazemos kirtanas em festivais onde a gente fica de jejum até meia-noite. Quando estamos no kirtana não estamos com fome, não estamos com sono, não estamos cansados. Alguma vez está calor, mas naquele momento esquecemos do calor. Isso é bem-aventurança: é você de fato só pensar no nome de Krishna. Isso é uma meditação muito poderosa, ou seja, você não está pensando em nada além disso. Ainda que você pense, ainda é relacionado a isso: “nossa preciso de tal instrumento agora, se tal instrumento ficaria bem aqui, nossa deidade está bonita hoje”, enfim, esse tipo de coisa. E além de tudo, ele intensifica a relação com a deidade durante o arati, a adoração... porque, você vê... as pessoas vem e falam: “mas são estátuas”, é diferente porque as deidades trocam de roupa, elas recebem todo o tratamento pessoal, a gente criar esse elo pessoal com Deus. E é uma relação pessoal: os devotos tem... os devotos estão com saudade de Jagannatha, vem correndo pra ver as deidades, correm pra não perder o arati. Eles já viram as deidades um milhão de vezes. Eles sabem exatamente como elas são, mas sentem uma necessidade de vê-las todos os dias, igual a gente sente com pais, enfim conjugues, que a gente também tem que vê-los. (...) Essa relação pessoal é intensificada com o maha-mantra, com o kirtana.*

Ao descrever aquilo que recebe do canto, essa *bem-aventurança*, reconhece o quanto lhe trás *um prazer muito grande*. Desse *grande prazer* que o uso dos sons proporciona, chega à vivência de *completude*. Nesse ponto, *Krsna Murti* descreve que a capacidade atrativa do uso compartilhado dos sons tem poder de fazer com que suas necessidades cotidianas de fome, sono, cansaço, sejam colocadas em suspenso por todo momento em que se realiza o canto compartilhado. Outros exemplos dessa atratividade é o fato de se reunirem para o canto e levá-lo a termo em períodos de jejum e de calor desconfortável. Tudo isso, descreve *Krsna Murti*, é vivido como *bem-aventurança*, na qual a dinâmica básica é deixar convergir a si mesmo exclusivamente para a sonoridade do *nome de Krishna*. Ao se voltar dessa maneira para o ente divino em uma vivência de preenchimento, que por definição é capaz de suspender momentaneamente suas necessidades físicas e corporais, *Krsna Murti* compreende que o canto é

uma *meditação* muito *poderosa*. Nesse convergir-se, todo pensar em alguma coisa estará em função do próprio canto ou mesmo, quando se reúnem para cantar no templo, em função da *adoração* as *deidades*: “Jagannatha”, “Baladeva” e “Subhadra”<sup>26</sup>. É assim que quando realizado no templo, a expressão musical intensifica a *adoração* as *deidades*. A particularidade na vida cotidiana com as três *deidades* está nelas receberem um *tratamento pessoal*, no sentido de *trocarem de roupa*, de serem alimentadas, de ser objeto de *saudade* por parte dos devotos, que tem necessidade de estar na presença delas todos os dias, tal como se sente a falta dos *pais* ou *conjugues*, e tudo isso em prol de se *criar* um *elo pessoal com Deus*. É assim que *Krsna Murti* revela aspectos do mundo em torno ao uso compartilhado dos sons, como o templo e a adoração, e nos mostra o uso compartilhado dos sons também fazendo parte do rito de *adoração* as *deidades* do templo, *intensificando* o relacionamento com elas pela expressão musical do canto dos nomes de Deus. Por isso, para compreendermos sua vivência junto ao canto não podemos desconsiderar a *adoração* enquanto aspecto de uma mesma dimensão religiosa dessa expressão musical. A dimensão religiosa envolve o uso dos sons praticado pelos devotos de Krishna de tal maneira que se reunir para cantar também pode estar em função da adoração das *deidades* do templo. Com esse exemplo, ele fornece mais indícios de como o encontro com a potência sonora no uso compartilhado dos sons é central na configuração do gesto de se reunir para o canto como realização de uma experiência religiosa.

Até aqui, também compreendemos que em sua vivência do canto está presente um dinamismo sensorial entre o uso dos sons e o prazer experimentado. A característica do prazer experimentado está em ser *muito grande*, configurando-se enquanto vivência de *completude*, como experiência de preenchimento total. Ao mesmo tempo, envolver-se com o uso dos sons é ser tocado por sua atratividade. Essa atratividade tem poder de suspender temporariamente necessidades cotidianas como fome, sono, calor, convergindo toda sua pessoa para o ente divino que se apresenta como sonoridade, se deixando preencher, configurando o uso compartilhado dos sons como experiência de transcendência em relação à cotidianidade. Essa relação de

---

<sup>26</sup> O templo Hare Krishna conta com um altar para as esculturas do *Senhor Jagannatha*, e seus irmãos *Baladeva* e *Subhadra*, três *deidades* que se destacam por uma fisionomia “sorridente”. Encontramos nas *Deidades* uma das formas mais esotéricas de *Sri Krishna*, pois como reza em suas escrituras, *Sri Krishna* assume uma diversidade de formas, e as três *deidades* são aspectos fortes dessa múltipla expressão. As três *deidades* estão em diversos templos do mundo. Segundo Silva da Silveira (2000, p. 09), o objetivo dessa cerimônia de adoração “é a expressão da devoção amorosa dos presentes, para a satisfação da *deidade* adorada”.

transcendência possibilitada pelo uso compartilhado dos sons se realiza através de um movimento de abertura para a potência sonora, vivida como radicalmente diversa e distinta.

A partir de agora, *Krsna Murti* descreve seu lugar favorito ao reunir-ser para o canto: a posição de liderança. No entanto, a posição de liderança solicita dele uma postura diferenciada. Acompanhemos:

*Eu gosto mais de liderar o kirtana, mas quando eu lidero o kirtana, quando eu canto, eu tenho também que estar muito mais concentrado no que eu estou fazendo. Então é uma energia completamente diferente de quando eu estou participando. Quando eu estou participando eu posso, por incrível que pareça me soltar muito mais, sentir muito melhor o kirtana. Eu não tenho a preocupação do que eu tenho que fazer na sequência. Como concentração, cantar para mim é mais rigoroso: eu tenho que me concentrar mais, eu tenho que vivenciar de uma forma mais pragmática o cantar. Quando eu estou participando do kirtana não, é só me jogar mesmo, é só sentir. Então é mais simples a meditação quando eu não estou cantando.*

O gosto que desenvolveu por se reunir para o canto se encontra *mais* em *liderar* o próprio canto. No entanto, isso requer da sua pessoa estar muito mais *concentrado* naquilo que está fazendo. Sente por isso uma *energia completamente diferente* quando apenas participa em contraste com quando lidera. Quando está simplesmente *participando* do canto, *Krsna Murti* pode se deixar *soltar muito mais* e *sentir muito melhor* as ressonâncias do uso dos sons, e basta se *jogar* no canto. Liderar é também ter a preocupação e atenção voltada para o que fazer na *sequência*. É assim que *como concentração*, *liderar* o canto é para ele *mais rigoroso*, solicitando de sua pessoa uma *maior concentração*, o que lhe faz vivenciar a atividade de canto de uma *forma mais pragmática*. Ao se dispor a tomar parte na produção musical coletiva do canto se ocupando da tarefa de liderá-lo, sua elaboração também comunica o quanto nessa expressão musical se cruza celebração e participação. A partir daqui, temos condições de acompanhar ainda mais como ele elabora e aprofunda sua experiência de liderar o canto. Vejamos:

*Tércio: Como é sua experiência de puxar o canto, de liderar.*

*Krsna Murti: Eu sempre me empenhei em fazer isso, desde o início eles me colocaram pra fazer isso. É uma responsabilidade muito grande. E você tem que dar tudo... de você. Quando você não está cantando, você ainda pode se dar o luxo de estar olhando as deidades, absorto em algum tipo de meditação, de oração pessoal, que não seja o coletivo. Quando você está liderando, não tem nenhuma possibilidade disse acontecer. Você tem que estar o tempo inteiro dando tudo o que você tem. E tentar fazer isso com o mínimo de ego possível: “vou cantar assim, porque assim é bonito”, “vou fazer desse*

*jeito porque todo mundo olhou que eu canto bem” ou “nossa, vou arrebentar com essa melodia”. Se você fizer assim não existe kirtana, não existe kirtana, é uma música qualquer, apesar de ser os nomes de Krishna. Você tem que tentar entregar aquele canto pra Krishna. Se não for assim, não vai funcionar. Quanto mais você entrega, mais incrível fica. E a gente tem experiência disso com alguns devotos que dedicam suas vidas a mais de 30 anos, 40 anos ao serviço devocional, e eles cantam kirtanas. Muitos deles cantam assim muito pior que outros devotos, não tem vozes tão bonitas, nem são grandes músicos, nem nada disso. Mas o kirtana deles sem dúvida é melhor. Porque no kirtana você coloca muito da sua vivência. (...)*

Sua elaboração comunica o empenho com que *Krsna Murti* se dedica à atividade de liderar o canto. Recorda que desde sua entrada no Movimento Hare Krishna que os devotos lhe colocavam nesse lugar. Considera também que é uma responsabilidade muito grande já que tem de *dar tudo* de si. Contudo, quando *Krsna Murti* não assume a condução do canto pode ser dar ao luxo de entre outras, contemplar as *deidades*, se absorver em meditações e orações pessoais. É precisamente isso que a condução do canto dificulta. É solicitado de sua pessoa, a cada vez, dar tudo do que se tem, se esforçando para fazer isso com o mínimo de *ego possível*. Quando se canta com a atitude de fazer bonito ou mostrar que se canta bem, não existe *kirtana*, se torna uma música qualquer apesar de o cantado ser os nomes de Krishna. Nessa doação de si, o ponto chave é *entregar* o próprio canto para o ente divino. Sem este gesto, esta atitude, não *funciona*. Assim, aquilo que faz um autêntico canto não será uma voz bonita ou afinada. Um autêntico canto não é feito por grandes músicos. E inevitavelmente, cada qual coloca muito no canto da sua *vivência*.

Sua elaboração comunica o empenho e zelo com que *Krsna Murti* se dedica a atividade de liderar o canto. Ao se propor retomar o canto, liderá-lo é se engajar a levá-lo a um estágio mais perfeito e elevado de acabamento. No posicionamento de liderar o canto, ele se dedica por inteiro, atualizando tanto sua capacidade reflexiva na atenção às circunstâncias e na constante avaliação sobre o melhor modo de contribuir para a produção coletiva do canto. Na retomada do canto, liderar é repetir com o intuito de transfigurar, renovar. Esse empenho se realiza plenamente ao direcionar seu canto para a figura do ente divino. A característica desse acontecimento está nele se configurar um momento aclamativo e celebrativo. A vivência junto ao canto compartilhado solicita a atitude de oferecer o próprio canto para Krishna, de tal modo que seu canto já é relacionamento com a alteridade e abertura à dimensão religiosa. Sua elaboração comunica o quanto é decisivo para sua experiência religiosa retomar o sentido de celebração inerente ao gesto de se reunir para o canto. O momento de celebração se auto-negaria se fosse uma oportunidade para cada devoto auto-afirmar a própria vaidade, o próprio ego, de tal modo

que o critério para descrever sua vivência do canto é justamente a afirmação e aclamação do ente divino. O sentido de tomar parte no canto, inclusive ao liderar, é a própria celebração, a base desse posicionamento.

Ao longo de sua fala, passa a explorar o elemento do prazer orientando o modo como apresenta o sentido do gesto de cantar. No trecho abaixo, assume o prazer experimentado no uso compartilhado dos sons como chave de leitura para o prazer que encontra no mundo. Acompanhemos sua elaboração:

*Quando é um kirtana incrível, é assim... igual eu falei antes, uma completude né... de saber que eu tô vivenciando um prazer diferente. A gente tem uma vivencia de prazer no mundo que é o prazer sexual. O prazer sexual como ele é muito forte, todos os parâmetros acabam sendo com ele, e o mundo gira em torno de obter esse prazer. Sinceramente, por mais que a gente o sofistique com quartos, com óleos, com camas, com mulheres assim assado, é um prazer que se obtém até sozinho, não com tanta sofisticação, e que qualquer animal também o obtém. Então assim, sempre me parece um pouco vazio destinar toda a minha vida apenas pra obter o meu prazer sexual. E o prazer do kirtana é muito impressionante... é... não posso falar que ele é maior que o prazer sexual. Certamente é. Isso pode parecer um absurdo, mas é. Nem sempre é... como nem todo sexo é sempre bom ou espetacular. Nem sempre é maior, mas invariavelmente, quase na verdade, é. E é duradouro. Um orgasmo masculino dura segundos. No kirtana você pode sentir prazer duas, três, quatro horas. É um estado de júbilo mesmo: você não tem naquele momento necessidade de obter nenhum outro prazer material.*

Determinadas situações de canto são como um acontecimento: além de *incríveis*, tornam possível uma vivência de *completude*, de preenchimento total. Com isso, reconhece que está *vivendo um prazer diferente*. A referência de vivência do *prazer no mundo* em geral é a do *prazer sexual*, de tal modo que por ser *forte*, os *parâmetros* do mundo giram em torno do ser humano obter esse tipo de prazer. E que por mais que seja sofisticado, pode ser obtido *sozinho*, além do fato de que *qualquer animal obtém* esse tipo de prazer. Assim, reconhece não encontrar sentido em viver tendo em vista somente o prazer pelo prazer. Por *lhe parecer*, então, um tanto quanto *vazio destinar* toda sua vida para apenas *obter* o seu *prazer sexual*, que a experiência do canto compartilhado lhe proporciona um caminho para conquistar um sentido mais amplo para sua vivência do prazer. Em contraste ao prazer obtido no cotidiano do mundo, o prazer do *kirtana* aparece em sua experiência como *impressionante*, a tal ponto de servir de critério de comparação com o *prazer sexual*. Esse prazer *impressionante* tem a característica de ser *duradouro*, de tal

modo que é possível desfrutar de um prazer que se prolonga por *horas*. Assim, comunica que por via da vivência junto ao canto *Krsna Murti* entra em um *estado de júbilo*.

A fruição da sonoridade aparece, portanto, como um aspecto importante da vivência do canto, experimentado como prazeroso aos sentidos. Por outro lado, essa fruição é vivida como abertura a uma experiência de prazer, radicalmente diversa e distinta da cotidianidade, de tal modo que a excepcionalidade da vivência junto ao canto possibilita hierarquizar o próprio prazer experimentado dentro e fora desse espaço. Ultrapassando a cotidianidade, a transcendência pelo prazer é vivida como abertura para algo que não é ele mesmo, mas que se apresenta através do uso compartilhado dos sons. Com isso, o prazer experimentado pelo uso dos sons, inclusive no júbilo, convida para algo além de si mesmo. Logo, para que *Krsna Murti* realize seu desejo de prazer mais plenamente, parece ser necessário que esse esteja em relação com um sentido que transcenda a cotidianidade do mundo, isto é, Krishna. Ao mesmo tempo, sua abertura ao gesto de retomar o canto é vivida como resposta pessoal a problematização nascida do encontro com o prazer na cotidianidade. Encontrando nesse uso dos sons o sentido último do seu desejo de prazer, abaixo, ele prossegue sua elaboração descrevendo a consistência dessa vivência de prazer em contraste com aquela que o mundo proporciona.

*Eu lembro que até tinha uma propaganda, em que os caras começavam a conversar como se fossem drogas, a falar: “eu sinto uma energia assim assado” e aí terminavam falando de alguma coisa saudável: “fazer copper é o máximo, vou fazer ioga é o máximo”, enfim tinha vários, jogar bola... O exercício cria até um certo prazer, depois que a gente acaba toma um banho etc. E o prazer do kirtana ele é perfeito nisso. Ele não tem nenhuma contra-indicação, ele não tem nenhum efeito colateral, que várias drogas, bebidas, entorpecentes têm. Ele não tem nenhuma angústia dentro dele. Por exemplo, você falar: “eu tenho prazer assim como você está me falando quando meu time vence um campeonato, eu vou no estádio, há um gol”, ok, verdade, mas aquele gol é muito mais um momento em que você deixa de sofrer no jogo do que um estado de alegria permanente. O kirtana não. É um estado de alegria no momento em que ele pega, até o momento em que ele termina. E ainda você leva isso um pouco pra frente. Sabe, isso que eu acho muito impressionante. (...)*

Ao enumerar as possibilidades de vivência de prazer no cotidiano, *Krsna Murti* exemplifica com a efemeridade do prazer vivido ao praticar um exercício físico. Em seguida, aponta que o empenho com o canto não tem as *contra-indicações* ou *efeitos-colaterais* das *drogas, bebidas e entorpecentes*. Essa aproximação do prazer usufruído no canto com o prazer produzido pelas drogas revela certa dimensão de potência do canto. Acrescenta-se a tudo isso, o

fato de que o canto não contém qualquer *angústia* dentro de si. É assim que a expectativa de um torcedor pelo *gol* de seu *time* que vence o *campeonato* não lhe parece um *prazer* de mesma qualidade que aquele proporcionado pelo uso dos sons, porque enquanto o canto torna possível um *estado de alegria permanente*, os sentimentos de um torcedor que vibra pela vitória do seu *time* revela um momento onde o torcedor *deixou de sofrer no jogo*. Outra característica do canto se encontra nesse *estado de alegria permanente* desde que se *começa* um *kirtana* até quando se *termina*, levando as ressonâncias dessa vivência *um pouco pra frente*, para dentro do seu cotidiano. E novamente, o fato de lhe ser *muito impressionante*, revela o caráter de alteridade dessa experiência.

O dinamismo sensorial da experiência sensível do uso compartilhado dos sons se apresenta como a base a partir da qual registros psíquicos de intenso prazer, de alegria duradoura e de júbilo, se imprimem em sua experiência de se reunir para o canto. Portanto, se reunir para o canto é vivido como ponto de referência a partir da qual o prazer experimentado se encontra inserido em um horizonte mais amplo que o fornecido pelo cotidiano do mundo, fazendo com que este uso compartilhado dos sons ultrapasse a cotidianidade em direção a um horizonte maior de realização de sentido. Sua elaboração nos comunica que a vivência de prazer é a própria realização da experiência de transcendência em relação à cotidianidade. A vivência de si e dos próprios afetos quando envolvidos pela experiência sensorial do uso compartilhado dos sons é uma experiência radicalmente diversa e outra daquela possibilitada pela cotidianidade. É igualmente uma experiência dessa diferença. Apontando a qualidade do prazer experimentado, prossegue:

*É um gozo superior mesmo. Ela junto é outra história, não tem comparação. (...) A meditação nossa é totalmente em conjunto. A vida do devoto é o tempo inteiro a força do conjunto. E de fato, quanto mais, mais forte. Se todos estiverem na mesma vibração é muito forte.*

Por via dessa *meditação* com sons cuja direção básica é a convergência da atenção para a sonoridade, e cuja característica é ser compartilhada, descreve sua experiência como um *gozo superior*, de tal modo que o canto é saboroso para o devoto e seus sentidos saem gratificados. À qualidade *superior* dessa experiência sensorial de prazer, se junta o fato de que enquanto *meditação é totalmente em conjunto*. Aqui *Krsna Murti* já explicita o sentido de pertença ao grupo para todo devoto de Krishna quando descreve o horizonte de vida do devoto sob o

parâmetro de ser a cada vez, e o tempo inteiro, a *força do conjunto*. E de fato, completa: quanto mais todos estiverem afinados em uma mesma *vibração*, a experiência será muito mais *forte*. Nesse ponto, a expressão musical compartilhada do canto mobiliza um dinamismo sensorial entre uso dos sons e prazer intensificado pelo fator de ser compartilhado. Sua elaboração indica que a força do uso dos sons também está no fato de ser uma experiência sensorial compartilhada. Assim, *Krsna Murti* sente a vida da música e do canto por meio da fruição de um prazer experimentado dentro de uma esfera *superior*, num movimento transcendente e ascendente em relação à cotidianidade.

Entrando no sentido das relações intersubjetivas no espaço do canto, ele nos relata o seguinte:

*Quando você tem amizade, os kirtanas se tornam ainda mais acolhedores, porque na verdade, todos nós, de acordo com a literatura védica, temos uma relação eterna com Deus (...). De alguma maneira, caímos aqui, estamos esquecidos disso e estamos nos tentando nos lembrar disso. Quando a gente está no kirtana, nossos amigos, certamente também são essas pessoas que estão conosco eternamente. Acredito que no mundo espiritual, cada passo é uma dança, cada fala é um cantar, então é um kirtana eterno. Então, a gente está junto. Mas mesmo quando não há esse sentimento de amizade, há uma linguagem do kirtana. Há uma linguagem do kirtana que mesmo os devotos que às vezes não estão se dando muito bem, naquele momento se dão muito bem. Há uma, exatamente por entrarem na meditação e esquecerem dos seus problemas... se esquecerem das suas limitações, né... Tem um caso de Jagannatha das bagi que era o... um mestre espiritual (...). Jagannatha das bagi, ele já estava bem velhinho quando ele foi a Maipu, ele queria encontrar o local de nascimento do Sri Caitanya, esse lugar estava secreto, ninguém sabia onde era. Ele tinha 128 anos, os discípulos carregavam ele numa cestinha e num palanquinho. Carregaram ele de Vrindavan, onde ele estava, até Maipu. E assim, Vrindavan até Maipu é bem longe. E quando ele chegou no local de nascimento de Sri Caitanya, quando ele sentiu que ali era o local de nascimento de Sri Caitanya, ele pulou da cestinha e começou a dançar. E os devotos começaram a fazer um kirtana e ele dançava enlouquecidamente, sendo que ele mal, mal se movia. Então, quando o kirtana é muito poderoso, o cara até das suas limitações físicas ele se esquece. Até nesse encerramento desse kirtana 48 horas, teve um devoto que está com câncer, está também andando o tempo inteiro em cadeira de rodas, está com muitas dores, e no final do kirtana, ele levantou da cadeira e começou a dançar. Ele não se agüentava de tanta satisfação de estar ali e levantou e começou a dançar. E as pessoas vendo ele dançando ficaram mais impressionadas ainda, ficaram mais felizes, e ele dançava mais fortemente ainda.*

O gesto de cantar na companhia de amigos faz com que o canto se torne um momento ainda mais *acolhedor*. Retomando o quadro de referência de sua tradição, nos diz que segundo a

literatura védica, todos têm uma relação eterna com Deus, estando juntos com ele eternamente. De alguma maneira, caímos aqui, ou seja, viemos à existência, mas estamos esquecidos desse eterno relacionamento. Contudo, os devotos estão tentando se lembrar dessa ligação. Aqui, a vivência dos laços de amizade acontece sob a luz de uma origem e um destino comuns dentro de um horizonte cujo sentido último da realidade está em foco. Então, essa origem e destinação comuns envolvem e abraçam os laços de amizade entre os devotos. Aprofundando o sentido da intersubjetividade no espaço do canto, mesmo não existindo *sentimento de amizade* entre aqueles que entram no espaço aberto pelo canto, há o senso de que se está *junto*. Há uma *linguagem do kirtana* permitindo que devotos uma vez *não se dando muito bem* no cotidiano, dentro daquele espaço se dão *muito bem*. Essa mudança é *exatamente* por *entrarem na meditação* que leva a *esquecerem* dos próprios *problemas*, conflitos, diferenças e *limitações*. *Krsna Murti* exemplifica primeiro com uma antiga história de sua tradição onde um *mestre espiritual* muito velho e fisicamente debilitado ao chegar à cidade sagrada de nascimento de *Sri Caitanya* começou a dançar e cantar. O grupo de devotos se agregou ao canto quando esse *mestre espiritual* foi levado para além de suas limitações físicas, de tal modo que envolvido dançava *enlouquecidamente*. É assim que *o kirtana é muito poderoso*. O outro exemplo que ele nos trás é o encerramento do *kirtana 48 horas* e um *devoto com câncer*, de *cadeira de rodas*, com *muitas dores*, ao final do canto levantou da cadeira e começou a *dançar*. O demais devotos que presenciaram ficaram *mais impressionados ainda*, *mais felizes*, a partir da qual ele *dançava mais fortemente ainda*. A elaboração da experiência do canto que *Krsna Murti* trás esse dinamismo entre experiência sensorial e prazer intensificado quando as pessoas são levadas para além de suas limitações, revelando um círculo virtuoso. Tocando nesse último ponto, sua elaboração comunica abaixo o quanto a divindade em questão no uso dos sons tem uma expressão que a manifesta em toda imediatez.

*São os nomes de Krishna né. É o que Krishna faz eternamente, é o que o Sri Caitanya fazia, ele dançava e cantava com os seus devotos... você se sente parte disso. O mahamantra, Prabhupada uma vez disse que é o choro da alma suplicando em separação por Krishna, tendo essa separação querendo ele de volta. E uma tradução muito famosa do mahamantra é: “Ó senhor, todo atrativo, pleno de bem-aventurança, por favor, me ocupe em seu serviço devocional”. A conexão é imediata. Você sente mesmo que você está fazendo parte disso né... desses eternos passatempos e atividades de Krishna, e suas manifestações...*

Considerando que o cantado do canto são os nomes de Krishna, implica seu respeito e suas reverências. É importante destacar que o santo *Sri Caitanya* é a figura do fundador da proposta do canto, e *Srila Prabhupada* a figura do missionário que levou a atividade de se reunir para cantar ao Ocidente. Enquanto atividade central para o grupo de devotos, a proposta de se reunir para o canto sinaliza que estamos diante daquela que talvez seja a experiência fundante do Movimento Hare Krishna, sobretudo pela afirmação da ancestralidade do canto ser algo reiteradamente pontuado em seus relatos. Em sua elaboração, afirmar o canto é também se sentir parte dessa antiga tradição que propõe a congregacionalidade para o canto como celebração e aclamação do ente divino. Portanto, o uso compartilhado dos sons se apresenta para *Krsna Murti* com um sentido de pertencimento a uma tradição, cujo relacionamento consiste em reviver as experiências do fundador, de tal modo que retomar o canto é precisamente retomar hoje aquilo que era feito a centenas de anos no passado. A exemplaridade dessa experiência sensorial de uso compartilhado dos sons solicita uma escuta da história do canto, abrindo espaço para que ela reaconteça por meio de seu gesto atual. Assim, seguir essa tradição coincide com se abrir para a necessidade do gesto de se reunir para o canto.

A partir daqui, sua elaboração conduz à atitude solicitada ao se reunir para o canto. Acompanhemos:

*Um conceito que você tem dentro da vida espiritual, que é diferente de tudo o que se prega no materialismo. No materialismo, você, sobretudo o de hoje em dia, com o estilo de vida americano, e toda essa cultura que se prega nos filmes, o cara que vai, pega 15 armas, liberta sua filha, destrói um exército, o cara que faz tudo sozinho, ele é completamente independente. Independência é o grande barato da vida material. Você tem que ser independente, você não quer dar trabalho pra ninguém, você quer resolver suas coisas, você não precisa da ajuda de ninguém. Isso é louvável no mundo material. E a gente se acostuma a essa idéia de que isso é louvável. Mas na vida espiritual, o conceito é o oposto disso: você é um total dependente, você é um completo dependente. E reconhecer que você é um completo dependente é uma atitude de muita humildade, afinal sou um completo dependente, eu não tenho nenhuma qualificação para fazer isso sozinho, eu não sou independente, eu preciso de alguém. Então eu preciso dos devotos, eu preciso do meu mestre espiritual, eu preciso de Krishna. (...) Então você cria a consciência de que você é um completo dependente. Você está sempre precisando da associação das pessoas. E esse é o conceito que o cara tem que ter pra cantar. Sri Caitanya falava (...): “tem que ser mais humilde que uma palha na rua, mais tolerante que uma árvore, enfim, não desejo seguidores, também não desejo (...) só desejo ser o servo do servo do servo do seu servo”. Enfim, a atitude de humildade é assim o centro de um bom kirtana. A atitude de humildade está diretamente... você até consegue salvar um kirtana que não esteja sendo canto por uma pessoa que... não é a mesma coisa. Você pode pegar um Milton*

*Nascimento para fazer um kirtana, Frank Sinatra se estivesse vivo, Britney Houston pra fazer um kirtana, a Nina Hagen fez kirtana, é uma boa cantora, o kirtana dela é legal, mas não é um kirtana de um... de quem vivencia aquilo. Porque não é uma música qualquer, é mais que música, é uma oração mesmo, uma oração. (...). Mas assim, não é como Lokanath Swami cantando, por exemplo. Até porque Lokanath Swami não é um bom exemplo porque ele canta muito bem. Mas assim, a pessoa que tem a vivência, e desenvolve a humildade ao cantar, é um kirtana incomparável.*

Aqui, *Krsna Murti* recorre à diferença entre *vida espiritual* e *mundo material* para prosseguir elaborando sua vivência do canto. Comparar *mundo material* e *vida espiritual* é importante nesse ponto de sua elaboração para dar a entender que atitude o gesto de se reunir para o canto solicita daquele que se coloca no interior do uso dos sons. O recurso a essa comparação esclarece o lugar de onde canta aquele que se reúne para o canto. Posto isso, *Krsna Murti* aponta que a característica do *materialismo*, sobretudo o de hoje em dia, é a busca de *independência*. O que é *louvável* no *mundo material* é cada qual assumir a própria *independência*, em níveis diversos e cada vez mais amplos. E com o passar do tempo, cada qual se acostuma à idéia de que isso é *louvável*. Na antípoda, a *vida espiritual* não valoriza essa *independência*, uma vez que seu *conceito* é o oposto disso. Na *vida espiritual*, cada qual é um *total dependente*, dependência que implica a consciência de que ninguém se funda e estabelece a si mesmo. Seguindo as indicativas do seu percurso de elaboração, a consciência da pessoa de ser *absolutamente dependente* é justamente a consciência de que ela se estabelece em relação com os seus, em relação com o ente divino. E a autoconsciência da pessoa que se reconhece na *dependência* dos seus é uma atitude de *muita humildade*. Essa consciência da pessoa de sua *dependência*, de seu ser para o Outro, aponta para uma característica relacional do canto, sendo um critério orientador da elaboração de sua vivência de se reunir para o canto. E de fato, a consciência de que cada qual se estabelece a si mesmo no relacionamento com o Outro, faz da atitude de *humildade* o *centro de um bom* canto compartilhado. Posto isso, um *bom cantor* não faz um *bom kirtana*, pois este gesto de se reunir para o canto é *mais que música*, é uma *oração*. Aqui, *Krsna Murti* nos recupera para o quadro de referência mais amplo dentro da qual o canto se abre em seu sentido religioso e sacramental, citando alguns exemplos de artistas cujo desempenho no canto reduziria este a um espetáculo musical. No entanto, adverte também que não é como *música* pura e simplesmente, o que lhe dá consistência de relacionamento com o sagrado religioso. Ao contrário, é um relacionamento com o sagrado religioso que já se encontra presente na forma de vida de pessoas que aderiram ao Movimento Hare Krishna, precisamente aquilo que faz do gesto de se reunir para o canto um

aprofundamento de sua religiosidade. Dessas pessoas referidas por *Krsna Murti* como possuidoras de uma *vivência* no interior do movimento, e que desenvolveram a humildade ao se reunirem para o canto, são donas de uma expressão do canto *incomparável*. Acompanhemos mais de perto logo abaixo:

*Tércio: O que seria essa vivência?*

*Krsna Murti: Prática de serviço devocional mesmo. O cara que há anos canta Hare Krishna, serve os devotos, tenta desenvolver humildade e amor por Krishna, que já teve algumas realizações espirituais, ou seja, ou às vezes o cara que simplesmente a vinte anos cozinha para as deidades todos os dias, tenta viver de um modo simples, mas com o pensamento elevado. Esse vai sempre fazer um kirtana, por mais que ele não seja um bom cantor, um kirtana que vai cativar as pessoas. As pessoas vão ser cativadas por este kirtana.*

Nesse ponto de sua elaboração, *Krsna Murti* declara que um bom canto se avalia a partir da vivência, do compromisso e engajamento da pessoa dentro do movimento. *Krsna Murti* descreve aspectos da forma de vida de pessoas que procuram cultivar uma devoção diária. É assim que o gesto de se reunir para o canto implica a pessoa do devoto, e aquele que coloca devoção em seu canto manifesta a dimensão religiosa da sua vivência. Com isso, o gesto de retomar o canto somente pode ser uma *oração* se ele for expressão pessoal de uma vivência de *serviço devocional* dentro do Movimento Hare Krishna, o que implica *viver de um modo simples, mas com o pensamento elevado*. O gesto de se reunir para o canto que aqui se mostra em sua dimensão religiosa recebe vitalidade também desse solo, onde se radica se exprimindo pela atitude de serviço e *humildade*, esforços do caminho de desenvolver *amor* pelo ente divino. Logo, a verdade do canto é independente de vir de um cantor de voz afinada. *Krsna Murti* avalia o canto sob a condição de cada qual colocar nesse gesto toda sua *devoção*. E somente isso é capaz de *cativar* as pessoas.

*É dito que para você ouvir Srimad Bhagavad, por exemplo, você tem que ouvir numa fonte fiel. Por exemplo, quando as pessoas ouviam de Prabhupada, elas se tornavam praticantes do Srimad Bhagavad. Nas faculdades no mundo estudam Srimad Bhagavad. Lêem Srimad Bhagavad todos os dias. Estudam, às vezes recitam em sânscrito melhor que a gente. Mas nenhum deles vira praticante do Srimad Bhagavad. Porque já não é, eles não são essa fonte pra poder falar o Srimad Bhagavad. E a mesma coisa o maha-mantra assim: ouvir o maha-mantra vai ser sempre especial, independente de quem cantar. Mas quando você ouvir daquele que vivencia aquele cantar é outra audição, não é a mesma. Não tem comparação. Prabhupada é um exemplo disso. Prabhupada não era*

*uma grande cantor. Ele cantava com toda devoção e... chamava as pessoas. Ele começou o movimento simplesmente assim. Sentou na praça, num parque, e começou a cantar. As pessoas foram se aproximando dele. Sentiam a pureza do cantar dele. E o maha-mantra é muito poderoso. Ele é uma ferramenta impressionante mesmo. Então esse cantar, ele produz muitos bons frutos.*

Para avaliar a autenticidade do canto, *Krsna Murti* se ancora no exemplo de pessoas que não sendo praticantes do *Srimad Bhagavad*, embora sejam especialistas nessa obra, recitam perfeitamente em sânscrito, mas por não se tornarem *praticantes*, deixam de serem *fontes fiéis*. Segundo *Krsna Murti*, a *fonte é fiel* quando a pessoa é *praticante*, quando tem a vivência dentro do movimento. Da mesma forma, o canto de uma pessoa é uma *fonte fiel* quando pela prática da consciência de Krishna descobriu o valor do gesto de se reunir para o canto compartilhado. Essa descoberta se dá na própria inserção no Movimento Hare Krishna. É assim que *Krsna Murti* reconhece que ouvir o maha-mantra será sempre *especial, independente* de quem estiver cantando. No entanto, será uma *audição* incomparável poder ouvi-lo daquele que descobriu valor do gesto de se reunir para o canto. Aqui, recorre à tradição para exemplificar com *Srila Prabhupada* que *não era um grande cantor*, mas se dedicava ao canto com *toda devoção*. Foi assim que ele começou o Movimento Hare Krishna: sentou numa praça, num parque e começou a cantar. As pessoas que dele se aproximaram foram sentido a *pureza* do seu gesto.

Paralelo a isso, o contato com o uso dos sons que o *maha-mantra* possibilita é algo *muito poderoso*. Reiterando a dimensão pragmática do gesto de se reunir para o canto, fazer este uso dos sons é uma *ferramenta impressionante*, de tal modo que é cantar este mantra em especial *produz bons frutos*. Sua elaboração nos comunica que a sonoridade dessas palavras é carregada de potência, uma sonoridade que uma vez compartilhada revela eficácia.

Após um percurso de elaboração onde *Krsna Murti* evidencia diversos aspectos do que considera essenciais em sua vivência de canto compartilhando, por fim conclui apresentando o significado religioso do canto:

*Ele não tem nenhuma contra-indicação. Ai, ele é considerado, igual eu falei antes, o sacrifício (yagña) dessa era de Kalí. E há até um verso: "Cantar os santos nomes... não há outra maneira".*

*Tércio: Sacrifício como?*

*Krsna Murti: Um ofício sacro, um ofício a Deus. Um trabalho direcionado a Deus. Esse é o sacrifício. Em outras eras você tinha vários sacrifícios, austeridades. Mas pela misericórdia de Krishna, na era de Kalí que os seres humanos seriam inferiores em outras eras, o sacrifício é simplesmente cantar o maha-mantra. Com isso a pessoa já*

*consegue alcançar... mais elevada seria amor puro (prema/bahkti) – amor puro por Krishna. Isso pode ser feito... e não é uma exclusividade do maha-mantra: cantar os nomes de deus, não é dito “cantar maha-mantra”. Hare nama: cantar os nomes, os santos nomes. Então se o mulçumano faz isso nas suas contas, enfim... quem é que faça, ele vai estar obtendo isso... (...).*

Que cantar não tem contra-indicações, ele já nos apontou. O que desconhecíamos até o presente momento é seu sentido de sacrifício. Segundo seu sistema crenças, *Krsna Murti* nos ensina que o cantar dos nomes de Deus, é o sacrifício recomendado, e se reunir para o canto carrega o sentido de um *trabalho direcionado a Deus*, um *ofício sacro*, um *sacro ofício*. Com esse *sacrifício* cada qual pode alcançar *amor puro* por *Krishna*. No entanto, adverte que o processo de alcançar *amor puro* por Deus não é uma exclusividade do *maha-mantra*. Independente da opção religiosa, cantar os nomes de Deus é o caminho apontado pelo Movimento Hare Krishna, onde cada qual pode trabalhar sua própria religiosidade.

#### **4.1.1. Síntese**

No modo como *Krsna Murti* elabora e comunica sua vivência de se reunir para o canto, apreendemos que a experiência religiosa do sagrado emerge como elemento estruturante. Em seu percurso de elaboração, expõem diversos aspectos do que considera essenciais em sua vivência de uso compartilhado dos sons. Contudo, podemos acompanhar a alternância entre dois eixos básicos de análise em sua elaboração quando descreve o dinamismo sensorial do canto como encontro com a potência sonoro-sagrada, e também quando apresenta o gesto de se reunir para o canto como experiência de transcendência, ou seja, de relacionamento com a sonoridade como horizonte de transcendência em relação à cotidianidade.

Acompanhando o primeiro eixo de análise podemos evidenciar em sua elaboração que a experiência sensorial se encontra articulada afetivamente ao uso compartilhado dos sons. A vivência de *Krsna Murti* revela que o canto tem uma vida sensorial própria e o prazer é a maneira como seus sentidos são afetados pelo uso dos sons. A elaboração da vivência do canto de *Krsna Murti* aponta, portanto, para um dinamismo sensorial da experiência a partir do uso compartilhado dos sons que se apresenta como a base a partir da qual registros psíquicos de intenso prazer, alegria duradoura e júbilo, se imprimem em sua experiência de se reunir para o canto. O uso compartilhado dos sons que se apresenta em sua potência de despertar afetos de

bem-estar é acompanhado da percepção do prazer experimentado pelos sentidos, tornando possível uma vivência de fruição, revelando abundância e vitalidade. E pela referência constante ao dinamismo entre uso dos sons e o prazer experimentado, observamos o quanto é intensificado pelo fator de ser compartilhado.

Com isso, a vivência da sonoridade se apresenta como plena de uma confiabilidade atuante na base do dinamismo sensorial do canto, de tal modo que envolver-se com o uso dos sons é ser tocado por sua atratividade. A concentração da atenção do devoto na sonoridade ou justamente sua exposição ao impacto do cantado não é apenas o modo privilegiado de viver essa experiência, mas, sobretudo, seu momento basilar. A confiabilidade da própria sonoridade incessantemente retomada em seu uso compartilhado, cuja materialidade está saturada de uma força atuante, radicalmente diversa e distinta, remete de modo incontornável para a percepção de que tudo aquilo que se desenvolve nessa experiência, decorre fundamentalmente do poder da sonoridade, não do sujeito.

Tocando nesse último ponto, a potência do uso compartilhado dos sons não se evidencia tão somente nos afetos que a vivência deles possibilita. O gesto de se reunir para o canto é uma atividade direcionada para o ente divino: Krishna. Tal gesto constante de remissão à divindade se dá no uso dos sons feito pelos devotos, que se revela como fonte de uma potência a qual se pode recorrer, onde cada qual recebe um acréscimo de força. Podemos identificar que o influxo de uma força vital, no contexto do uso dos sons, vem nutrido pelo encontro com a potência sonoro-sagrada, que desperta e dinamiza sua experiência.

Acompanhando o segundo eixo de análise, podemos evidenciar que *Krsna Murti* sente a vida do canto por meio da fruição de um prazer experimentado dentro de uma esfera *superior*. Ao se dar conta de que o prazer no mundo não é a última potência, conquista para o prazer um horizonte de sentido mais amplo. Essa excepcionalidade da vivência junto ao canto possibilita hierarquizar o próprio prazer experimentado dentro e fora desse espaço. Portanto, se reunir para o canto é vivido como ponto de referência a partir da qual o prazer experimentado se encontra inserido em um horizonte mais amplo que o fornecido pela cotidianidade, fazendo com que o uso compartilhado dos sons se dirija a um horizonte maior de realização de sentido, de tal modo que em sua vivência do canto está presente certa integração entre prazer experimentado, ressonância afetiva e celebração/aclamação da divindade, se relacionando com uma realidade que transcende a cotidianidade cuja referência é a potência sonora, o que aponta para a dimensão de sacralidade

do canto. Em última análise, a equivalência entre o gesto celebrativo de se reunir para o canto e o ato de se absorver meditativamente na sonoridade dos nomes do ente divino é vivida como relacionamento com um poder, cuja eficácia sua própria vivência testemunha. A expressão musical do canto torna possível, portanto, uma experiência de transcendência, de ruptura do círculo fechado da cotidianidade que impõe determinado modo hegemônico de viver o prazer, afirmando a participação num poder de que ele reconhece a superioridade e a necessidade.

Ao mesmo tempo, a força de inclusão desse rito, que agrega indistintamente pessoas de diversas origens, unidas e em comunhão pelo gesto de cantar os nomes do ente divino, tematiza aquilo que o canto torna possível em termos de experiência intersubjetiva da unidade. E com isso, sua elaboração também se movimenta no interior do quadro de referência mais amplo da antiga tradição que propõe a congregacionalidade como celebração e aclamação do ente divino, a partir da qual o canto se abre em seu sentido memorial, religioso e sagrado. O uso compartilhado dos sons se apresenta para *Krsna Murti* também com o significado de pertencimento e participação na tradição, cujo relacionamento consiste em reviver as experiências do fundador, onde retomar o canto é precisamente ritualizar hoje o gesto feito a centenas de anos no passado.

Em síntese, o canto é adoração e aclamação direcionadas a figuras específicas: o ente divino, as deidades, o mestre espiritual. Quando *Krsna Murti* se dispõe a tomar parte na produção musical coletiva do canto, se ocupando da tarefa de liderá-lo, é solicitado de sua pessoa doação de si, onde o ponto chave é entregar o próprio canto para Krishna, com toda devoção. Assim, a expressão musical do canto é o ponto em que se cruzam celebração e participação, o que dá a consistência de relacionamento com o sagrado religioso. E na apreensão de todos esses fatores, o relacionamento com a potência sonoro-sagrada emerge como um ponto central na constituição da vivência do canto enquanto experiência religiosa do sagrado.

## 4.2. Entrevistado: *Mukunda Das*

*Mukunda Das* é um dos membros mais antigos do Movimento Hare Krishna em Belo Horizonte/MG. Teve seu primeiro contato com o movimento em 1990. Nessa época se descreve bem desconfiado com relação às questões religiosas. Bastava encontrar *alguns devotos de Krishna na rua, trocava de calçada: ‘não quero nada com esse povo religioso’*. *Aí depois, olha o que aconteceu comigo...* Esse primeiro contato deu-se por meio de um amigo, com quem veio a praticar a consciência de Krishna. Segundo *Mukunda Das*, o começo da sua relação com o Movimento Hare Krishna passou por essa amizade paciente, que sustentava seus questionamentos, uma vez que *era muito curioso, questionava tudo. E ele sempre muito... esse meu amigo, sempre muito paciente comigo, ele falava: ‘tudo vai ser respondido no seu devido tempo, tudo vai...’*. Foi assim que começou. E há mais de vinte anos vivencia o gesto de se reunir para o canto. Acompanhemos, a partir daqui, como ele elabora sua vivência junto ao canto compartilhado.

Já no início do seu depoimento, *Mukunda Das* apresenta uma espécie de síntese de sua experiência junto ao canto. Ao ser indagado, *Mukunda Das* destaca que pode ser comparado a um “banho na alma”. Vejamos de perto:

*A prática do canto, ela é... descrita... (...) existe um poema que foi escrito no século XVI por Caitanya. E esse poema... Caitanya que foi um místico, que foi um santo, ele descreve o canto como “Sarvātma-snapanam”, que significa “banho na alma”. Então, quando a gente... quando nós tomamos banho, depois daquele dia assim quente, que você está todo suado, sujo, você tava... chegou de uma viagem. Você toma um banho, qual a sensação que a gente tem, sente? De alívio. É a sensação que a gente tem.*

Recorrendo a uma expressão contida num poema deixado por uma figura histórica de sua tradição religiosa – o santo *Sri Caitanya* – *Mukunda Das* começa por apresentar o que seria precisamente a síntese de sua vivência com o canto, retomando um quadro de referência mais amplo, fornecido por sua tradição, justamente para relatar a vivência que lhe toca. Para tanto, compara ao *alívio* que um *banho* trás, após um *dia quente*, uma *viagem*, em que por isso se está *suado* e *sujo*. Tal *alívio* sentido é um ponto de referência inicial para sua descrição dessa vivência do uso dos sons feito pelos devotos. Dessa forma, se reunir para o canto é vivido como um *alívio* sentido após um bom *banho*. No entanto, o gesto de cantar não é apenas como um banho do corpo, mas como um “banho na alma”. Vejamos:

*E nesse poema, um trecho de um poema, Caitanya descreve o banho, a prática do canto, como um “banho na alma”. E como a gente sente assim um alívio, um bem-estar depois que você toma um banho bem gostoso, ele descreve nesse poema que a prática do canto dos nomes de deus, ela é comparada a um banho na alma, você sente assim um alívio.*

Vemos que a fruição de um banho *gostoso* está carregada da sensação de *alívio* e *bem-estar*. Envolvendo-se com o uso compartilhado dos sons, *Mukunda Das* apresenta, de um lado, a experiência sensorial que implica o corpo como um todo, tal como é ter passado por um *banho gostoso*, e de outro, a reação de *alívio* e *bem-estar* experimentados pela adesão a essa atividade. Sua elaboração mostra que o dinamismo sensorial é vivido como fruição e desfrute. Junto ao aspecto de fruição, sua vivência do canto enquanto “banho *na* alma”, sugere um mergulho e imersão em uma realidade mais ampla e transcendente, evidenciando que sua elaboração também se movimenta no interior do quadro de referência da sua tradição religiosa. Acompanhemos como ele aprofunda essa elaboração:

*Então, muitas vezes, (...) mesmo antes de você se juntar a um grupo de canto, eu vou falar pela minha própria experiência, que... a nossa consciência ela oscila muito né. Você não consegue se manter, assim, emocionalmente estável desde que você acorda até quando você vai dormir. Sua mente, ela visita todos os níveis de consciência possíveis, não é isso? Não se fica o tempo todo feliz, o tempo todo triste: isso oscila muito. Então muitas vezes quando é... eu vejo assim, um grupo de devotos cantando, mesmo entre nós devotos aqui, muitas vezes eu não quero participar. Faço, eu quero fazer uma outra coisa mais importante: “gritar, cantar: que saco, toda hora ter de tá cantando, cantando”. Quando você está de fora, você tece um monte de considerações, né. Mas depois que você entra, cê tá no meio do grupo, a consciência muda. Parece que vai... aquilo que você estava pensando antes, é... parece que não era você que estava pensando. Interessante isso né, porque essa é a diferença entre a mente e você, porque nós não somos a mente, a mente é uma manifestação externa. São os nossos pensamentos, nossas impressões. Então, quando você está de fora de um grupo de kirtana, você pode tecer muitas considerações, mas é tudo de fora. Mas quando você está ali dentro cantando, é outra coisa bem diferente.*

Dando prosseguimento ao seu relato, decide falar a partir de sua própria *experiência* para caracterizar melhor sua vivência do canto. *Mukunda Das* percebe que absorvido no cotidiano ninguém se mantém *emocionalmente estável*. O que prevalece na cotidianidade é um estado de oscilação entre nem estar *o tempo todo feliz*, nem estar *o tempo todo triste*. É de dentro dessa experiência de intermitência cotidiana dos próprios afetos que *Mukunda Das* confronta, a cada vez, um grupo de devotos cantando. Muitas vezes ele *não quer participar*, e nesses momentos

prefere fazer *uma outra coisa mais importante* do que toda hora ter de estar cantando. No entanto, reconhece que essa é uma perspectiva possível frente ao canto. É a perspectiva de quem está de fora, *tecendo considerações...* Essa intermitência cotidiana, desde que se *acorda* até quando se vai *dormir*, faz um contraste com a experiência de entrar no espaço aberto pelo canto, uma vez que estar reunido cantando é coisa *bem diferente*. Essa diferença, segundo *Mukunda Das*, incide sobre a relação estabelecida consigo mesmo, de tal modo que se inserir na atividade do canto é experimentar a si mesmo de outra maneira.

A passagem ao canto é vivida por *Mukunda Das* enquanto experiência da diferença entre cotidianidade e atividade do canto. Esse contraste demarca para si uma defasagem entre o cotidiano e a vivência do canto, entre a relação consigo estabelecida na cotidianidade e a relação consigo estabelecida na vivência que o espaço aberto pelo canto possibilita. Sua elaboração comunica que sua vivência demarca dois âmbitos radicalmente diferentes e que somente a passagem ao canto revela essa diferença. Em última análise, a passagem ao canto serve de critério de comparação ao tipo de vivência de si que a cotidianidade oferece. No entanto, logo à frente, servirá também de critério de valoração. Acompanhemos:

*Sempre, já a mais de vinte anos que eu vivencio isso, quando você está de fora de um grupo que está cantando, você tá dum jeito, depois que você entra... é interessante, é como se... é... você fosse pelo um degrau acima, entende? Se desse um passo, mais ou menos como se fosse um degrau a mais.*

Há mais de vinte anos ele vivencia o contraste entre o *jeito* que cada qual se encontra quando esta *fora* de um grupo que canta e depois quando se *entra*. Esse contraste além de referência para sua elaboração é vivido por *Mukunda Das* como uma passagem, de um estado a outro, e também como um *passo* dado que o leva para um *degrau acima*. Entrar no canto compartilhado implica considerar a si mesmo sob um novo ângulo. Esse *degrau a mais* é um elemento importante da sua vivência, pois a passagem ao canto revela não somente uma heterogeneidade entre cotidianidade e espaço aberto pelo canto, mas que essa heterogeneidade é uma diferença qualitativa, valorizada como um passo acima na vivência que tem de si mesmo. A percepção desse contraste, no relacionamento estabelecido consigo, é aspecto importante que a atividade de se reunir para o canto possibilita. Devemos destacar que em sua elaboração do uso compartilhado dos sons, se reunirem para o canto tem esse poder.

No entanto, o horizonte na qual se encontra aquele que entra no espaço aberto pelo uso compartilhado dos sons não é apenas de ampliação do olhar sobre si mesmo, mas também mudança na relação que se estabelece com o outro que lhe faz companhia ao se reunirem para o canto. Acompanhemos:

*E... e até mesmo porque, tava falando hoje com a minha esposa, nós estávamos lá embaixo cozinhando, nós moramos aqui no templo. É... entre nós devotos aqui por exemplo, nós não temos assim muitas afinidades às vezes, todos os níveis com todo mundo, é difícil você... mas tem uma coisa que une a gente: é essa prática do canto. Então depois que você está ali praticando... uma coisa que assim também que acontece é que as diferenças elas se minimizam, as diferenças. Quando você tá de fora você está vendo... porque tem dois, tem duas etapas: quando você tá de fora e ouvindo o grupo cantando, e quando você entra e começa a cantar junto com o grupo. Parece que você vê outra pessoa.*

Seguindo as elaborações de *Mukunda Das*, o canto é justamente o que *une* o grupo de devotos em meio às diferenças pessoais e cotidianas. Em meio à diversidade e às idiossincrasias individuais, o canto torna possível um senso de unidade com a alteridade a partir do gesto de retomar, a cada vez, o uso compartilhado dos sons. Posto isso, comunica que há duas etapas na sua vivência de se reunir para o canto: inicialmente, se encontrando *de fora vendo* e *ouvindo* o grupo reunido cantando e, em seguida, quando se *entra* e toma partido no canto com o grupo. *Mukunda Das* enquanto devoto que mora em comunidade no templo Hare Krishna, destaca um elemento peculiar da vivência do grupo de devotos: o relacionar-se diário entre os devotos está marcado por não trazer de antemão afinidades entre si. No entanto, o fato dos devotos *não* terem *muitas afinidades* entre si se *minimiza* quando se reúnem para *praticar* o canto. Podemos observar que sua elaboração aponta uma dimensão pragmática da vivência junto ao canto, pois tal atividade também é alguma coisa que se pratica. E em meio a esse senso prático do canto chegamos à experiência do contraste na relação estabelecida com o outro que divide tanto o cotidiano quanto o espaço de canto. Essa *minimização* das diferenças individuais que a passagem ao canto possibilita, *Mukunda Das* descreve tal como se visse *outra pessoa* diante de si, completamente diferente daquela que encontra no cotidiano. Então, é próprio dessa passagem, se alcançar uma *minimização* das diferenças individuais entre os devotos que são naturalmente acentuadas fora do canto na cotidianidade. Esse contraste na percepção do outro é mais um aspecto importante que a atividade de se reunir para o canto possibilita. Em sua elaboração do

uso compartilhado dos sons, se reunirem para o canto tem o poder de reordenação da experiência junto ao outro.

No trecho abaixo, *Mukunda Das* comunica um fator que irá se revelar decisivo no modo como ele retoma e elabora seu percurso de envolvimento com o canto: sua realidade de potência. Adentrando ainda mais na elaboração de sua própria vivência, *Mukunda Das* destaca com bom humor o fato de *repetir* a mais de vinte anos o mesmo canto, composto de apenas três palavras “Hare”, “Krihsna” e “Rama”:

*E outra coisa que é... outra coisa que é interessante, poxa, a mais de 20 anos que nós repetimos o mesmo mantra (risos). E que é uma prece simples, feita de três palavrinhas que é Hare, Krishna e Rama. Três palavras. O mantra Hare Krishna. Então é... são apenas 3 palavras e já a mais de 20 anos que a gente repete isso aqui. Já era pra ter enjoado né? Mais de 20 anos repetindo e aí você não enjoa porque aqui tem alguma coisa que é diferente. Essas palavras aqui elas tem um poder que é, quando você percebe... e se o senhor falar assim: essas palavras elas tem um poder que não são desse mundo. O senhor fala assim...: “são só palavras...”, falei que não são desse mundo. É por isso que só explicar não adianta... você tem de praticar, quando você pratica você vê que é diferente, que a sua consciência ela vai para outro nível. E é isso.*

*Mukunda Das* reconhece com um misto de perplexidade o fato de que a redundância de um mesmo material sonoro está presente em sua vivência do canto *a mais de 20 anos*. Quando afirma que por *mais de 20 anos* está *repetindo* insistentemente as mesmas sonoridades, revela uma disponibilidade que espantosamente *não se enjoa*, que não se indis põe ao envolvimento com o uso dos sons, mas que a ele sempre retorna. Percebe-se por essa afirmação que *Mukunda Das* definitivamente não está repetindo um modelo que prescreve o quanto cantar. O fato de *repetir* com insistência *a mais de 20 anos* o mesmo canto, e de *não* ter disso *enjoado*, mas a ele ter-se sempre e a cada vez retornado, revela a sonoridade como *alguma coisa que é diferente*, alguma coisa portadora de uma singularidade inabarcável e inesgotável. Ao mesmo tempo, o gesto que se reitera pelo retorno ao mesmo uso dos sons, numa repetição insistente, é para ele, de uma maneira que não podemos compreender completamente, intensamente fértil. É a partir dessa extensa trajetória que cultivou por longos anos se reunindo para o canto junto aos devotos de Krishna que *Mukunda Das* afirma que as três *palavras* carregam um *poder* e que *não são desse mundo*. No entanto, reitera que somente *explicar não adianta*, pois a vivência dessa potência requer e solicita de cada qual aderir e *praticar*. Pelo posicionamento de *praticar*, no gesto de retomar o canto das *três palavras* que cada qual *vê que é diferente*, e que nessa passagem, nessa diferença, sua

vivência de si muda, *vai para outro nível*, de tal modo que somente aquele que se propõe *praticar* o canto experimenta a força desse uso dos sons.

E enquanto descreve que há ali um *mistério*, ele inclui em sua elaboração um novo elemento que precisa acontecer: o envolvimento pessoal, pois o testemunho desse *mistério* que *funciona* somente se realiza praticando o uso dos sons. Assim, a proposta do canto está em função dos posicionamentos da pessoa, de tal modo que é preciso viver o canto para conhecer o seu *poder*. Pelo posicionamento de *praticar*, de retomar o uso dos sons, *Mukunda Das* vai ao encontro e se relaciona com a potência misteriosa que *não é natural desse mundo*. E novamente, sua elaboração revela a vivência do canto como modo de relação com uma realidade transcendente que lhe ultrapassa. Portanto, a partir dessa tematização da relação entre as *três palavras e poder*, *Mukunda Das* fornece claramente indícios de como o encontro com a potência sonora no uso compartilhado dos sons é central para a configuração do gesto de se reunir para o canto enquanto realização de uma experiência religiosa do sagrado.

É no sentido de um envolvimento com a sonoridade detentora de uma potência capaz de modificar e reorganizar sua vivência de si e sua percepção do outro que devemos compreender sua experiência ao realizar o canto junto dos demais devotos:

*(...) Eu falei, por exemplo, antes, que quando você entra, você... ou seja, as diferenças diminuem. Entende? “Aquela pessoa eu não gosto dela porque ela não tem os olhos azuis”, “esse eu não gosto porque ele, não sei porque”, “esse, não gosto desse porque ele torce pro outro time”. Essas diferenças diminuem quando você está praticando o canto dos nomes de Krishna.*

Os exemplos acima apresentam o espaço aberto pelo canto como tendo poder para fazer *diminuir* as *diferenças* individuais que marcam o cotidiano entre os devotos, e força para desprender de preconceitos com relação ao outro. Sua elaboração comunica que se reunir para o canto comporta tanto o posicionamento de entrar no espaço aberto pelo uso dos sons, quanto o senso pragmático de que o uso dos sons é uma atividade a qual os devotos se ocupam e praticam. Essa configuração de posicionamento e sentido prático apresenta o gesto de se reunir para o canto como acontecimento marcado pela mudança na percepção do outro. A partir daqui, *Mukunda Das* segue seu relato apontando outros aspectos que marcam o canto como acontecimento. Vejamos:

*E outra coisa também que acontece também é que nossos problemas se tornam menores também. Muitas vezes que eu não queria mesmo porque eu tava assim com problemas*

*peçoais pra resolver, questões domésticas. Mas está acontecendo o kirtana, vou participar do kirtana. Aí depois que eu estava lá no kirtana... Então uma coisa que eu percebi, é que muitas vezes quando eu entrava assim com um problema, com uma ansiedade, com uma preocupação, e na medida que eu ia cantando, não é que o problema desaparecia... “ah... que agora vou me tornar irresponsável... como se fosse uma coisa entorpecente, agora to aqui curtindo um barato e tal, aí meu problema desapareceu, mas quando eu voltar o problema vai ta lá me esperando”. Não é essa a sensação... de que você... é... esquece o problema. Não é isso. É que você começa a entender que os nossos são tão pequenos. Às vezes quando você se concentra no problema parece que as coisas não tem solução. Essa é outra experiência que eu tenho, você está ali cantando, por exemplo, você começa a entender que esse mundo sempre vai ter problema... e que muitas, por exemplo, elas não dependem só do nosso esforço pra serem resolvidas, entende? Aí quando você ta ali cantando você percebe: “poxa, esse problema é tão pequeno”, quer dizer, a vida passa tão rápido, quer dizer, imagina se eu morrer agora, o problema fica. Entendeu? É uma coisa, porque... como eu estava te falando antes que a nossa consciência ela oscila o tempo todo, e quando a consciência ela ta assim imersa no plano material, nossos problemas ficam, eles são gigantescos, nossos problemas são muitos grandes, e... mas depois que você vai pra outro nível, quando você chega no nível da... que a consciência experimenta a alma mesma, aí você percebe que nossos problemas não são tão grandes assim, eles são até que muito pequenos. Essa é uma coisa que eu sinto também. Quer dizer, as minhas ansiedades elas diminuem, os problemas se tornam menores.*

Sua adesão ao gesto de retomar o canto é vivida como resposta pessoal à problematização nascida do encontro com as vicissitudes e injunções da vida. O canto é vivido a partir do reconhecimento e da confiabilidade em seu poder para fornecer certa liberação do aprisionamento em *problemas* cotidianos e pessoais dos devotos, fazendo com que se tornem *menores*. E com admiração reconhece que ao levar para o canto um *problema*, uma *ansiedade*, uma *preocupação*, e à medida que entrega seu empenho para o canto, aqueles *desaparecem*. O horizonte para a qual sua vivência aponta, passa ao largo de uma irresponsabilidade, uma fuga frente ao que a vida trás. Ao contrário de cair num esquecimento, se reunirem para o canto carrega a compreensão de que esse *mundo* sempre terá *problemas*, e que esses são tão pequenos frente ao fato de que a *vida* passa tão *rápida*, encontrando termo na morte. Enquanto atitude frente ao aprisionamento que certos problemas impõem, o posicionamento de entrar no espaço aberto pelo canto é vivido como uma experiência de modificar o modo de olhar para eles, uma reavaliação e liberação das dificuldades e injunções vividas na cotidianidade, ao mesmo tempo, a inserção em uma realidade densa, forte e significativa, marcada fundamentalmente pela consistência do uso reiterativo compartilhado dos sons.

Essa transcendência em relação à cotidianidade dos problemas e dificuldades inerentes à vida, que se reunir para o canto possibilita, também é vivida por ele como contato com a divindade. O uso compartilhado dos sons se mostra como um espaço e um tempo em que a consciência *experimenta a alma mesma*. E a eficácia desse contato está na mudança de percepção sobre vicissitudes, problemas e dificuldades. Essa incidência do canto caracteriza a vivência do uso compartilhado dos sons como acontecimento marcado pela potência, cuja eficácia sua vivência testemunha. Sua abertura ao gesto de retomar o canto é, portanto, vivida como resposta pessoal a problematização nascida do encontro com as vicissitudes e injunções da vida.

Finalizando seu relato, *Mukunda Das* descreve a maneira que sua *presença* no canto incide nos demais devotos. Acompanhemos:

*(...) Ah... outra coisa também, é... eu tenho uma oportunidade também... que até agora eu falei da diminuição das diferenças, os problemas se tornam menores, e outra coisa também que acontece, que você tem assim uma oportunidade de interagir com os seus irmãos espirituais também. Você tem a oportunidade de interagir, porque... por uma experiência pessoal, a minha tendência, eu estou aqui conversando com você, eu estou interagindo, mas não se iluda, eu interajo, mas eu não sou uma pessoa de me socializar muito. A minha tendência, eu gosto muito de ficar sozinho. Entende? E pra mim isso é uma forma de terapia também. Que eu percebo que eu estando ali, uma coisa que eu noto, é que... (...) eu tenho essa dificuldade de perceber como eu sou visto pelas outras pessoas. Coisas do homem introvertido. Você começa a perceber que... o quanto que a sua presença pode ser importante para outras pessoas também, que você mesmo sem você perceber você inspira outras pessoas também, e as pessoas te inspiram também. Entende, você... é uma oportunidade pra você praticar um pouco de... que eles chamam de inteligência interpessoal, comigo também acontece isso. (...) mas assim, por mais que você seja, queira ser assim honesto, e sem falsa modéstia, você tem que admitir, você... nós precisamos um do outro, e essa presença ela pode inspirar as pessoas. Isso é outra coisa também. Muitas vezes eu nem quero ir para o kirtana. Mas eu vou, e é importante que eu vá. Vai ser inspirador, os devotos vão gostar que eu esteja lá presente. Aí eu vou também.*

Nesse quadro geral, temos a incidência de seu relacionamento com os demais devotos da comunidade. Pelo longo tempo de adesão ao movimento, a participação de *Mukunda Das* no canto *inspira* seus companheiros. Embora não seja uma pessoa de se *socializar* muito, um *homem introvertido*, reconhece que cada um ali precisa *um do outro*, e sem *falsa modéstia*, sua presença tem condições de *inspirar* os devotos. É assim que muitas vezes não querendo tomar parte no *kirtana* que *Mukunda Das* participa, pois reconhece e *admite* que é *importante* para os outros devotos que ele esteja *presente*. Aqui, ele elabora sua experiência de se encontrar junto ao grupo

reunido para o canto pelo viés do quanto sua *presença inspira* os devotos. Sua elaboração comunica que mesmo relutando, a decisão de se reunir para o canto afirma algo de importante para os devotos. Nessa doação de si, *Mukunda Das* reitera o valor de que o canto continue com os devotos, alimentado pela *inspiração* que sua *presença* mobiliza. Portanto, compreendemos que a sua vivência do canto inclui o reconhecimento de que sua participação tem ressonância naqueles com quem esta atividade é realizada, sinalizando sua responsabilidade para algo maior do que si mesmo.

#### 4.2.1. Síntese

Acompanhando o modo como *Mukunda Das* elabora e comunica sua vivência de se reunir para o canto, apreendemos que a experiência religiosa do sagrado emerge como elemento estruturante. Em seu percurso de elaboração, *Mukunda Das* descreve diversos aspectos do que considera essenciais em sua vivência de canto compartilhando, no entanto, podemos identificar a alternância entre dois eixos básicos de análise em sua elaboração: em alguns momentos sua elaboração descreve o dinamismo sensorial do canto como encontro com a potência sonoro-sagrada, noutros apresenta o gesto de se reunir para o canto como experiência de transcendência, ou seja, de relacionamento com o uso dos sons como algo que transcende a cotidianidade. Portanto, nessa experiência sensorial temos elementos articuladores de uma experiência de transcendência alcançada pela entrega pessoal a uma experiência determinada pelo caráter de ser compartilhada.

Envolvendo-se com o uso dos sons, *Mukunda Das* apresenta, de um lado, uma experiência sensorial que implica o corpo como um todo, e de outro, a reação de *alívio* e *bem-estar* experimentados pela adesão a essa atividade. Em sua elaboração, tal dinamismo sensorial é vivido como fruição e desfrute.

Sua elaboração também aponta uma dimensão pragmática da vivência com o canto e comunica que se reunir para o canto comporta tanto o posicionamento de entrar no espaço aberto pelo uso dos sons, quanto o senso de que o uso dos sons é uma atividade a qual os devotos se ocupam e praticam. Essa configuração de posicionamento e senso prático apresenta o gesto de se reunirem para o canto como acontecimento marcado pela mudança no horizonte de compreensão da vivência de si e percepção do outro, de tal modo que a passagem ao canto é vivida por

*Mukunda Das* enquanto experiência da diferença e defasagem entre cotidianidade e atividade do canto, uma diferença qualitativa, valorizada como um passo acima. Em última análise, a passagem ao canto serve de critério de comparação ao tipo de vivência de si e do outro que a cotidianidade oferece, de tal modo que *Mukunda Das* elabora avaliando e hierarquizando as modalidades de vivências oferecidas por ambos os contextos.

Da passagem ao canto chegamos à realidade do canto, e *Mukunda Das* comunica um fator que irá se revelar decisivo: sua realidade de potência. Pelo posicionamento de praticar, pelo gesto de retomar o canto das três palavras “Hare”, “Krihsna” e “Rama”, que experimenta a vigência de uma realidade densa, forte e significativa. Pelo posicionamento de praticar, de retomar o uso dos sons, *Mukunda Das* vai ao encontro e se relaciona com a potência sonora misteriosa que não é natural desse mundo, afirmando a participação num poder de que ele reconhece a superioridade e a necessidade.

Sua ligação com o uso dos sons se apresenta como referência para o enfrentamento e compreensão das dificuldades da vida e vicissitudes da existência. Essa transcendência em relação à cotidianidade dos problemas e dificuldades inerentes à vida, que se reunir par ao canto possibilita, coincide como uma mudança de percepção e modo de viver a trama dos problemas e dificuldades cotidianas. Esta incidência do canto no relacionamento que *Mukunda Das* estabelece com a trama de seus próprios problemas e dificuldades pessoais, caracteriza o uso compartilhado dos sons como acontecimento marcado pela potência, cuja eficácia sua vivência testemunha. Dessa forma, a expressão musical do canto está ligada a uma compreensão do sentido da vida, a partir de uma experiência de transcendência como possibilidade de abertura para um sentido mais amplo em meio às vicissitudes, inconsistências e injunções da própria vida. E a confiança no uso compartilhado dos sons o leva a descobrir a transcendência como apoio fundamental de sentido.

É na direção de um envolvimento com esta sonoridade detentora de uma potência capaz de modificar e reorganizar os horizontes de sua vivência de si, sua percepção do outro e de seu modo de estar com a trama dos próprios problemas que devemos compreender sua experiência ao realizar o canto junto dos demais devotos. Ao retomar o quadro de referência mais amplo, fornecido pela tradição em que o canto já se encontra, percebemos seu acolhimento de uma proposta significativa para si. Sua adesão e empenho com essa proposta é revelador do seu posicionamento de segui-la por longos anos, cuidando para que essa proposta continue no presente e persevere no futuro, através das novas gerações. E ao viver o canto comparando sua

disposição de ânimo antes, durante e depois, reconhece no uso compartilhado dos sons um horizonte de transcendência justamente por ser caminho de encontro com a potência. Nesse sentido, compreendemos que a experiência religiosa do sagrado se constitui como o pilar fundamental de sustentação de sua vivência junto ao canto.

### 4.3. Entrevistado: *Suresvara Dasa*

Já no início de seu depoimento, *Suresvara Dasa* avisa os muitos significados para o gesto de se reunir para o canto junto aos devotos de Krishna. Vejamos o que ele mesmo comunica de sua vivência com o canto.

*É... isso tem vários significados né... tem... aquele que a gente aprende através da... da... do período histórico do movimento né... que ele foi criado justamente para isso: pra se reunir pessoas afins pra cantar os santos nomes, né... Se aprende, primeiramente a gente aprende que é um movimento de Sankirtana. Sankirtana significa justamente isso: cantar junto, glorificar Deus junto com as pessoas. Esse movimento começou, na verdade, há mais de 500 anos atrás, no... norte, nordeste da Índia, na... naquele pedaço... pelo Caitanya Mahaprabu, que é um grande santo e é considerado uma encarnação do próprio Krishna... né. Mas isso, a gente... aprende depois... aí... mas primeiramente a gente sente um impacto que você conhece muito bem, a gente vai a primeira vez no templo e vê as pessoas cantando, e você entra naquela onda ali: canta junto ou ouve apenas, mais quietinho, fica lá ouvindo e tal, participa de uma certa forma. Você sai dali... meio aliviado né... sentindo mais leve. (...) Então, na prática... na prática funciona. Pode ser... um delírio mental, mas a coisa funciona. Eu falo isso porque quando eu... fui, pela primeira vez, as primeiras vezes porque já tem tempo né... eu sempre tive uma... uma mentalidade mais cética pra isso: ligado aos livros e tal, conhecimento filosófico, era bem cético quanto as religiões e tal, tinha um interesse assim... um interesse mais de curiosidade, um interesse mais assim cultural, vamos dizer assim. Mas funciona, e você acaba praticando mais vezes e... a coisa vai crescendo. Aí depois você começa aprendendo o porque disso, como começou e de onde veio... isso é um processo já a posteriori.*

Praticar o uso compartilhado dos sons é também ter oportunidade de aprender sobre as origens do canto. Um aspecto de se envolver com o uso dos sons é chegar a tomar conhecimento da tradição da qual ele procede e dentro da qual é proposto. É assim que o gesto de se reunir para o canto é central para o Movimento Hare Krishna, sendo também chamado de *Movimento de Sankirtana*<sup>27</sup>. Esse é o primeiro significado: se reunir para o canto é também compreender porque se canta. Retomando o quadro de referência histórico e explicativo do canto para começar a explicitar a vivência que lhe toca, ele nos conta que a tradição de se reunir para o canto data cerca de *500 anos atrás* na Índia, e sua origem é obra do *santo* indiano *Caitanya*. Resgatada sua dimensão histórica, o canto aparece como um *movimento* de justamente *cantar junto*, cuja atitude fundamental está em *glorificar Deus junto com as pessoas*. No entanto, adverte que compreender

---

<sup>27</sup> *San*, que dizer “juntos” e *Kirtana*, “cantar os santos nomes de Deus”.

porque se canta é um *processo posterior*. Inicialmente há um primeiro contato com o canto. E o primeiro contato é sentido como um *impacto*. Visitando pela primeira vez ao templo, geralmente se começa *vendo* as pessoas cantando até que se entra naquela *onda ali*. Cantando junto ou somente ouvindo, são formas de *participar* do que acontece *ali*. Depois de ter passado pelo canto, como *Suresvara Dasa* se sente? Segundo o que sua elaboração comunica, quem passa por *ali* deixa o canto *meio aliviado*, se *sentindo mais leve*. Esse dinamismo sensorial entre uso compartilhado dos sons, por um lado, e leveza e alívio experimentados, por outro, aponta para o aspecto fruitivo dessa vivência. Participar do que acontece nesse espaço, num certo nível, é vivido como fruição de uma leveza e de um alívio que dali se recebeu. Ao mesmo tempo, em sua elaboração da vivência junto ao canto, podemos observar um elemento pragmático importante: o fato de que praticando e se envolvendo com o uso dos sons, isso simplesmente *funciona*. Afinal, como ele mesmo nos adverte, poderia ser apenas um *delírio mental*, e, no entanto, a evidência da eficácia de praticar o uso dos sons é mais forte que objeções intelectuais dessa natureza, vencendo inclusive seu ceticismo quanto às *religiões*. Portanto, o trajeto de elaboração de sua vivência do canto nos sinaliza a força e a potência desse uso dos sons empreendido pelos devotos de Krishna. A potência do elemento sonoro se revela em sua eficácia de levá-lo ao alívio e à leveza. Quando indagado a respeito dessa eficácia, prossegue:

*Tércio: Funciona como?*

*Suresvara Dasa: Eu não sei, isso é um mistério. Um mistério de três palavrinhas, assim... é... arranjadas ali... numa quadrinha, vamos dizer assim né... um pequeno, uma pequena quadrinha, quase um cordelzinho, quase uma coisa... quase que infantil né... você recita aquilo ali... e você, você se sente bem, se sente bem, dá um alívio mesmo das... das tensões do dia-a-dia, da própria vida né... e... das angústias né... e até, por último assim, da nossa angústia maior, de todo ser humano, que é a angústia do medo da morte: o medo de envelhecer... o medo da... hoje mesmo eu tô ficando um ano mais velho (risos) né!? Então, a gente vai sentindo essa proximidade. Mas essa companhia do, do, do... mantra, que o mantra faz, ele trás esse alívio, desse... desse medo maior... nosso né... que é o medo de ta cada vez mais próximo da reta final, da morte. Esse aí que... o benefício, é o benefício maior, né!? Você sentir esse... alívio, sentir que você além disso... uma coisa assim que você tem que experimentar... pra ver, não dá pra explicar detalhadamente em palavras, porque é uma... um sentimento, uma sensação que... acho que... por mais metáforas que a gente coloque, a gente não consegue chegar lá.*

Então, ele descreve o fato do canto “funcionar” como um *mistério*. É um *mistério* que o canto funcione trazendo *alívio* às *tensões do dia-a-dia* e da *própria vida*. É um *mistério* que *funciona*: um *mistério* de *três palavrinhas* arranjadas numa *quadrinha*, quase um *cordelzinho*,

*quase uma coisa infantil. Daí se recita, se canta, e com isso ele se relaciona com o mistério de algo tão singelo. É um mistério que algo tão singelo funcione de tal modo que se sinta bem. O mistério das três palavrinhas, além de lhe proporcionar alívio para as tensões do dia-a-dia, torna possível conforto, alívio e leveza ante a angústia maior de todo ser humano, o medo da morte, o medo de envelhecer. Por coincidência a presente data de entrevista é seu aniversário, onde indica o sentimento dessa proximidade. No entanto, a companhia do mantra, a companhia que esse lhe faz, entrega alívio ante o medo maior que é o medo de cada vez estar mais próximo da reta final. Esse é o benefício maior.*

Sua elaboração comunica a experiência de encontro com uma potência misteriosa capaz de incidir sobre si fornecendo um sentimento de segurança que não pode ser identificado como resultado de esforço próprio, mas de uma força que não procede da pessoa mesma. A lida com a sonoridade dessas três *palavrinhas* é vivida como um contato como uma realidade saturada de potência. Nesse mesmo ponto, sua elaboração igualmente comunica como o encontro com a potência é relação com um *mistério*, à qual não se desvenda, mas que mantém sua eficácia. A sonoridade se mostra como realidade totalmente outra capaz de trazer *alívio* para, em última análise, as *angústias* existenciais do ser humano. Por outro lado, o efeito do uso dos sons está aqui limitado ao poder de socorrer, confortar e aliviar: um dinamismo sensorial entre recitar/cantar e alívio/alento experimentados. Logo, sua abertura ao gesto de retomar o canto é vivida como resposta pessoal à problematização nascida do encontro com as angústias da existência finita. É assim que o uso compartilhado dos sons se mostra atravessado por um movimento de ultrapassamento e transcendência em relação à carga opressiva das tensões vitais e angústias existenciais, envolvendo a contemplação e reflexão sobre as experiências da vida e da cotidianidade como um todo. A presença dessa força misteriosa na sonoridade dessa prática musical trás indícios do lugar do canto na elaboração da experiência religiosa do sagrado desse devoto de Krishna. Abaixo, *Suresvara Dasa* explora o que acontece no espaço aberto pelo canto:

*Tércio: Quando vocês estão juntos cantando, que que está acontecendo ali?*

*Suresvara Dasa: Que que está acontecendo ali? Olha, de novo... responder através de duas perspectivas. Tem a perspectiva filosófica... histórica, filosófica e teológica, quando você canta os santos nomes, ele não é diferente da própria divindade: Krishna, né... Da própria divindade, não é diferente. Então, quando você canta os santos nomes, Krishna mesmo ele se apresenta, né... Lógico que a gente não tem a total percepção disso porque o nosso cantar ainda está em níveis bem... bem básicos, bem preliminares né... é o chamado... o cantar ofensivo. Ofensivo no sentido que você ainda tá impuro, você não*

*tem a percepção total, completa do que ta acontecendo ali, mas você tem alguma percepção né...*

Em sua elaboração, falar do canto é também compreender que o gesto de se reunir para o canto adquire inteligibilidade dentro de um quadro de referência mais amplo fornecido por uma tradição. O recurso à *perspectiva filosófica, histórica e teológica* ilumina o gesto do canto segundo novos prismas, acenando para um sistema de valores supra-ordenado e coerente, constituindo um universo simbólico unitário dentro do qual o uso dos sons encontra sentido e justificação. Posto isso, seguindo os indicativos de sua elaboração, falar do canto é também compreender que o cantado desse canto são os *santos nomes* de Deus e que essas palavras *não* são diferentes da *própria divindade*. As palavras cantadas no canto fazem remissão à divindade última ou *Krishna*, de tal modo que cada nome não só simboliza, mas presentifica o ente divino. *Suresvara Dasa* nos adverte que não se tem uma percepção total de que *Krishna* se apresenta, uma vez que o canto de cada qual ainda se encontra em *níveis básicos, preliminares*, chamado *cantar ofensivo*. Isso quer dizer que aquele que canta ainda está impuro, impedido da percepção total e completa da presença divina. Segundo a elaboração de sua vivência, alguma *percepção* se tem, mesmo que não seja total, de tal modo que o que se experimenta e se retém é justamente essa presença.

*Tércio: Impuro como?*

*Suresvara Dasa: Impuro porque você ta no mundo material, isso aí já é... já é no campo filosófico né... Você ta no mundo material a milhões de vidas né... a gente... a gente crê na reencarnação, então você está aqui nesse mundo material já muitas vidas, então milhões e milhões de anos, milhões e milhões de vidas cê tá'qui.... nascendo e morrendo... né. Quer dizer... então, você está... Então, esse... esse... esse... cantar, trás como objetivo último você se libertar dessa, desse... nascer e morrer no mundo material, você sair desse ciclo, né... Pra isso, você tem que se purificar. Purificar é você... acabar com seus desejos materiais... (...) Esse desejo de desfrutar o mundo material que em contrapartida também muito sofrimento né... E é desse sofrimento que a gente quer se ver livre. Então, no início, o seu cantar ainda é impuro: você ainda não tá... numa... numa... numa... condição pura, quer dizer, o seu cantar ainda é ofensivo por causa dessas impurezas né... Então, o cantar inofensivo, a percepção é muito mais... mais direta. Mas com certeza, quando tá todo mundo ali cantando, evocando... os... os santos nomes e tudo, o... ambiente torna-se transcendental... o ambiente torna-se purificado, torna-se leve né... por quê? A presença divina está ali... naquele instante, o tempo todo. Isso você sente, lógico, talvez você não sinta na primeira, na segunda vez, mas... com a prática você sente.*

Em sua elaboração, tratar do uso compartilhado dos sons que o canto possibilita é também defrontar-se com a possibilidade de respostas para questões últimas acerca das origens e da destinação do ser humano. Aqui, *Suresvara Dasa* aponta como o canto está dentro de um quadro de referência mais amplo que fornece respostas e senso de orientação acerca de questões últimas. Segundo esse quadro de referência mais amplo, a permanência do devoto junto ao canto pretende ser resposta a interrogações últimas e universais, como por exemplo: Quem somos? De onde viemos? Para onde vamos? O que podemos esperar? Aqui, sua elaboração conduz o gesto de se reunir para o canto justamente para dentro de uma dimensão religiosa, marcada pela abertura às interrogações fundamentais acerca do sentido último da totalidade. Ao mesmo tempo, sua elaboração delimita o canto como rito quando o sentido do gesto de se ocupar do canto é apresentando como ato de se purificar com o objetivo de se libertar do aprisionamento no sofrimento, proveniente do desejo de desfrutar do *mundo material*. Vemos que o cantado do canto, isto é, a sonoridade e os nomes do ente divino evocados, estão marcados pelo caráter de confiabilidade, estabilidade, perfeição, sabedoria, pacificando de todo sofrimento, de tal modo que enquanto canta, o devoto se purifica, e enquanto se purifica mais puro se torna a expressão do seu canto. E à medida que se cresce na pureza, mais na presença do ente divino a pessoa se encontra. E a pureza no cantar é proporcional a ter mais percepção do ente divino. Noutras palavras, sua elaboração comunica que o sentido do gesto de se reunirem para o canto se encontra em libertar o ser humano do aprisionamento em uma condição profana, precária e impura para introduzi-lo numa realidade sagrada. Contudo, sua vivência do uso compartilhado dos sons não aponta somente para a purificação de si, pois também é purificação do *ambiente* que se torna *transcendental*, torna-se *leve*. O gesto de se reunir para o canto impõe sobre o ambiente um processo de purificação onde a impureza é abolida, e com isso a presença divina se manifesta no interior de um espaço consagrado. Portanto, o canto é um gesto que institui uma diferença qualitativa, e consagra tanto a pessoa do devoto quanto o ambiente circundante.

Finalizando seu relato, *Suresvara Dasa* é indagado sobre como vive essa purificação. Acompanhemos:

*Tércio: Como é que você vive essa purificação?*

*Suresvara Dasa: Olha... vou, vou, vou dizer que aos trancos e barrancos a gente vai tentando né... A gente tem que conciliar tanta coisa nessa vida, mas... dizem que o mais importante é você não se esquecer de Krishna, e ta sempre em contato, sempre que você pode. Cada um tem a sua trajetória, cada um tem a sua vida (...). Então, a gente vai... é...*

*mas o mais importante de tudo é a gente tá sempre junto.... é importante... essa associação, boas associações né... associação com os santos nomes, associação com os devotos te dando essa força pra você persistir. Não é fácil não. Não é fácil e... você se deixa enganar tão facilmente... você se distrai muito nesse mundo material, trabalho... com várias... um monte de informações, um monte de coisas. Mas você tá ali persistindo e... chega lá. Dizem que é um caminho sem volta.*

Não é nada fácil viver em prol dessa *purificação*, de aprofundar sua relação com a potência sonora, uma vez que tem de *conciliar* tantas coisas na *vida*, há tantas possibilidades de distração nesse *mundo material*. Apesar disso, em sua elaboração, ele apreende como essencial a certeza que de que o mais importante é *não esquecer de Krishna*, estando sempre em *contato* com ele, de tal modo que ao propor um relacionamento com o ente divino, sua elaboração amplia horizontes incluindo também a dimensão religiosa no gesto de se reunir par ao canto. Outro elemento apreendido por ele como central, é que *mais importante* também, é estarem *sempre juntos*. A *associação* com os devotos lhe dá *força* para *persistir*, de tal modo que poder de se purificar pelo canto se apresenta como *um caminho sem volta*. É nesse sentido que a *associação* com os santos nomes desse uso dos sons, e também com os devotos, é para *Suresvara Dasa* companhia que lhe ajuda a tomar nas mãos o próprio percurso. Aqui, *Suresvara Dasa* percebe que em suas limitações não conseguiria sustentar esse gesto sozinho. O senso de comunidade em torno do gesto de se reunir para o canto é também o que lhe sustenta na tarefa de *persistir* em sua busca religiosa.

#### **4.3.1. Síntese**

Na análise da experiência de *Suresvara Dasa*, o gesto de se reunir para o canto configura-se como confiança no uso compartilhado dos sons, o que permitiu apreender a centralidade do elemento sonoro como potência. Ao mesmo tempo, em meio a essa experiência sensorial temos elementos articuladores de uma experiência de transcendência alcançada pela entrega pessoal à experiência compartilhada.

Praticando e se envolvendo com o uso dos sons, a potência do elemento sonoro se revela em sua eficácia de conduzi-lo a uma experiência de *alívio* e leveza. Esse dinamismo sensorial entre uso compartilhado dos sons, por um lado, e leveza e *alívio* experimentados, por outro, aponta para um aspecto frutivo. Participar do que acontece no espaço aberto pelo uso compartilhado dos sons, num certo nível, é vivido como fruição de algo que ali se recebeu.

Contudo, nesse mesmo ponto, sua elaboração igualmente comunica como o encontro com a potência é uma relação com um *mistério*, à qual não se desvenda, mas que mantém sua eficácia. Foi possível reconhecermos a centralidade do relacionamento com a potência misteriosa para a constituição da vivência do canto de *Suresvara Dasa*, uma experiência de encontro com um poder capaz de agir sobre si de modo significativo. A sonoridade se mostra como realidade totalmente outra capaz de trazer *alívio* e alento para, em última análise, as *angústias* existenciais do ser humano. Portanto, a partir da clarificação de sua situação existencial e da tematização da relação entre as *três palavras* e *poder*, ele nos fornece elementos que atestam como o encontro com a potência sonora nesse uso compartilhado dos sons é central na configuração do gesto de se reunir para o canto como realização de uma experiência religiosa, à medida que o canto é vivido por ele como a possibilidade de obtenção de um horizonte de sentido mais amplo para as questões que se coloca existencialmente na cotidianidade.

Em sua elaboração, tratar do uso compartilhado dos sons é também defrontar-se com questões últimas acerca das origens e da destinação do ser humano. Com isso, *Suresvara Dasa* aponta como o canto está dentro de um quadro de referência mais amplo que fornece senso de orientação acerca de questões fundamentais. Segundo esse quadro de referência mais amplo, a permanência do devoto junto ao canto pretende ser resposta a interrogações últimas acerca do sentido da totalidade, o que conduz o empenho com o canto justamente para dentro de uma dimensão religiosa.

Ao mesmo tempo, sua elaboração delimita o canto como rito quando o sentido do gesto de se ocupar do uso dos sons é apresentando como ato de purificação e consagração com o objetivo de libertar do aprisionamento no sofrimento. Tocando nesse último ponto, sua elaboração indica que o ente divino em questão no uso compartilhado dos sons tem uma expressão que o manifesta em toda imediatez, de um modo tal que o canto não é diferente da presença divina que se manifesta em suas ressonâncias. Por isso são chamados de mantras, não apenas pela reiteração exaustiva do mesmo uso dos sons, mas justamente pela presença de uma força atrativa e misteriosa na sonoridade.

Diante da angústia existencial, o *mantra* lhe apresenta uma mensagem de vida, de esperança, conforto e solidariedade: o seu ser se renova e a sua vida reconquista um sentido impregnado pela sacralidade. O drama existencial da morte que lhe acompanha é descarregado de seus ônus opressivo e absoluto. Podendo estar além, afirma a participação num poder de que ele

reconhece a superioridade e a necessidade. Dessa forma, a expressão musical do canto está ligada a uma compreensão do sentido último da vida. E a confiança no uso compartilhado dos sons o leva a descobrir a transcendência como apoio fundamental de sentido.

Por fim, compreendemos também que a análise da sua vivência do canto não pode prescindir do envolvimento com o grupo de devotos com as quais essa atividade é realizada. É o relacionamento com a comunidade de devotos nesse contexto que também sustenta e fortalece a disposição de *Suresvara Dasa* para se empenhar e persistir junto ao canto. A proposta do canto se converte em companhia que solicita sua pessoa e o motiva a persistir junto aos devotos. Nesse sentido, diante de uma proposta vinculada a uma experiência religiosa, *Suresvara Dasa* vive uma confiança no uso compartilhado dos sons.

## Capítulo 5 - Discussão dos resultados: diálogos e formulação da experiência-tipo

Ao entrar no espaço aberto pelo uso compartilhado dos sons proposto pelo Movimento Hare Krishna buscamos analisar os depoimentos de *Krsna Murti*, *Mukunda Das*, *Mukunda Das* e *Suresvara Dasa* acompanhando o modo como cada um elabora seu gesto de se reunir para o canto, apreendendo as bases em que se estrutura a vivência dessa prática e atividade coletiva. Para tanto, procedemos no sentido de colher os elementos essenciais visando chegar à apreensão da vivência do canto enquanto possibilidade de experiência religiosa do sagrado. Enquanto referencial teórico-metodológico, a fenomenologia nos permitiu, no capítulo anterior, descrever e compreender de que maneira os conteúdos comunicados podem se articular de modo a expressar um movimento que é próprio da experiência de cada sujeito. No seu conjunto, a análise fenomenológica acompanhou e evidenciou os elementos que foram emergindo como essenciais na totalidade de suas elaborações.

Encerrada a etapa de análise, procederemos nesta seção à tarefa de explicitar como os elementos essenciais que se mostraram comuns a todos os sujeitos foram estruturados em categorias, orientando e conduzindo a elaboração da experiência-tipo. Devemos destacar que as categorias formuladas adiante se articulam intrinsecamente umas às outras, e sua apresentação ressalta o que é específico numa ordem que facilita a comunicação da complexidade da experiência em estudo e em uma seqüência que favorece a explicitação das nuances e da conexão entre elas.

Em cada seção, estabelecemos o diálogo com a produção de outros autores visando consolidar e ampliar as compreensões que alcançamos. Ao estabelecer tal diálogo, procedemos aproximando a compreensão dos dados alcançada junto à vivência dos sujeitos de determinadas dinâmicas de experiência descritas em termos gerais pelos autores. Esse procedimento permitiu explicitar de que maneira as vivências compreendidas a partir das elaborações dos sujeitos articulam-se à estrutura da experiência humana, o que torna possível que nossos dados possam ser generalizados sem que se perca a vitalidade originária a partir da qual se mostram.

Na última seção, sintetizamos a típica experiência dos devotos junto ao canto, ou experiência-tipo, incluindo o diálogo com autores visando dimensionar a contribuição dessa pesquisa para o campo de estudo das relações entre música e sagrado.

## 5.1. O dinamismo sensorial da expressão musical do canto como encontro com a potência sonoro-sagrada

Ao comunicarem sua experiência vivida junto ao canto, os sujeitos entrevistados elaboram sua atividade privilegiando o impacto sensorial que o uso compartilhado dos sons possibilita, e delimitam com isso o contato com uma sonoridade que uma vez compartilhada revela sua força atrativa, sua qualidade excepcional e única. Esse impacto sensorial é elaborado revelando o espaço aberto pelo canto como uma experiência radicalmente diversa e distinta das fornecidas pela cotidianidade, marcada justamente por uma força atrativa que se liga a estados de bem-estar, culminando em exaltação e entusiasmo. Resgatando o lugar do dinamismo sensorial, a vivência dos devotos aponta a centralidade do uso compartilhado dos sons como encontro com uma potência capaz de despertar tonalidades afetivas de bem-estar, alívio e prazer, indicando uma experiência do diverso, extraordinário e insólito.

Devemos agora, a partir de um diálogo entre autores, aproximar e tematizar a vivência hilética passível de ser encontrada, explicitada e delimitada no interior dos relatos dos devotos. Segundo Ales Bello (2004) e Ghigi (2003), é preciso desenvolver a análise da dimensão hilética por ser uma análise basilar, sem a qual não poderíamos sequer entender a dimensão noética. No estudo de vivências nas quais a base sensível é a tônica, a análise fenomenológica emprega o termo *hylé* para

indicar esses dados sensíveis como os de som, tato, cor e estas impressões como prazer, dor. Esta é uma esfera, um âmbito de dados sensíveis que se referem ao relacionamento com o mundo externo e com o mundo interno: dor e prazer não estão fora; o som pode vir de fora, mas é um dado sensível para nós, a dor e o prazer estão dentro. Estes dados sensíveis vêm a ser chamados com o termo *hylé*: materiais hiléticos (Ales Bello, 2004, p. 209).

Segundo Ales Bello (2004, p. 250), a esfera *hilética* “tem uma face voltada para o mundo exterior – os dados de cor, de som... – e os dados de sensibilidade interior – prazer, dor, bem-estar, mal-estar. Então, nós notamos que a esfera hilética é voltada à corporeidade e à psique”, de tal modo que prazer e dor, bem-estar e mal-estar são registros psíquicos do contato com os dados sensíveis, onde a conexão psicofísica entre tonalidade afetiva e dinamismo sensorial é intrínseca. Com isso, para a análise fenomenológica de vivências em culturas cuja centralidade do momento

religioso é predominante, devemos reconhecer a importância do momento hilético, de tal modo que a materialidade do objeto do contato sensível não é vivida como um mero objeto empírico, mas como dotado de uma força atrativa, sobretudo quando o que está em jogo é a vivência do sagrado:

Por outro lado, prevalecendo nessas experiências vivenciais o momento hilético, justifica-se a importância extraordinária que é dada a determinados elementos, tais como: cores, formas, figuras e lugares da natureza, que passam a ser considerados sagrados porque reveladores do poder. Esse mesmo aparece na materialidade desses elementos, que não devem ser entendidos como objetos físicos, mas como possuidores de uma força atrativa, no sentido que foi assinalado a propósito da hilética (Ales Bello, 1998, p. 126).

Constatamos, portanto, em meio à elaboração dos sujeitos, elementos que delimitam momentos de vivência hilética. Tais momentos hiléticos, por exemplo, se evidenciam a partir da indicativa de *Krsna Murti* dizendo que “basta você cantar”, que é o bastante tomar parte e permanecer junto à sonoridade, pois “sua concentração tem de estar apenas em ouvir e repetir”. Em seguida, relata que diante da exaustividade dos ciclos de “48 horas” ininterruptas de cantos, sua vivência se compraz na fruição e deleite de um “sacrifício” que, apesar de exaustivo e redundante, se revela “absolutamente prazeroso”. Noutra exemplo, quando *Mukunda Das* se surpreende com o fato de que por “mais de 20 anos” está repetindo insistentemente as mesmas sonoridades, revela, por um lado, uma disponibilidade que espantosamente “não” se “enjoa” e não se indispõe – e que ao uso dos sons sempre e a cada vez se retorna – e por outro, revela a sonoridade como “alguma coisa que é diferente”, alguma coisa portadora de uma singularidade inesgotável. Temos acima, rastros bem delimitados de vivência hilética que parecem prescindir completamente de uma elaboração noética mais intelectualizada. O impacto hilético da sonoridade que se evidencia no relato dos devotos é uma vivência ainda não preenchida por avaliações ou ponderações reflexivas, onde corpo e música não fixam fronteiras previamente estabelecidas, mas permitem o protagonismo de dados sensíveis de som e estados de ânimo suscitados. Constatamos, portanto, que a exposição dos devotos à sonoridade está guiada pela dinâmica hilética, assumindo uma qualidade atrativa excepcional, extraordinária e única, de tal modo que “o momento hilético tem um valor altamente manifestador, ainda que não egocentrado e isso é característico daquelas culturas em que a hilética arrasta a noética” (Ales Bello, 2002, p. 102).

A importância da hilética fenomenológica está em se apresentar como chave interpretativa do fenômeno sagrado quando ligado à situação sensorial da expressão musical religiosa dos devotos. Assim, a dimensão sensorial não pode ser desprezada quando se estuda a experiência global do sagrado religioso, já que o uso dos sons feito pelos devotos ao abrir o espaço para a manifestação do sagrado faz requisição da dimensão da sensorialidade.

Acompanhando e diversificando ainda mais a apresentação dos momentos de imediatez hilética, devemos assinalar que o dinamismo sensorial inerente à expressão musical do canto aponta para as imediações de caráter hilético que prepara o momento noético. Esse dinamismo sensorial da vivência sonora entre atratividade da materialidade dos dados de sons por um lado, e prazer/alívio/bem-estar experimentados por outro, se evidencia nos relatos de *Sri Krsna Murti* para quem “o prazer” desse uso compartilhado dos sons “é muito impressionante...”, pois “trás uma bem-aventurança” e “é duradouro”; igualmente nas narrativas de *Mukunda Das* para quem “a prática do canto dos nomes de deus é comparada a um banho na alma, você sente assim um alívio”; e por fim para *Suresvara Dasa* que afirma que após tomar parte no canto “você sai dali... meio aliviado né... sentindo mais leve”. No conjunto das elaborações, o dinamismo sensorial é vivido a partir da atratividade da materialidade dos dados de sons, justamente como fruição, desfrute e deleite tanto na exaustividade com o prazer em *Krsna Murti*, quanto no alívio, leveza e conforto experimentados por *Mukunda Das* e *Suresvara Dasa*. Atestamos, pois, como o momento hilético exerce “uma função atrativa e de manifestação extraordinárias, a presença é vivida como uma Potência (...) que preenche totalmente, imediatamente e existencialmente envolvendo todo o ser humano, o qual, neste caso, é de-centrado, não egocentrado” (Ales Bello, 2002, p. 106).

Portanto, os devotos ao entrarem em contato com o uso dos sons têm seu dinamismo psíquico mobilizado e os efeitos da sonoridade sobre os sujeitos seguem um determinado percurso, onde primeiramente são mobilizados os sentidos externos da audição responsáveis por captar os dados sensíveis sonoros, e em segundo lugar, são ativados os sentidos internos, através dos quais os dados externos de sons mobilizam os afetos, as emoções. E pela referência constante ao dinamismo entre uso dos sons e o bem-estar experimentado, observamos o quanto tal dinamismo é intensificado pelo fator de ser compartilhado. É assim que as elaborações dos devotos indicam que a vitalidade desse uso dos sons está também no fato de ser uma experiência sensorial compartilhada.

Contudo, de acordo com Ales Bello (1998, p. 125), não haveria uma remissão da sonoridade que sinalizasse algo como um sagrado, mas a própria sonoridade em seu aspecto de atratividade faz com que o sagrado se mostre na plenitude de sua materialidade:

a realidade que está presente se manifesta com tal vivacidade e se impõe com tanta força que não pode ser considerada como algo que “remete” a outra realidade, porque aquilo que se apresenta se mostra na plenitude da sua materialidade: forma, cor, luminosidade ou escuridão, tão intensas a ponto de atraírem a atenção e concentrá-la sobre si, revelando-se em si mesma como algo poderoso e sagrado e não como simples “sinal” do sagrado.

É assim que a elaboração da vivência junto ao canto de *Suresvara Dasa*, por exemplo, formula e explicita que justamente aquilo que ocorre no uso compartilhado dos sons é uma presença da divindade, e não uma referência a ela, pois “quando você canta os santos nomes, ele não é diferente da própria divindade: Krishna, né... Da própria divindade, não é diferente. Então, quando você canta os santos nomes, Krishna mesmo ele se apresenta, né...”. Nesse ponto, devemos “notar que o momento hilético é tão importante não pelo fato de ‘simbolizar’ a realidade divina, mas por permitir que se torne ‘presente’ nele” (Ales Bello, 1998, p. 130). Desse modo, a vivência do uso compartilhado dos sons se abre para a presença de uma potência sonoro-sagrada com a configuração de divindade. Devemos dizer, assim, que essa potência sonoro-sagrada não é a forma do divino, mas a forma própria com que os devotos de Krishna se relacionam com sua divindade, cuja configuração é o deus Krishna. A partir da combinação entre os dados sensíveis e formações de sentido, o momento hilético da experiência dos devotos de Krishna junto ao canto fornece a matéria (sonora) para as formações intencionais de significado sagrado-religioso, e à medida que é encontro com uma potência, cujo caráter é diverso e completamente outra, essa vivência fornece uma experiência em que dinamismo sensorial e vivência do sagrado estão intimamente correlacionados.

Posto isso, devemos dizer que o caráter fundamental do sagrado está justamente em ser ao mesmo tempo totalmente diferente e extremamente próximo do devoto, possuindo, nas palavras de Otto (1985), um *mysterium*, isto é, qualquer coisa de secreto e excepcional, algo de incompreensível e inexplicável, de tal modo que esse estar separado do sagrado constitui-se, portanto, o atributo da sacralidade. Assim, a introdução em um tempo e espaço outros em relação à cotidianidade é uma característica fundamental da experiência desse uso compartilhado dos sons, guardando íntimas correlações com as descrições de Otto (1985) acerca do *numinoso*.

O caráter fenomenológico do sagrado pode ser entendido tal como se encontra em Eliade (1992; 1998). O sagrado se manifesta sempre através de alguma coisa, e essa alguma coisa é o que ele chama de hierofania, “isto é, *algo que ultrapassa* a sua condição normal de ‘objetos’” (Eliade, 1998, p.19, grifos do autor). Dessa forma, com o termo hierofania, Eliade (1992, 1998) delimita a esfera de manifestação da realidade sagrada, considerando que qualquer coisa pode incorporar a sacralidade, qualquer coisa pode tornar-se hierofania e assumir esse prestígio da sacralidade. Esse é o paradoxo que constitui toda e qualquer hierofania, uma vez que “manifestando o sagrado, um objeto qualquer torna-se outra coisa e, contudo, continua a ser ele mesmo, porque continua a participar do meio cósmico envolvente” (Eliade, 1992, p.13). É assim que Eliade (1992, p. 20) irá dizer que “o sagrado é o real por excelência, ao mesmo tempo poder, eficiência, fonte de vida e fecundidade”, e que toda hierofania pressupõe “uma nítida separação do objeto hierofânico relativamente ao mundo restante que o rodeia” (Eliade, 1998, p.19). Com isso, a experiência do sagrado revela segundo Eliade (1992, p.14) que “o sagrado equivale ao poder e, em última análise, à realidade por excelência. O sagrado está saturado de ser. Potência sagrada quer dizer ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia”.

O depoimento dos devotos comunica um fator que se revelou decisivo no modo como retomam e elaboram seu percurso de envolvimento com o canto: a realidade de potência desse uso dos sons, tornando possível a apreensão da unidade corpo-psique na relação com a potência sonoro-sagrada. O uso compartilhado dos sons torna possível um espaço de manifestação do sagrado, implicando “uma hierofania, uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o torna qualitativamente diferente” (Eliade, 1992, p. 17). Posto isso, devemos dizer que a elaboração da experiência junto ao canto torna transparente a própria estrutura de hierofania desse uso dos sons, chegando a ser formulada nos próprios relatos, como por exemplo, com *Mukunda Das* quando se refere às palavras cantadas por ele e pelos demais devotos a mais de vinte anos – Hare, Krishna e Rama – diz que “essas palavras elas tem um poder que não são desse mundo”; ou então quando *Suresvara Dasa* se refere ao “mistério de três palavrinhas”; e também *Krsna Murti*, que afirma ser o uso compartilhado dos sons a sua “recarga. Quando você fica ‘onnn-line’”. Os relatos dos devotos comunicam que a vivência dessa sonoridade participa de uma realidade que “satura-se do ser” como diz Eliade (2000, p.13), justamente porque constitui uma hierofania. Nesse ponto, o que interessa também é

o fato de que os dados sensíveis se apresentam em toda sua materialidade, pois envolver-se com o uso dos sons é também ser tocado por sua atratividade.

Concluimos, portanto, a dimensão hilética como componente primário na constituição da experiência do sagrado na elaboração da experiência dos devotos de Krishna. Atestamos o valor que a análise da hilética pode ter para o significado mais profundo da experiência do sagrado religioso, de tal modo que “o momento hilético se torna propulsor a respeito do momento noético, intencional, que não desaparece, mas é guiado pelo primeiro” (Ales Bello, 1998, p. 158). De fato, acompanhando a elaboração da experiência dos devotos, o momento hilético tem um valor manifestador. Em última análise, a expressão musical do canto se apresenta com uma base sensorial sob a qual a manifestação do sagrado religioso se apóia.

Há, portanto, entre os devotos de Krishna e o sagrado, uma relação comunicativa, determinando o tipo de experiência que o grupo tem com o sagrado. Contudo, será o suporte comunicativo sonoro dessa relação que contribui de forma determinante para o modo de experimentar esse sagrado. A valorização do processo de manifestação sonora do sagrado pelos devotos indica uma hierofania musical, isto é, o sagrado revelado através do uso dos sons vivido como um acréscimo de força que sobrevém e transforma. É assim que uma vez cantadas, as três palavras (Hare, Krishna, Rama) são elas mesmas atos sensoriais de exposição e envolvimento com a potência sonoro-sagrada. E a orientação prévia ao gesto de se reunirem para o canto implica a demarcação de um ponto central encontrado na reiteração dessas sonoridades, pois a hierofania sonora revela um ponto fixo, um centro, a partir do qual os devotos realizam seu gesto de se envolverem com a potência sonora e sagrada.

Esse acréscimo de força advindo do encontro com a potência sonora não é vivido pelos devotos como resultado de um esforço próprio individual, mas resultado da atividade de uma força que não procede da pessoa mesma, mas aponta para a existência de uma potência na própria sonoridade desse uso compartilhado dos sons, apreendida como correlato da vivência com o canto. A sonoridade carrega essa potência e pode transmiti-la uma vez compartilhada. Uma vez que os devotos precisam empregar os seus sentidos para participar e produzir o canto, o sensível é partilhado. O gesto de retomar o canto se apresenta então, como um momento de dividir e partilhar a experiência sensível comum, levando ao fortalecimento da experiência do sagrado. Ao mesmo tempo, a relação imediata com a sonoridade é uma propriedade da experiência que se tem com a música e base da experiência do sagrado, o que vem antes de tudo o mais. Assim, o

sagrado dessa potência sonora se expressa em sua imediatez, e o imediato dessa experiência vem intrinsecamente expresso pela música. Uma vez que o decisivo na relação com o sagrado é o relacionamento com a sua potência, aqui não há abandono da imediatez para esse relacionar-se poder se realizar.

Constatamos, portanto, junto à elaboração dos sujeitos, o substrato sensível de relacionamento com o sagrado. A base sensorial foi fundamental para a compreensão da realidade sagrada de potência desse uso dos sons, de tal modo que a vivência de se reunir para o canto é justamente a elaboração da experiência de encontro com a potência sonoro-sagrada. Acompanhando a elaboração dos sujeitos, evidenciamos que o encontro com essa potência manifesta-se em uma situação de uso compartilhado dos sons, de tal modo que a vivência de se proporem o uso dos sons se apresenta como ato em direção à potência sonoro-sagrada, revelando confiança incondicional nessa. E uma vez que os sujeitos elaboram sua vivência do canto afirmando a centralidade da potência deste uso dos sons e a vitalidade do sagrado, sua análise não pode prescindir da consideração do relacionamento de transcendência estabelecido com esse poder.

## **5.2. A vivência da expressão musical do canto enquanto horizonte de transcendência**

Na análise dos depoimentos, acompanhamos como cada devoto se introduz, através da vivência do uso compartilhado dos sons, em um horizonte de transcendência. Não obstante, todos os sujeitos apontam a experiência de transcendência como elemento fundamental, sem o qual o uso dos sons não pode efetivamente se realizar enquanto tal. A vivência do uso compartilhado dos sons se apresenta como o lugar em que a existência na cotidianidade é elevada a um patamar acima, ou nos próprios termos de *Krsna Murti* das e *Mukunda Das*, a um nível *superior*. Nesse caso é uma vivência que possibilita aos devotos certo modo de buscar a transcendência e a abertura a uma nova realidade de sentido.

Para dimensionar a ampliação de nossa compreensão da vivência do canto como horizonte de transcendência, iniciamos um diálogo com Frankl (1946/1989, p.45), segundo o qual, “ser homem significa (...) ser para além de si mesmo. (...) Ser humano significa ordenar-se em direção a algo ou a alguém: entregar-se (...) a uma obra a que se dedica, a uma pessoa que ama, ou a Deus, a quem serve”. A experiência de transcendência aponta justamente para o fato

que toda pessoa não se reduz a condicionamentos históricos, sociais ou psicológicos, mas se relaciona com esses a partir de um movimento de ultrapassagem desses mesmos condicionamentos. Segundo o horizonte aberto por tal experiência, o movimento fundamental do ser humano não é deter-se em si mesmo, mas voltar o próprio olhar para o mundo em busca de um sentido. Com base nessa posição, o horizonte das ações humanas jamais é um meio cuja finalidade é a gratificação individual, como se o lugar da alteridade estivesse comprometido por uma preocupação solipsista de redução de tensão ou de auto-gratificação. Na antípoda, Frankl (1946/1989) defende que, fundamentalmente, a realidade humana busca sentido. E um sentido buscado tem o caráter de exigência de sentido, sendo reconhecido e delimitado no mundo, não na interioridade do sujeito que vivencia. Assim, a orientação existencial que estrutura a realidade humana é a busca de sentido, de tal modo que “o que o homem quer não é o prazer (...). Se realmente víssemos no prazer todo o sentido da vida, em última análise, a vida pareceria sem sentido. Se o prazer fosse o sentido da vida, a vida propriamente não teria sentido algum” (Frankl, 2003, p. 68).

Seguindo na mesma direção, mas trazendo à cena o vínculo entre transcendência e o sagrado, Eliade (1992, p.17), explica que “no interior do recinto sagrado, o mundo profano é transcendido”, de tal modo que o movimento de transcendência em relação à cotidianidade aparece como o elemento intencional de qualidade noética, uma vez que se trata de uma ligação intencional com uma alteridade que possibilita o ato de transcendência. Retomando Frankl (1978; 1984; 1989; 1990; 1993), a questão humana fundamental não é dar sentido às coisas e à vida, e sim encontrá-lo. E uma vez que não pode ser inventado, deve ser descoberto. Por fim, a experiência de transcendência “pode ser apreendida pelo sujeito, no vivo da experiência, como um diálogo no qual o transcendente é considerado como um “Tu”. Ao homem que vive essa possibilidade, Frankl o chama de *homo religiosus*” (Coelho Jr. & Mahfoud, 2001, p. 99).

Diante de situações-limite, de confrontação com a impermanência e a transitoriedade que marca a condição humana, as tradições religiosas fornecem uma proteção ao sentido, possibilitando interpretações que tornam possível a “sustentação interior para enfrentar a crise do sofrimento e da morte” (Berger, 1997, p. 54). A relação com o sagrado religioso ocupa, assim, um lugar fundamental, ao proporcionar certa localização do prazer, do sofrimento e da morte. Como indicam Berger & Luckmann (1973, p. 138), “a morte estabelece também a mais aterrorizadora ameaça às realidades asseguradas da vida cotidiana. A integração da morte na

realidade dominante da existência social tem, portanto a maior importância para qualquer ordem institucional”. Como bem observado, o que o relacionamento com o sagrado religioso torna possível é justamente o horizonte de significado para os âmbitos da existência finita, pois “nas situações de intenso sofrimento, a necessidade de significado é tão forte quanto a necessidade de felicidade” (Berger, 1985, 70). É assim que a realidade humana “enfrenta o Sagrado como uma realidade imensamente poderosa distinta dele. Essa realidade a ele se dirige, no entanto, e coloca a sua vida numa ordem, dotada de significado” (Berger, 1985, p. 39).

Essa apresentação das implicações da experiência de transcendência para Frankl (1978, 1984, 1989, 1990, 1993), Eliade (1992) e Berger (1985, 1997), que se apresentam como abertura e movimento na direção de uma alteridade reconhecida como fonte de sentido, enriquecem o olhar lançado à experiência dos sujeitos que entrevistamos.

A elaboração dos sujeitos aponta para a realização de uma experiência de transcendência em sua vivência do uso compartilhado dos sons, de tal maneira que o gesto de se reunirem para o canto se apresenta como horizonte para sua busca de transcendência. A partir da elaboração de cada sujeito, compreendemos a partir de suas vivências, que o gesto de se reunirem para o canto é justamente um momento de elevação da própria existência cotidiana a outro patamar, em que se descobre um sentido mais amplo em relação à cotidianidade. A dinâmica da vivência junto ao canto se revela no movimento de ir ao encontro da alteridade de um poder que supera a própria cotidianidade, evidenciando a centralidade do movimento de transcendência na vivência do uso dos sons, o que permite compreender que o dinamismo dessa experiência aponta um movimento para além da esfera individual, fornecendo um significado mais amplo para o prazer em *Sri Krsna Murti*, para as vicissitudes da vida e dificuldades pessoais em *Mukunda Das* e, por último, para as angústias da existência finita frente à morte em *Suresvara Dasa*. A passagem ao canto se mostra como possibilidade de buscar e viver a transcendência a partir desses âmbitos existenciais. O gesto de se reunirem para o canto se apresenta como o lugar privilegiado onde um movimento de transcendência acontece, dando aos devotos olhos para enriquecer gestos e momentos do cotidiano.

Ao elaborarem a experiência com o uso compartilhado dos sons, os devotos indicam como esse possibilita a participação num horizonte de transcendência que compreende e vai além dos limites empíricos da experiência sensorial, apresentando o envolvimento com uma sonoridade marcada por um caráter transcendente, revelando a consistência fenomenológica da

própria experiência. É assim que o uso compartilhado dos sons se mostra atravessado por uma sacralidade e uma religiosidade intrínseca, envolvendo a contemplação e reflexão sobre as experiências da vida e a cotidianidade como um todo, contribuindo para enriquecer e assumir o cotidiano. Devemos apontar, portanto, no uso compartilhado dos sons um movimento de transcendência acontecendo justamente quando na vivência dos devotos junto ao canto, o uso compartilhado dos sons aparece em seus relatos como fonte de energia para superar e/ou ampliar os horizontes encurtados da cotidianidade, de tal modo que a “‘realidade’ se desvenda e se deixa construir a partir de um nível ‘transcendente’, mas de um ‘transcendente’ que pode ser vivido ritualmente e que acaba por fazer parte integrante da vida humana” (Eliade, 1998, p. 124). É assim que *Krsna Murti* irá dizer que “há uma linguagem do kirtana”, pois, “mesmo os devotos que às vezes não estão se dando muito bem, naquele momento [do canto compartilhado] se dão muito bem”. Segundo a elaboração da sua vivência, “o kirtana [o momento de canto compartilhado] é quando a gente recarrega as nossas baterias pra seguir nossas vidas, em diferentes estilos, mas seguir nossas vidas”. A excepcionalidade do uso dos sons está para ele em “saber que eu tô vivenciando um prazer diferente, sendo um gozo superior mesmo”. O mesmo elemento de transcendência se faz presente para *Mukunda Das* que vivencia a mais de vinte anos a mesma significância: “quando você está de fora de um grupo que está cantando, você tá dum jeito, depois que você entra... (...) é como se... é... você fosse pelo um degrau acima, entende? Se desse um passo, mais ou menos como se fosse um degrau a mais”. E por fim, o modo como *Suresvara Dasa* busca a transcendência se revela através do “alívio mesmo das... das tensões do dia-a-dia, da própria vida né... e... das angústias né... e até, por último assim, da nossa angústia maior, de todo ser humano, que é a angústia do medo da morte: o medo de envelhecer...”. A vivência apreendida junto ao uso compartilhado dos sons apresenta-se fundamentalmente como uma ordem transcendente de realidade que proporciona aos devotos um suplemento de força, abrindo novos horizontes de significação para a cotidianidade. O gesto de se reunir para o canto se mostra como abertura e experiência de transcendência que reconhece um sentido extraordinário no uso dos sons capaz de re-significar âmbitos de sua própria existência. Esse é identificado pelos sujeitos com um caráter de excepcionalidade, um tipo de tensão no vivenciar diverso do comumente experimentado na cotidianidade, indicando a participação em algo além deles próprios.

Podemos concluir que a experiência dos devotos compartilha de uma elevada integração da realidade sensorial com um processo que vai além da pessoa do devoto, possibilitando a participação em algo além deles próprios, o que revela a capacidade do uso dos sons em possibilitar uma experiência de transcendência, isto é, de voltar-se, ordenando âmbitos da própria existência, para algo ou alguém que se encontra fora da cotidianidade e além de si mesmo. O sentido do canto possibilita, nesse movimento de abertura, de oferta e de doação de si, um horizonte de transcendência que proporciona um acréscimo ou influxo de força para a vida. Ao mesmo tempo, essa força de ultrapassagem da cotidianidade que o uso compartilhado dos sons possibilita através da passagem ao rito pelo gesto de se reunir para o canto, indica o momento em que a vida do devoto é tocada por uma potência sonoro-sagrada e ao mesmo tempo em que se volta para a alteridade dessa potência.

Por fim, podemos compreender de que maneira a vivência dos devotos junto ao canto sustenta uma abertura à transcendência. A partir da reiteração de um mesmo uso dos sons, constatamos que a vivência dos devotos de Krishna não pode ser reduzida a uma mera repetição das mesmas sonoridades, justamente porque no próprio ato de retomar o canto e reiterar o mesmo uso compartilhado dos sons se introduz a experiência da diferença. Isso implica que, no lugar do mesmo uso dos sons, se instala, a cada vez, a percepção da diferença entre cotidianidade e espaço aberto pelo canto. Vemos, pois, que a reiteração no uso dos sons não é mera repetição ou redundância. A reiteração do canto não é um círculo que se fecha em torno do mesmo uso dos sons, mas um círculo que gira em torno da alteridade da potência sonoro-sagrada. Uma reiteração insistente e compartilhada de sonoridades específicas que engendram a diferença, retirando da repetição algo novo. O horizonte de transcendência é assim, a estrutura que permite que o mesmo canto, o mesmo uso dos sons, possa ser vivido, a cada vez, de uma forma renovada. O paradoxo dessa repetição mantríca do mesmo uso compartilhado dos sons está na evidência fenomenológica de que não se pode falar em repetição do mesmo uso dos sons a não ser pela diferença ou mudança que essa reiteração introduz na totalidade das vivências daqueles que dela se ocupam. A experiência da diferença habita a repetição do mesmo uso dos sons.

### **5.3. A vivência da expressão musical do canto enquanto relacionamento com figuras memoráveis da tradição**

Em suas elaborações, compreendemos como a presença do contexto da tradição é de importância decisiva para a significação e constituição da realidade do uso compartilhado dos sons tal como experimentado pelos devotos, indicando que o gesto de retomar o canto ganha significação também por estar inserido numa trama maior. O canto é apresentado na narrativa dos devotos, imediatamente conjugado a elementos da tradição religiosa, fazendo no seu conjunto, referência à realidade última e englobante: o deus Krishna. Igualmente comum aos sujeitos é elaborar a vivência do canto recorrendo a personagens emblemáticos da tradição, apresentados dentro de sua historicidade, comunicando o quanto o uso compartilhado dos sons contém uma proposta que solicita o empenho dos devotos. Com isso, suas elaborações comunicam a dinâmica das relações entre as grandes personalidades religiosas da história do Movimento Hare Krishna (seus reformadores e profetas), e a ligação dos devotos com o canto inspirada no modelo exemplar fornecido por aqueles. O modelo exemplar fornecido por tais personalidades aponta a necessidade para a vida dos devotos do uso compartilhado dos sons. A partir desse prestígio das origens, o canto se revela em seu caráter sagrado, exemplar e significativo.

Iniciando o diálogo com os autores, a partir de Halbwachs (1950/2004) e Arendt (1954/2005), o conceito de tradição possui valor heurístico para investigações acerca dos modos de orientação do sujeito no mundo. Essa contribuição se amplia com Giussani (2004, p. 47), para quem o conceito de tradição refere-se a uma “hipótese explicativa da realidade”, a um quadro de referências que se mostra totalizante e exauriente para a elaboração de toda modalidade de experiência humana e critério com o qual os sujeitos buscam se orientar na totalidade complexa e dramática da existência, respondendo, no presente, aos desafios inerentes à trajetória existencial pessoal e coletiva. Toda tradição, portanto, enquanto hipótese explicativa da realidade fornece um horizonte de totalidade, determinando aquilo que a realidade é na sua essência, como está estruturada e a visão do lugar da realidade humana no interior do cosmos. Esse relacionamento com a totalidade, somado à confiança depositada nos antepassados fundadores e à abertura diante do mistério, apresenta a tradição como um quadro de referências geral e último, fornecedor de soluções para os problemas de sentido do mundo e da vida. Através dela, as questões e os problemas que se colocam aos devotos encontram uma resposta plausível e coerente.

Inicialmente, traçando o contorno ou quadro geral mais amplo da vivência dos devotos junto ao canto, nos movimentamos a partir da noção de tradição, tal como já conceituada por Giussani (2004). Em primeiro lugar, constatamos que o trajeto de suas elaborações coloca em

jogo que descrever o canto solicita certa apresentação do sistema de crenças em que o uso dos sons faz sentido. Nesse requisitar o sistema de crenças para explicar o gesto de se reunirem para o canto, o que fundamentalmente está em questão para suas vivências é justamente a elaboração dos fundamentos da realidade da expressão musical do canto segundo uma abertura dos próprios devotos para a totalidade. Ao falar do canto recorrendo a um quadro de referências mais amplo, os sujeitos não estão apenas fazendo remissão abstrata ao sistema de crenças que explica o canto, mas, sobretudo, assumindo o uso compartilhado dos sons enquanto uma proposta que tem suas raízes culturais religiosas radicadas numa tradição. Em última análise, o que caracteriza uma tradição originariamente é a capacidade de englobar todos os aspectos da realidade, fornecendo um horizonte de totalidade (Giussani, 2004). Esse gesto de abertura para a totalidade se torna patente na elaboração dos devotos também pela remissão da sonoridade ao deus Krishna, aspecto que atravessa todos os relatos dos entrevistados. Em cada narrativa, os devotos recuperam a expressão musical do canto para o horizonte de configuração da sonoridade enquanto ente divino. Essa abertura para o sentido total da realidade da expressão musical do canto depende fundamentalmente de um quadro de referência global e último, constituído por categorias de sentido com pretensão totalizante, que unifica o ser humano, mundo e ente divino.

Em segundo lugar e paralelamente, o núcleo de elaboração da vivência junto ao canto partindo de um quadro comum de referências mantém-se fundamentalmente em torno da emblematicidade de *Sri Caitanya* e de *Srila Prabhupada*, revelando o quanto o uso compartilhado dos sons “tem uma origem e uma história sobrenaturais, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar” (Eliade, 1998, p. 22). Quando encarado por uma perspectiva histórico-religiosa, tal como a fornecida muitas vezes pelo relato dos devotos, o canto se mostra como um fenômeno cultural resguardado sob uma aura mítica. Inúmeras vezes, a narrativa dos devotos se guiou pela apresentação de um conjunto de referências históricas com que se procura dar sentido a própria vivência do uso compartilhado dos sons, e entre elas, fundamentalmente recorrem a do santo *Sri Caitanya*, figura arquetípica que reúne em si os atributos necessários para o devotamento à Krishna: o gesto de retomar incansavelmente o canto. Com *Sri Caitanya* se inaugura a tradição do canto congregacional dos nomes de Krishna, de tal modo que com ele e por ele tem-se a revelação primordial da necessidade do canto, fixando um modelo de conduta exemplar. Ao lado de *Sri Caitanya*, os devotos fazem referência também à *Srila Prabhupada*. Não discutiremos a passagem ao mito da figura do líder espiritual *Srila Prabhupada*, pois esse

aspecto de mitificação de uma pessoa ultrapassa os interesses da presente investigação. Interessamos somente o fato de *Srila Prabhupada* ter a admiração e reverência dos devotos, inspirando coragem e fé na busca religiosa do sagrado. Podemos dizer que na experiência dos devotos “vive-se” o mito às últimas conseqüências quando em meio à celebração e exaltação do canto compartilhado dos nomes de Krishna, incluem nas letras das canções, tanto os nomes de *Sri Caitanya* quanto de *Srila Prabhupada*, de tal modo que a “imitação dos gestos paradigmáticos dos Deuses, dos Heróis e Ancestrais míticos não se traduz numa ‘eterna repetição da mesma coisa’, numa total imobilidade cultural” (Eliade, 1998, p. 124-125). Tributário ao modelo exemplar revelado pelas emblemáticas figuras dos fundadores e profetas, os devotos se tornam, por sua vez, produtores e sujeitos da expressão musical do canto. Embora se apresente como um modelo intangível, a exemplaridade de *Sri Caitanya* e de *Srila Prabhupada*, em última análise, estimula os devotos a retomarem o gesto de se reunirem para o canto, o que abre continuamente novas perspectivas para a inventividade da própria expressão musical.

Estabelecendo um diálogo com a posição de Mircea Eliade podemos ampliar e aprofundar a compreensão dessa dimensão da vivência do canto dos devotos de Krishna. Enquanto rito, à medida que a vivência do gesto de reunirem para canto se estrutura pela “repetição contínua de um gesto paradigmático, algo se revela como fixo e *duradouro* no fluxo universal. Através da repetição periódica do que foi dito *in illo tempore*, impõe-se a certeza de que algo *existe de uma maneira absoluta*” (Eliade, 1998, p. 124, grifos do autor). Eliade (1998, p. 22) ao descrever a função do mito correlaciona com a própria experiência religiosa dizendo que

“Viver” os mitos implica, pois, uma experiência verdadeiramente religiosa, pois ela se distingue da experiência ordinária da vida quotidiana. A “religiosidade” dessa experiência deve-se ao fato de que, ao re-atualizar os eventos fabulosos, exaltantes, significativos, assiste-se novamente às obras criadoras dos Entes Sobrenaturais; deixa-se de existir no mundo de todos os dias e penetra-se num mundo transfigurado, auroral, impregnado da presença dos Entes Sobrenaturais. Não se trata de uma comemoração dos eventos míticos, mas de sua reiteração. O indivíduo evoca a presença dos personagens dos mitos e torna-se contemporâneo deles.

Logo, o sentido do rito é garantido pelo mito: esse garante “a eficácia dos gestos rituais, (...) o mito garante o rito, o rito reafirma o mito” (Crippa, 1975, p. 160). Re-encontrar o elo com as origens é a busca que se pode ler na exaustiva reiteração ritual desse uso compartilhado dos sons, pois na medida em que a relação com a origem fundamenta o rito de se reunirem para o

canto, esse mantém “vivo” determinada experiência mítica com a origem. Essa força que o mito exerce no interior da vivência dos devotos junto ao canto coincide com a própria definição de rito proposta por Cazeneuve (1978, p.10), segundo a qual o rito põe em movimento “uma acção que se assinala, sobretudo pelo seu comportamento estereotipado. De uma cerimônia antiquada, se diz de boa vontade que é um rito, significando com isso que ela não tem aparentemente outra justificação senão a de repetir exactamente o que se fazia outrora” (Cazeneuve, 1978, p.10). Podemos concluir da íntima união entre mito e rito, que a vivência do uso compartilhado dos sons propõe aos devotos um modo culturalmente estruturado de realizar a participação no sagrado religioso, realizando uma conciliação da existência dos devotos com o poder e a força daquilo que é transcendente.

A elaboração da experiência dos devotos junto ao canto indica como estruturam seu relacionamento com a potência sagrada pela referência aos lugares e fatos de origem, fazendo do uso compartilhado dos sons uma experiência que para se realizar plenamente precisa se remeter às origens. Os devotos junto ao canto reafirmam a fidelidade aos fatos fundadores, re-atualizado através do rito e cultivado a partir de uma atenção às origens. Enquanto rito, o canto recorre a elementos fundamentais da tradição para se constituir, uma vez que todo “mito garante ao homem que o que ele se prepara para fazer *já foi feito*” (Eliade, 1998, p. 124, grifos do autor). Podemos dizer também que “os traços de tal comportamento mitológico revelam-se igualmente no desejo de reencontrar a intensidade com que se viveu, ou conheceu, uma coisa *pela primeira vez*; de recuperar o passado longínquo, a época beatífica do ‘princípio’” (Eliade, 1998, p. 165, grifos do autor).

A remissão a *Sri Caitanya* quanto à *Srila Praphupada*, presente nas narrativas dos devotos, mostra que os dois personagens principais da história do Movimento Hare Krishna revelam-se enquanto mito “vivo” no sentido de que fornecem o modelo exemplar para a conduta dos devotos em relação ao canto, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência do grupo e, sobretudo, à experiência junto ao canto. Tais fundadores incidem na vivência dos devotos como os antecedentes míticos do próprio canto, prescrevendo a necessidade do canto para a busca religiosa do sagrado. Desse ponto de vista, são dois personagens que tornam a atualidade do canto “o resultado direto daqueles eventos míticos, e constituído por aqueles eventos” (Eliade, 1998, p. 16). Assim, temos indicado traços essenciais da experiência junto ao canto através da exemplaridade mítica dos fundadores: deve-se reunir para o canto porque assim

*Sri Caitanya* e *Srila Prabhupada* o fizeram, o que evidencia, ao mesmo tempo, uma rememoração dessas personalidades míticas.

Constatamos junto aos devotos que a exemplaridade mítica dos fundadores não somente ainda está viva, mas se mostra como condição estruturante para a constituição e sobrevivência do grupo, uma vez que tal exemplaridade fundamenta e justifica o comportamento junto ao canto e demais atividades dos devotos dentro do movimento, servindo de exemplo e guiando os passos dos mesmos em uma relação de transcendência com a cotidianidade. É assim que *Sri Krsna Murti* comunica sua vinculação ao canto, fazendo justamente aquilo que no princípio se fez, afinal, “são os nomes de Krishna né. É o que Krishna faz eternamente, é o que o Sri Caitanya fazia, ele dançava e cantava com os seus devotos... você se sente parte disso”. A partir do reconhecimento mítico de ambos os personagens históricos, a conduta deles se torna o modelo exemplar para o canto enquanto atividade significativa e paradigmática.

Dessa forma, os devotos evocam com veneração e respeito o “começo”, isto é, o momento em que se estabeleceu o canto como princípio da busca religiosa do sagrado, a partir da qual é preciso preservar como o mais valioso dos bens. A cada inserção de elementos da tradição religiosa nos relatos, observamos a presença forte de um panorama geral de fundo que unifica os devotos, a cotidianidade do mundo e o ente divino num mesmo quadro de referência, indicando traços de uma visão que se pretende ser da totalidade. Posto isso, o uso compartilhado dos sons tal como se apresenta na elaboração da experiência dos sujeitos é assumido enquanto herança cultural, digna de ser explicada, praticada, enfim, transmitida. Por isso, a vivência desse canto, dessa expressão musical, é impregnada de um intenso caráter laudativo, que exalta e contempla com um propósito celebrativo, tanto as maravilhas do ente divino quanto a exemplaridade mítica dos personagens fundadores. Essa atitude laudativa, celebrativa e de adoração deve ser entendida no contexto vital dos devotos enquanto pessoas que buscam a realização de uma experiência religiosa do sagrado, núcleo fundamental da vivência do uso compartilhado dos sons. Afinal, o que caracteriza e define a comunhão religiosa em geral, e aquela tornada possível pelo uso compartilhado dos sons, está no fato de que “os que nela participam, se unem agregando-se à volta de um mesmo princípio sagrado. (...) Pela comunhão, os fiéis reafirmam a sua adesão, a sua participação num mesmo arquétipo da condição humana” (Cazeneuve, 1978, p. 266). Em última análise, o que está em jogo é a continuidade de uma proposta cultural religiosa. O cantar do

maha-mantra Hare Krishna se mostra envolvido por um nexu que articula, e configura a vida pessoal e social dos devotos dentro de um plano englobante.

#### **5.4. A expressão musical compartilhada do canto enquanto experiência religiosa do sagrado**

Todo esse percurso permite finalmente compreender a conexão precisa entre os momentos hilético e noético e experiência religiosa do sagrado, explicitando como na situação sensorial em estudo está presente a dimensão religiosa enquanto sua estrutura fundamental. Vimos como o momento hilético é sempre presente, mesmo na experiência religiosa, por se tratar sempre de uma espécie de manifestação da Potência e do Estranho. Partindo da imanência-transcendência do gesto de se reunir para o canto alcançamos aqui a centralidade da experiência religiosa nesse uso compartilhado dos sons, nessa expressão cultural musical compartilhada, de tal modo que o gesto de retomar o canto exerce um papel essencial na articulação das relações entre experiência sensorial e experiência religiosa. O conjunto das narrativas comunica como os devotos de Krishna junto ao uso compartilhado dos sons vivenciam plenamente as questões de sentido que se fazem presentes em sua experiência. Portanto, partimos do senso prático do uso dos sons e chegamos ao senso religioso no uso dos sons.

A elaboração dos devotos comunica que a unidade entre a dimensão sensorial, os afetos e a potência sagrada é reconhecida na experiência religiosa do sagrado. Esse uso dos sons, ao colocar em movimento a busca de transcendência dos devotos, revela o dinamismo próprio de toda experiência religiosa, a saber, o dinamismo interrogante característico do senso religioso. Identificamos a dinâmica interrogativa do senso religioso nos relatos dos devotos a partir das questões de sentido apresentadas em torno das dimensões do prazer, das vicissitudes da vida e o horizonte de finitude e mortalidade. Esse dinamismo interrogante do senso religioso em torno das estruturas vivenciais do prazer na narrativa de *Sri Krsna Murti Das*, das vicissitudes da existência na narrativa de *Mukunda Das* e do horizonte último da morte em *Suresvara Dasa* se apresenta enquanto elemento não contingente, mas necessário da experiência dos devotos junto ao canto. Será em torno de questionamentos acerca do sentido de diversos âmbitos existenciais que os devotos elaboram sua experiência do uso compartilhado dos sons, de tal modo que em todos os depoimentos, não foi preciso colocar em pauta a questão da experiência religiosa, afinal os sujeitos, elaborando sua experiência junto ao canto, recorrentemente afirmaram o encontro com a

potência sagrada no próprio ato de envolver-se com o uso dos sons. Surgindo espontaneamente em diferentes níveis e guiando as elaborações, a experiência religiosa emerge como elemento estruturante da vivência junto ao canto, sendo uma de suas marcas distintivas a pertença a uma tradição e a remissão a um horizonte de transcendência.

No fenômeno da experiência religiosa do sagrado aparece a relação entre um sujeito humano e um objeto totalmente outro, misterioso e excepcional que vem ao seu encontro como algo extraordinário, impermeável para ser conhecido de maneira total, por ser justamente algo que ultrapassa e que não se pode reduzir em termos humanos. Trata-se do fenômeno da experiência religiosa do sagrado: o relacionamento que se estabelece entre uma pessoa e uma potência sagrada religiosa: “essa busca de potência é uma busca que envolve o ser humano inteiro. Então, como o ser humano se coloca, em sua totalidade, diante dessa potência? Como ele identifica a potência?” (Ales Bello, 2004, p. 267). Em todas as religiões é possível verificar esse fenômeno constitutivo, no qual determinada potência/força que tem uma proveniência misteriosa vem ao encontro da pessoa na sua imanência.

Tocando nesse último ponto, e delimitando que toda vivência religiosa, assim como toda experiência humana, é relacional justamente porque vincula a realidade humana com o transcendente, van der Leeuw (1933/1964) aponta no centro da experiência religiosa a experiência do poder. Ao descobrir poder em coisas, objetos ou seres, o ser humano considera-os sagrados. O ser humano religioso “busca introducir en su vida el poder en que cree. Trata de elevar su vida, engrandecerla, darle un sentido más profundo y más amplio” (van der Leeuw, 1933/1964, p. 650). É assim, que o ser humano religioso “desea para si uma vida más rica, más profunda, más amplia, desea poder” (idem, p. 650). Em outras palavras, seguindo a dinâmica da potência presente na experiência religiosa, o homem procura na sua vida e para sua vida, uma superioridade, seja para utilizá-la, seja para chamá-la e adorá-la. Essa busca de potência é uma busca que envolve o ser humano inteiro, porque “[...] la religión es la ampliación de la vida hasta su más lejana frontera” (idem, p. 650). Portanto, a categoria de potência orienta a análise fenomenológica da vida religiosa, caracterizando a experiência religiosa pela busca de algo pleno de potência que explique a vida. É assim que de acordo com Cazeneuve (1978, p. 190), o rito “revela também a necessidade que o homem tem de procurar o poder”, não aceitando sua condição existencial enquanto algo simplesmente dado.

Ao mesmo tempo, para Giussani (1997 e 2009), a experiência religiosa se fundamenta no senso religioso e se apresenta essencialmente como exigência radical de significado para a vida e todas as coisas. Segundo o autor, há perguntas que brotam de nossa própria experiência no mundo que estão ligadas à própria raiz do nosso agir humano:

O fator religioso representa a natureza de nosso eu enquanto se exprime em certas perguntas: qual é o significado último da existência? Por que existe a dor, a morte? Por que, no fundo, vale a pena viver? Ou, a partir de outro ponto de vista: de que e para que é feita a realidade? O senso religioso situa-se dentro da realidade do nosso eu ao nível destas perguntas: *coincide com o compromisso radical de nosso eu com a vida, que se mostra nestas perguntas* (Giussani, 2009, p. 73, grifos do autor).

Esse é o âmbito humano existencial em que se apresentam as questões de sentido, de um modo tal que o senso religioso “aparece com a vinda à tona dessas perguntas” (Giussani, 1997, p. 18). O senso religioso é a “capacidade que a razão tem de exprimir a própria natureza profunda na interrogação última, é o *locus* da consciência que o homem tem da existência” (Giussani, 2009, p. 88). Essa dinâmica aponta uma “experiência de todas as pessoas, uma vez que são perguntas que estão implícitas em toda posição humana” (Giussani, 1997, p. 20). Assim, “o senso religioso é o fator que não pode ser eliminado” (idem, p. 20). E aqui se revela o nexos existencial da experiência religiosa, uma vez que a pessoa não forma o senso religioso, mas o encontra e o reconhece. O senso religioso enquanto base sobre a qual se estrutura a experiência religiosa é relacionamento do eu com a presença do mistério reconhecido como fonte última de sentido (Giussani, 2004 e 2009), a situação existencial de toda experiência religiosa que realiza a busca humana por um sentido último e por um relacionamento com o mistério. A realização do movimento da pessoa no contexto da experiência religiosa se constitui pela resposta concreta do sujeito a tais perguntas últimas estabelecendo um relacionamento com a presença transcendente e solicitadora, reconhecida como fonte de sentido (Giussani, 2004 e 2009). Essa perspectiva delimita o que toda busca religiosa procura responder em qualquer ser humano, e que a experiência religiosa é a experiência de uma resposta totalizante à exigência de sentido propriamente humana. Essa posição de que aquilo que dá fundamento a questionamento acerca do sentido é o senso religioso é corroborada por AmatuZZi (1999, p. 127), para quem

O campo religioso não é inicialmente o campo das indagações sobre os deuses, mas sim das indagações sobre tudo o que acontece, tudo o que existe e nos acontece. Trilhando

esse caminho, desembocamos nas questões do sentido último e tocamos na questão do transcendente, pois é como se nos déssemos conta da totalidade dos horizontes, sem que isso aquietasse aquelas indagações.

O senso religioso em sua exigência de respostas últimas e totalizantes pode culminar na adesão pessoal uma forma de vida religiosa. Tal adesão deve ser entendida, em última análise, como uma tomada de posição pessoal frente ao senso religioso, o que indica o empenho do sujeito em assumir uma resposta concreta às questões de sentido que ele traz consigo. Embora a busca religiosa de toda e qualquer pessoa se realize no ato de percorrer um caminho proposto por determinada orientação religiosa culturalmente estabelecida, ela se apresenta fundamentalmente dentro desse horizonte maior que é a procura de sentido. No entanto, a busca religiosa pode trilhar um caminho em que seu sentido humano seja desvirtuado. A alienação surge do distanciamento entre o sistema de crenças e práticas religiosas e a experiência vivida das questões de sentido, de um modo tal que ao institucionalizar a vivência da religiosidade em comportamentos estereotipados se negligencia o acesso pessoal do sujeito às indagações de sentido propriamente humanas presentes em sua experiência. Privado de seu dinamismo interrogativo acerca do sentido, a experiência se desarticula do senso religioso e decai em alienação, malogrando a tentativa de responder às problematizações de sentido.

Cria-se assim a religião como alienação. Quer dizer, a religião usada para abafar as questões que trazemos dentro de nós, e portanto usada para impedir ações na direção de soluções. O que acontece então com a pessoa? Ela pode rejeitar essa religião para retornar à sua experiência original, ou então pode usá-la para se proteger de sua própria experiência original sentida como ameaçadora. A primeira das duas alternativas parece ser a mais saudável (Amatuzzi, 1999, p. 128).

A partir da análise dos relatos, é possível constatar a presença da pergunta pelo sentido perpassando as narrativas dos devotos, de tal modo que a religiosidade do gesto de se reunirem para o canto aparece e se revela como certeza de resposta para questões de sentido. Ao analisarmos as vivências relatadas pelos devotos foi possível notar elementos que se referem diretamente à questão do sentido e a confiança na resposta pelo canto. Entre esses elementos, encontramos a problematização em torno do significado abrangente do prazer trazida por *Sri Krsna Murti Das*, onde a experiência do canto compartilhado proporciona um caminho para alcançar um sentido amplo e totalizante para sua vivência do prazer; outro elemento é o posicionamento que *Mukunda Das* estabelece frente às vicissitudes e dificuldades pessoais a

partir do uso compartilhado dos sons; e por fim a relação com a angústia existencial e a finitude em *Suresvara Dasa*, tecendo problematizações acerca da significação da vida, do futuro e do enfrentamento da morte. Assim, os devotos descrevem certa precariedade e insuficiência da sua existência histórica, seja na trivialidade do prazer pelo prazer, na contingência das vicissitudes e injunções da vida pessoal e da onipresença da angústia existencial mirando o horizonte da finitude e da morte. No entanto, o uso dos sons responde e realiza a busca que os devotos de Krishna fazem pelo sentido, ou seja, por algo que orienta e dá sustentação à vida de cada qual em meio à cotidianidade. Nota-se então a presença de uma correspondência, uma confiança e uma certeza entre a procura por algo que preenche a existência e a adesão ao gesto de se reunirem para o canto. A religiosidade nesse uso compartilhado dos sons configura-se, antes de mais, como resposta a questões de sentido. E enquanto abertura para questões de sentido, a vivência da religiosidade aparece como relação de transcendência face um além de si. Assim, a experiência religiosa do sagrado depende essencialmente desse confiar-se a potência diante da qual se encontra, numa entrega de si serena e confiante. A experiência religiosa do sagrado revela-se por essa confiança e entrega de si como elementos fundamentais do movimento pessoal dos devotos, de tal modo que o lugar onde os devotos de Krishna encontram a possibilidade de superação do limite, não é no próprio limite, mas no encontro com a potência sonoro-sagrada tornada possível pela continuidade da expressão musical compartilhada do canto.

A partir da análise dos depoimentos, constatamos que o gesto de se reunir para o canto se configura como encontro com a potência sagrada que se concretiza numa experiência religiosa. Estamos diante de uma experiência religiosa que se desenvolve no espaço de transcendência. Nesse espaço compartilhado, a experiência religiosa é apreendida pelos sujeitos como um envolvimento com a potência sonora cuja configuração é reveladora de um “Tu”, isto é, o deus Krishna, apresentado como o Outro absoluto na relação. Justamente como nos relatou *Krsna Murti*, destacando que “a gente canta Hare Krishna, (...) pra que a gente se lembre de Krishna, pra que a gente não se esqueça dele, pra que a gente desenvolva a consciência por ele, ou seja, você direcionar suas atividades pra ele: essa é a verdadeira consciência de Krishna”. Portanto, é fundamental observar que uma vez a celebração sendo constitutiva da expressão musical do canto, a proposta não é ‘fazer música’, mas entrar e participar, por meio da arte musical, no Mistério divino.

Por fim, podemos compreender a centralidade do dinamismo sensorial posto em movimento pelo canto compartilhado para a elaboração da experiência religiosa do sagrado. O uso compartilhado dos sons introduz os devotos em um espaço totalmente diverso da cotidianidade, de tal modo que o gesto de se reunir para o canto é assumido como vivência que institui sentido para âmbitos fundamentais de suas existências. Para os devotos, o uso dos sons faz parte de um espaço e um tempo bem diferentes do espaço e do tempo cotidianos nas quais eles já se encontram, de um modo tal que o gesto de se reunirem para o canto é portador de significação religiosa ao introduzir a sonoridade como elemento absoluto e vivido enquanto potência, o que evidencia a função e o alcance dos elementos sensoriais na possibilidade de realização de uma experiência religiosa do sagrado. Ao se constituir pela via do rito, constatamos que a experiência dos devotos junto ao canto não elimina a experiência do mistério, antes e ao contrário, a desperta. A experiência religiosa que os devotos alcançam junto ao canto se apresenta na elaboração de suas vivências como uma busca de sentido pela via de relacionamento musical com o sagrado, de tal modo que a pragmática do canto se mostra em sua íntima correlação com o dinamismo interrogante do senso religioso. O ponto fundamental da expressão musical do canto enquanto experiência religiosa do sagrado está no fato de que a potência sonoro-sagrada é vivida como resposta às questões de sentido dos devotos.

### **5.5. Síntese da experiência-tipo da vivência dos devotos de Krishna junto ao canto**

A partir da discussão das categorias apreendidas, devemos sintetizar a experiência-tipo acerca das vivências dos devotos de Krishna junto ao canto.

A elaboração da vivência dos devotos tornou possível apreender os momentos hilético e noético de significado sagrado e religioso. Acompanhando a dinâmica da experiência junto ao canto, compreendemos como a vivência do uso compartilhado dos sons apresenta-se enquanto abertura a potência sonoro-sagrada, encontrando-se justamente entre os domínios do som e do sentido. O uso compartilhado dos sons, vivido enquanto encontro com a potência, revela o gesto de se reunir para o canto como acontecimento de manifestação do sagrado, onde a sonoridade em sua qualidade excepcional e extraordinária torna possível uma experiência diversa do cotidiano. A análise fenomenológica revela que o espaço do canto torna possível a cada devoto se abrir para o relacionamento com essa potência, indicando a um só tempo, que o contato com o uso

compartilhado dos sons expressa tanto a atratividade da potência quanto seu próprio mistério. Nessa configuração específica, indo do dinamismo sensorial ao significado simbólico, conflui uma direcionalidade marcada tanto da atratividade da potência sonora, quanto o reconhecimento do mistério aí envolvido.

O gesto de se reunir para o canto se mostra como espaço-tempo onde os devotos podem fazer a experiência da transcendência. A cotidianidade do prazer, as vicissitudes e injunções da vida e as angústias de uma existência finita e mortal são os âmbitos existenciais na qual a experiência da transcendência toma forma expressiva na vivência dos devotos: relação de transcendência como possibilidade dos devotos se orientarem existencialmente por um horizonte de sentido mais amplo que o da cotidianidade. É assim que a vitalidade com que se faz a repetição dos mantras conduz uma percepção da diferença: uma mudança no horizonte de compreensão daqueles que se ocupam do uso dos sons, fazendo com que o canto seja vivido como a conquista de um horizonte de sentido mais amplo para as questões que os devotos se colocam existencialmente na cotidianidade.

A experiência dos devotos se movimenta no interior de um âmbito mítico fundamental: a recuperação periódica do princípio, do começo, das origens. A experiência junto ao canto baseia-se na rememoração de personagens emblemáticos e excepcionais como *Sri Caitanya* e *Srila Prabhupada* assumidos enquanto modelos exemplares de conduta com relação ao gesto de reunir para o canto. O recurso à tradição, presente na narrativa dos devotos, é o correlato do gesto de trazer à tona temas e personagens exemplares que dão sustentação vital e existencial ao canto, não apenas histórica ou informativa. Tanto *Sri Caitanya* quanto *Srila Prabhupada* projetam um modelo exemplar de relacionamento com o sagrado, o que em última análise faz desses personagens históricos algo não apenas humano, mas entes sobrenaturais. Por isso, os nomes favoritos das composições para o canto situam-se nos eixos do encontro entre o divino e o humano, cujo paradigma se manifesta no mistério do próprio *Sri Krishna*. Os devotos em seus relatos resgatam a história mítica do canto, de tal modo que no próprio ato de se reunirem para o uso compartilhado dos sons re-atualizam no rito a necessidade do canto já anunciada. Os devotos buscam não somente rememorar os personagens fundantes, mas também reatualizá-los e revivê-los, por meio do rito do canto dos nomes do ente divino, fazendo daqueles o paradigma do canto como ato significativo. Para os devotos, realizar o canto é justamente se colocar entre mito e rito. Constatamos, portanto, essa dupla valência na elaboração da vivência dos devotos junto ao canto.

Por fim, a experiência dos devotos junto ao canto emerge caracterizada por um dinamismo em que a realização de uma experiência religiosa do sagrado é o tema fundamental. Portanto, a confiança dos devotos na potência sonoro-sagrada, junto da atitude de reverência, respeito e admiração pelas figuras memoráveis da tradição, e a segurança existencial advinda da entrega confiante de si a potência sonoro-sagrada revelam a expressão musical do canto a partir da tomada de posição dos devotos. Assim, a expressão musical do canto se mostra estruturada sobre o dinamismo interrogante do senso religioso, de tal modo que a potência sonoro-sagrada é vivida como resposta às questões de sentido dos devotos.

O dinamismo interrogante do senso religioso atesta que a expressão musical do canto é assumida pelos devotos tendo em vista a situação existencial atual e presente de cada qual. Embora os devotos procurem estabelecer uma continuidade com o passado histórico, cultural e religioso da sua tradição, as premissas de que partem em sua ligação com o canto estão radicadas na própria atualidade do seu presente, respondendo a uma situação existencial atual, a saber, suas questões de sentido. O que aponta justamente a maneira pela qual a tradição do canto, na objetividade de sua prática sonoro-musical, é retomada subjetivamente pelos devotos. Por um lado, o canto é vivido como obtenção de um horizonte de sentido mais amplo para as questões de sentido que os devotos se colocam existencialmente na cotidianidade, e ao mesmo tempo, os devotos, interpelados pela tradição, respondem reverenciando pelo próprio canto suas figuras exemplares, caracterizando o uso dos sons como uma expressão conjugada a um movimento de abertura a alteridade da tradição.

É enquanto elemento estruturante da experiência dos devotos junto ao canto que a experiência religiosa do sagrado orienta o gesto de retomar o uso compartilhado dos sons. A partir da análise da experiência sensorial, entendemos que a vivência da expressão musical do canto é uma experiência religiosa do sagrado ao expressar e reverenciar o Mistério divino. Através da atividade sonora compartilhada, num colorido tímbrico que os sons dos instrumentos e do canto exprimem de forma tão eloqüente, que a expressão musical do canto é, desse modo, colocada ao serviço da manifestação de uma realidade sagrada divina, e que os devotos de Krishna vão celebrando ao longo de toda a vida. Com isso, o uso compartilhado dos sons empreendido pelos devotos comunica fundamentalmente que a hierofania do elemento sonoro-sagrado é vivida como mistério e potência, resistindo ao tempo, atestando que a realidade desse rito tem a marca da perenidade.

## **Considerações Finais**

A compreensão aqui alcançada partiu fundamentalmente da perspectiva dos sujeitos da experiência. Para uma fenomenologia das vivências dos devotos de Krishna acerca da expressão musical compartilhada do canto, o decisivo não esteve no dado empírico ou natural, não no uso dos sons tais como são operacionalizados. Embora a expressão musical seja marcada pelo uso sistemático da repetição, o decisivo esteve em como são intencionados segundo a própria experiência vivida. Por isso, foi fundamental partirmos da análise hilética por ser uma análise de base, sem a qual não compreenderíamos a qualidade noética das vivências. Logo, a expressão musical do canto se mostrou justamente entre os domínios dos sons e do sentido. Essa investigação, portanto, identificou e caracterizou os horizontes da experiência humana que permitem aos devotos afirmarem com viço e vitalidade, a realidade do canto.

Frente às produções bibliográficas voltadas para a investigação do Movimento Hare Krishna, devemos apontar que nossa pesquisa deixa registrada uma contribuição para a compreensão dessa manifestação cultural religiosa contemporânea. Segundo os resultados de nossa investigação, podemos concluir que embora seja uma apropriação no Ocidente de uma tradição indiana, a contemporaneidade do Movimento Hare Krishna não se dissocia da relação à sua tradição e remissão contínua às suas origens. E uma vez que a expressão musical do canto encaminha questões de sentido que os devotos carregam consigo, a continuidade da tradição do canto congregacional se faz presente na própria atualidade do gesto de retomar o uso compartilhado dos sons.

Para o campo de estudos acerca dos ritos religiosos, devolver a experiência religiosa do sagrado para seu vínculo originário com situações sensoriais preserva e contempla a complexidade do fenômeno, uma vez que a dimensão do sagrado é acessível, fundamentalmente, a partir de um dinamismo sensorial de base que se desenvolve no contato dos sujeitos com objetos, coisas, seres e entes consagrados pela tradição enquanto dotados de poder. O relacionamento com a potência sonoro-sagrada se encontra na base desse uso compartilhado dos sons, e em última instância, fornecendo, desde o início, sua força expressiva própria, tornando possível o viço, frescor e vitalidade. Por mais que tenhamos partido da estrutura empírica e pragmática, a consistência dessa expressão é fenomenológica, de tal modo que não podemos lidar com esse fenômeno como se na sua totalidade prevalecesse a dimensão empírica. Colocamos, por

isso, em questão o próprio caráter desse fenômeno, apontando os elementos que estão na sua gênese e que constituem o horizonte a partir da qual a expressão musical do canto originariamente se mostra. Por fim, a situação sensorial de um fenômeno ritualístico religioso é fundamental para a reconstrução do horizonte mais amplo e rearticulação do fenômeno estudado ao nexos vital na qual ele já se encontra inserido, de modo que a referência à vivência já se mostra incluída no próprio sentido desse uso dos sons.

Partindo da empiricidade da situação sensorial de expressão musical compartilhada do canto, procedemos o resgate da consistência fenomenológica da experiência desse fenômeno tal como vivida pelos devotos de Krishna. Numa primeira aproximação, vimos como ao evocarem *Sri Krishna* e fazê-lo musicamente, refletem os motivos religiosos as quais o trabalho de produção musical se inclina. De modo tal que podemos dizer que a expressão musical não nega seus motivos, mas os sonoriza.

O esforço da presente investigação analisou o fenômeno da vivência do canto enquanto possibilidade de experiência religiosa do sagrado, empreendendo um trabalho de reconstrução do nexos de inteligibilidade na qual o fenômeno toma parte e já se encontra inserido. A análise dos depoimentos possibilitou o encontro com os significados presentes na experiência dos devotos envolvidos na expressão sonora musical do canto. Segundo a elaboração das vivências, o sagrado aparece imediatamente como correlato da expressão musical do canto, pertencendo a essa expressão de maneira integral. E ao evidenciarmos o sagrado com o correlato da expressão musical, apresentamos a estrutura que faz dela rito. Os elementos essenciais que se destacaram na elaboração da experiência dos devotos foram formulados em quatro eixos fundamentais: o dinamismo sensorial do canto como encontro com a potência sonoro-sagrada, a vivência do canto enquanto horizonte de transcendência e também como relacionamento com figuras memoráveis da tradição religiosa, e por fim, a expressão musical compartilhada do canto enquanto experiência religiosa do sagrado. Uma vez que essa expressão carrega consigo esses elementos constitutivos, recuperamos para o fenômeno o horizonte na qual ele aparece.

Para análise fenomenológica da expressão musical do canto partimos da dimensão hilética, revelando a ação da música sobre o dinamismo sensorial e psíquico dos sujeitos, sua eficácia sobre os afetos e sua capacidade de introduzir os devotos em outro tempo e em outro espaço vividos. Uma vez que a sonoridade é o elemento material privilegiado do fenômeno em estudo, compreendemos na elaboração da experiência dos devotos como os dados hiléticos

entram em relação imediata com o corpo e a psique. Foi possível identificar uma relação dinâmica entre os dados sensoriais (*hylé*) sonoros e a formação de significados próprios do grupo. As ressonâncias do impacto do uso compartilhado dos sons na experiência dos devotos aparecem nas vivências de desfrute, de prazer, de alívio e de júbilo. A elaboração das vivências dos devotos permitiu seguir o elemento sensorial da expressão musical do canto a partir do impacto sensorial e afetivo nos devotos, no movimento de despertar uma relação de abertura à potência sagrada, evidenciando o acesso ao fenômeno dos sons como sagrado religioso. Com isso, observamos que na pesquisa da vivência da expressão musical do canto enquanto experiência religiosa do sagrado foi fundamental na análise fenomenológica conjugar ambos os momentos hiléticos e noético da experiência vivencial, pois “leva-nos a entender claramente como não se trata de uma ilusão ou de uma projeção, mas sim de uma autêntica e mútua relação entre um momento subjetivo e outro objetivo” (Ales Bello, 1998, p. 168). A base sensorial foi assim componente fundamental para a compreensão da realidade sagrada de potência desse uso dos sons.

A partir da análise fenomenológica constatamos como as elaborações dos devotos são tributárias dos elementos da cultura e religiosidade do Movimento Hare Krishna, porém, ao mesmo tempo, mostram-se capazes de expressar significados que remetem diretamente ao dinamismo próprio da experiência, evidenciando níveis vivenciais estruturantes da própria experiência humana. No interior desse âmbito de ocupação com o canto é que a vivência do sagrado alcança sua determinação própria.

Enquanto rito, a expressão musical compartilhada do canto fundamentalmente se baseia numa participação. Cada devoto comunica que permanecer junto ao canto revela conjuntamente e simultaneamente um horizonte transcendência, a partir do encontro com a potência e sua sacralidade. Quando os devotos se relacionam com a potência sonoro-sagrada, o uso dos sons se mostra como aquilo através da qual o sujeito vai além dos encurtamentos impostos pela cotidianidade. O canto é vivido como obtenção de um horizonte de sentido mais amplo para as questões que os devotos se colocam existencialmente na cotidianidade, portanto, como mudança no horizonte de compreensão.

A expressão musical do canto também se torna significativa dentro do grupo por se encontrar radicada em uma tradição que se apresenta fundamentalmente por figuras memoráveis que solicitam ser lembradas porque realizaram sua existência plenamente junto ao canto. A expressão musical se mostra aqui, justamente, como quadro cultural que permite a atualização e

articulação dos conteúdos da tradição, fazendo com que a experiência de uso dos sons implique certo nível de abertura para a tradição enquanto origem. Essa relação com a origem do canto é a ponte que permite compreender certa atuação da tradição, não como algo inerte ou estéril, mas como aquilo que está presente orientando certa compreensão de vida dos devotos. E a partir desse relacionamento com a origem, o gesto de se reunir para o canto aparece como o critério pragmático de orientação para uma busca religiosa do sagrado, de modo que a força de significado da tradição na elaboração da experiência dos devotos incide sobre a expressão musical compartilhada do canto tornando possível uma experiência religiosa do sagrado.

O gesto de retomar o canto revela que a busca de sentido se faz presente. As narrativas dos devotos evidenciam que o modo de elaborar próprio a eles é colocando-se a questão do sentido em torno de âmbitos existenciais. A ligação dos devotos com o canto, radicada na atualidade do tempo presente e respondendo situações existenciais atuais, faz com que a expressão musical do canto não seja algo retomado “de fora”, mas vivida subjetivamente. E à medida que o gesto de retomar o canto é vivido como um movimento em direção ao significado, a sacralidade do uso dos sons apresenta-se, fundamentalmente, como resposta à problematizações de sentido.

Assim, a indagação acerca do sentido em torno de âmbitos existenciais orienta pragmaticamente para o canto. E na própria ocupação compartilhada que o canto vai se revelando enquanto experiência religiosa do sagrado, de tal modo que cantar é deixar entrar no horizonte da própria vida do devoto um poder na qual se acredita, o que eleva sua própria existência a um patamar em que se alcança um sentido amplo e profundo. Os devotos procuram com isso elevar a própria vida, acrescê-la, conquistar um sentido mais amplo para o prazer, para as vicissitudes e injunções da existência, encontrando conforto, alívio, alento, segurança, mas, sobretudo, um horizonte amplo e último em relação aos encurtamentos da cotidianidade.

Das relações entre canto compartilhado e dinamismo sensorial do uso dos sons chegamos a apreender a elaboração da experiência religiosa do sagrado. Evidenciou-se assim que, no âmbito do Movimento Hare Krishna, a vigência da expressão musical do canto é o ponto de entrecruzamento da relação entre o âmbito de sentido pessoal e aquele proposto pela tradição religiosa, estabelecendo conexões precisas entre vivências sensoriais e constituição da experiência religiosa do sagrado. Através de uma linguagem musical, os devotos exprimem e aprofundam musicalmente o mistério do sagrado, centralizados na divindade de *Sri Krishna*.

Quando a vivência dos devotos revela a realidade material dos sons como potência, temos a sonoridade como uma realidade plena de sentido, chegando a assumir a configuração de uma divindade. Com isso, temos a experiência do sagrado religioso. O ente divino celebrado se oferece então, em múltiplos nomes (Krishna, Radha, Caitnaya, Prabhupada), que indicam mais que acepções diversas, mas vias de interpelação e aclamação do mistério e do sagrado.

A afirmação do canto é assim o ponto de referência a partir do qual o sujeito participa, retoma e trabalha sua relação com o sagrado. Os resultados da presente investigação apontam que a consistência da repetição e reiteração na expressão musical do canto tem uma base fenomenológica, pois consiste num aprofundamento do relacionamento dos devotos com a potência sonoro-sagrada. A relação primeira que os devotos entretêm com o sagrado não remete para uma produção, antes e ao contrário, o sagrado é vivido como um acontecimento em que cada qual, pessoalmente se expõe e acolhe, numa postura de disponibilidade e receptividade para um acontecimento que não pode ser produzido. Com isso, a expressão musical do canto dos devotos se orienta por um sagrado que na sua própria constituição está marcado pelo caráter daquilo que não se produz, revelando o duplo movimento entre expressão musical do canto e exposição à alteridade da potência sonoro-sagrada dos sons. Produzir coletivamente essa expressão musical compartilhada do canto é, reciprocamente, se expor ao poder/potência dos sons. A potência sonoro-sagrada nesse uso compartilhado dos sons é reconhecida enquanto tal, em sua potência e excepcionalidade, no ato mesmo de produção musical compartilhada do canto. Assim, a expressão musical do canto é o próprio espaço de manifestação do sagrado, abrindo os limites no interior dos quais a experiência religiosa do sagrado pode se desdobrar. Com isso, os resultados da presente investigação re-valorizam a experiência sensorial em termos de conjugá-la a uma compressão da experiência religiosa do sagrado, o que reabilita a dimensão sensível para o campo das relações com o sagrado, propondo uma atenção particular ao sensorial enquanto base de constituição dessa experiência.

O canto dos devotos de Krishna, por fim, se apresenta como um modo determinado de buscar, encontrar, manter, comunicar a experiência religiosa do sagrado, bem como de apropriar-se dela. E uma vez que a vivência de uso compartilhado dos sons se apresenta fundamentalmente como relacionamento com o sagrado, a sonoridade assume um valor incomensurável, não admitindo medida de comparação com aquilo que é profano e cotidiano. Com isso, o sagrado é a mais íntima natureza desse uso dos sons, um sagrado que desde o início já é aderente e encarnado

de maneira integral à sonoridade. Uma vez que o canto está no centro da vida religiosa dos devotos, sua atividade musical manifesta uma radical sede do sagrado e do contato com a divindade. Através do uso compartilhado dos sons, os devotos afirmam a vitalidade e se expõe à vigência desse sagrado religioso, tendo no bojo de sua procura existencial a potência sonora como mantenedora e organizadora das questões de sentido de suas existências. O uso compartilhado dos sons se mostra assim como centro de convergência no qual os devotos encontram a certeza da resposta às suas indagações existenciais de sentido, ao mesmo tempo em que todo vigor do gesto de retomar o canto exerce um papel essencial na articulação das relações entre experiência sensorial e experiência religiosa do sagrado, tanto porque o elogio do canto e da música celebra o divino, quanto responde questionamentos de sentido que os devotos trazem consigo.

A expressão musical do canto é o ponto em que se cruzam celebração e participação. Assim, como celebração é também memorial, além de mistério. Em palavras e gestos, os celebrantes gozam da certeza de que a divindade de ontem, hoje e de sempre, está ali presente.

## REFERÊNCIAS

- Ales Bello, A. (1998). *Culturas e religiões: uma leitura fenomenológica* (A. Angonese, Trad.). Bauru, SP: Edusc. (Publicação original de 1997).
- Ales Bello, A. (2002). Teologia negativa, mística e hilética fenomenológica: a propósito de Edith Stein. *Memorandum*, 3, 98-111. Retirado em 01/11/2012 do World Wide Web: <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/artigos03/alesbello01.htm>.
- Ales Bello, A. (2004). *Fenomenologia e ciências humanas: psicologia, história e religião* (M. Mahfoud & M. Massimi, Trad.). Bauru, SP: Edusc. (Publicação original de 2004).
- Amatuzzi, M. M. (1996). Apontamentos acerca da pesquisa fenomenológica. *Estudos de psicologia*, 13(1), 5-10.
- Amatuzzi, M. M. (1999). Desenvolvimento Psicológico e desenvolvimento religioso: uma hipótese descritiva. Em M. Massimi & M. Mahfoud (Org.), *Diante do mistério: psicologia e senso religioso*, (pp. 123-140). São Paulo: Loyola.
- Amatuzzi, M. M. (1999). Religião e Sentido de Vida: um estudo teórico. *Temas em Psicologia* (Ribeirão Preto), Ribeirão Preto, v. 7, n. 2, 183-190.
- Amatuzzi, M. M. (2008). *Por uma psicologia humana* (2ª ed.). Campinas, SP: Alínea.
- Arendt, H. (2005). *Entre o passado e o futuro* (5ª ed.). (M. W. Barbosa, trad.). São Paulo: Perspectiva, 2005. (Publicação original de 1954).
- Augras, M. R. A. (1995). *Psicologia e Cultura: alteridade e dominação*. Rio de Janeiro: Nau.
- Bairrão, J. F. M. H. (2007). Linguagem e Corpo na Umbanda. Em I. G. Arcuri & M. Anconalopez (Orgs.), *Temas em Psicologia da Religião* (pp. 165-184), São Paulo: Vetor Editora.

- Bairrão, J. F. M. H. & Pagliuso, L. (2010). Luz no Caminho: Corpo, Gesto e Ato na Umbanda. *Afro-Asia*, 42, 195-225.
- Barroso, M. M. (1999). *A Construção Social da Pessoa Oriental no Ocidente: um estudo de caso sobre o Siddha Yoga*. Dissertação de Mestrado (Antropologia Social), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Bastide, Roger. (1985). *As Religiões Africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações*. (M. E. Capellato & O. Krahenbuhl, trads.). São Paulo, Pioneira.
- Bhagavad-Gita. (1995). *Bhagavad-gita Como Ele é*. (A. C. Bhaktivedanta Swami Prabhupada, trad.). São Paulo BBT.
- Bhagavata Purana. (1995). *Srimad-Bhagavatam*. (A. C. Bhaktivedanta Swami Prabhupada, trad.) São Paulo: BBT, 19 volumes.
- Berger, P. L. (1985). *O dossel sagrado: elementos para uma teoria sociológica da religião*. (J. C. Barcellos, trad.). São Paulo: Paulinas.
- Berger, P. L. (1997). *Rumor de anjos: a sociedade moderna e a redescoberta do sobrenatural*. (W. Boff, trad.). Petrópolis: Vozes.
- Berger, P. L. & Luckmann, T. (1973). *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento* (F. S. Fernandes, trad.). Petrópolis, RJ: Vozes. (Publicação original de 1973).
- Berger, P. & Luckmann, T. (2004). *Modernidade, pluralismo e crise de sentido: a orientação do homem no mundo moderno* (E. Orth, trad.). Petrópolis, RJ: Vozes. (Publicação original de 1995).

- Blacking, J. (1995). Music, culture and experience. In R. Byron (Ed.), *Selected Papers of John Blacking*. Chicago, IL: University of Chicago Press, USA.
- Boff, L. (2000). *Tempo de transcendência*. Rio de Janeiro: Sextante.
- Brandão, C. R. (2007). Reflexões sobre como fazer trabalho de campo. *Sociedade e cultura*, 10(1), 11-27.
- Caes, A. L. (2009). A “orientalização do Ocidente”: elementos reflexivos para a compreensão da interação e integração entre os valores religiosos orientais e ocidentais. *Mosaico*, 2, 154-164.
- Caillois, R. (1988). *O Homem e o Sagrado*. Lisboa: Edições 70.
- Caitanya-Caritamrta. (1987). *Sri Caitanya-Cartamrta*. (A. C. Bhaktivedanta Swami Prabhupada, trad.). São Paulo: BBT, 7 volumes.
- Campbell, C. (1997). Orientalização do Ocidente. *Religião e sociedade*, 18(1), 5-22.
- Capra, F. (1986). *O ponto de mutação*. São Paulo, Cultrix.
- Capra, F. (1989). *O Tao da Física: uma exploração dos paralelos entre a física moderna e o misticismo oriental*. Lisboa: Editorial Presença.
- Cazeneuve, J. (1978). *Sociologia do rito*. Porto, Editora Rés.
- Chauí, M. (1997). *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática.
- Cobra, C. M. (2008). Nova Gokula: uma escolha racional para os devotos de Krishna no Brasil. *Último Andar (PUCSP)*, v. nº 16, p. 35-53.

- Coelho Júnior, A. G.; Mahfoud, M. (2001). As Dimensões Espiritual e Religiosa da Experiência Humana: distinções e inter-relações na obra de Viktor Frankl. *Psicologia USP*, v. 12, n.2, p. 95-103.
- Coomaraswami, A. K. (2002). *Mitos hindus e budistas*. São Paulo: Landy.
- Costa, S. (2006). Desprovincializando a sociologia: a contribuição pós-colonial. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 21, 117-134.
- Crippa, A. (1975). *Mito e Cultura*. São Paulo: Convívio.
- Croatto, J. S. (2010). *As Linguagens da Experiência Religiosa: uma introdução à fenomenologia da religião*. (C. M. V. Gutiérrez, trad.). São Paulo: Paulinas.
- Cunha, M. do N. (2007). *A explosão gospel: um olhar das ciências humanas sobre o cenário evangélico no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad X, Mysterium.
- Daniélou, A. (1989). *Shiva e Dionísio: a religião da natureza e de Eros* (1ªEd.). (E. D. Heldt, trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Donald S. Lopez, Jr. (1990). Inscribing the Bodhisattva's Speech: On the Heart Sūtra's Mantra. *Journal of the History of Religions*, 29(4), 351-372.
- Durand, G. (2002). *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes.
- Durkheim, É. (1989). *As formas elementares de vida religiosa*. (J. P. Neto, trad.). São Paulo, Edições Paulinas.
- Eliade (1971). *La nostalgie des origines: Méthodologie et histoire des religions*. Gallimard, Paris.

- Eliade, M. (1983). *História das Crenças e das Idéias Religiosas*. (R. C. de Lacerda, trad.). Rio de Janeiro: Zahar.
- Eliade, M. (1991). *Imagens e Símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso* (S. C. Tamer, trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Eliade, M. (1992). *O sagrado e o profano*. (R. Fernandes, trad.). Lisboa: Livros do Brasil.
- Eliade, M. (1993). *Tratado de historia das religiões*. (N. Nunes & F. Tomaz, trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Eliade, M. (1996). *Yoga: imortalidade e liberdade*. (T. de B. Velloso, trad.). São Paulo: Palas Athena.
- Eliade, M. (1998). *Mito e realidade*. (Trad. José Antonio Ceschin). São Paulo: Perspectiva.
- Eliade, M. (2000). *O mito do eterno retorno*. (M. Torres, trad.). Lisboa: Edições 70.
- Embree, A. T. (1972). *The Hindu tradition*. New York: Vintage.
- Fadiman, J. & Frager, R. (1986). *Teorias da personalidade*. (C. P. Sampaio & S. Safdié). São Paulo: Harbra.
- Frankl, V. E. (1997). *Em busca de sentido: um psicólogo no campo de concentração*. (7a ed.). (W. O. Schlupp & C. C. Aveline, trads.). Petrópolis, RJ: Vozes.
- Frankl, V. E. (1978). *Fundamentos antropológicos da psicoterapia*. (R. Bittencourt, trad.) Rio de Janeiro: Zahar.
- Frankl, V. E. (1984). *La idea psicologica del hombre*. (4a.ed.). Madrid, España: Rialp.

- Frankl, V. E. (1989). *Psicoterapia e sentido da vida*. São Paulo: Quadrante.
- Frankl, V. E. (1990). *A questão do sentido em psicoterapia*. (J. Mitre, trad.). Campinas, SP: Papyrus.
- Frankl, V. E. (1991). *Psicoterapia na prática*. Campinas, SP: Papyrus.
- Frankl, V. E. (1993). *A presença ignorada de Deus*. (3a ed.). Petrópolis, RJ: Vozes.
- Frankl, V. E. (2003). *Psicoterapia e sentido da vida*. (A. M. Castro, trad.). São Paulo: Quadrante.
- Frankl, V. E. (2005). *Um sentido para a vida*. (V. H. Lapenta, trad.). Aparecida, SP: Idéias e Letras.
- Gadamer, Hans-Georg. (2002). *Verdade e Método*. (F. P. Meurer, trad.). Petrópolis: Vozes.
- Geertz, C. (2008). *A interpretação das culturas*. (G. Velho, trad.). Rio de Janeiro: LTC.
- Ghigi, N. (2003) A hilética na fenomenologia: a propósito de alguns escritos de Angela Ales Bello. *Memorandum*, 4, 48-60. Retirado em 01/11/2012, do World Wide Web: <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/artigos04/ghigi01.htm>
- Gil, A. C. (1999). *Métodos e técnicas de pesquisa social*. (5a ed.). São Paulo: Atlas.
- Giussani, L. (1997). *O senso de Deus e o homem moderno*. (D. Cordas & P. A. E. Oliveira, trads.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira. (Publicação original de 1985).
- Giussani, L. (2004). *Educar é um risco: como criação de personalidade e de história*. (N. Oliveira, trad.). São Paulo: Companhia Ilimitada. (Publicação original de 1995).

- Giussani, L. (2009). *O senso religioso*. (P. A. E. Oliveira, trad.). Brasília: Universa. (Publicação original de 1986).
- Gonda, J. (1975). *History of Ancient Indian Religion*. Leiden: Brill.
- Guerriero, S. (1989). *O movimento Hare Krishna no Brasil: a comunidade religiosa de Nova Gokula*. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Guerriero, S. (2001). O Movimento Hare Krishna no Brasil: Uma Interpretação da Cultura Védica na Sociedade Ocidental. *REVER (PUCSP)*, <http://www.pucsp.br/rever/>.
- Guerriero, S. (2009). Caminhos e descaminhos da contracultura no Brasil: o caso do Movimento Hare Krishna. *Revista nures*, 12, 13-21.
- Halbwachs, M. (2004). *A memória coletiva* (L. T. Benoir, trad.). São Paulo: Centauro. (Publicação original póstuma de 1950).
- Heidegger, M. (2010). *Fenomenologia da Vida Religiosa*. (E. P. Giachini, J. Ferrandin & R. Kirchner, trans.). Petrópolis: Vozes.
- Heller, A. A. (2006). *Fenomenologia da expressão musical*. Blumenau: Letras Contemporâneas.
- Hobsbawm E. J. (2003). *A era dos Impérios: 1875-1914*. (8ª ed.). (S. M. Campos & Y. S. de Toledo, trans.). São Paulo: Paz e Terra. (Publicado originalmente em 1987).
- Husserl, E. (2006a). *Idéias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica* (M. Suzuki, Trad.). Aparecida, SP: Idéias e Letras. (Publicação original póstuma de 1952).

- Husserl, E. (2006b). Renovação como problema ético-individual. Em E. Husserl. *Europa: crise e renovação* (pp.39-62). (P. M. S. Alves & C. A. Morujão, Trad.). Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. (Publicação original de 1924).
- Husserl, E. (2008) *A Crise das ciências europeias e a fenomenologia transcendental: uma introdução à filosofia fenomenológica* (D. F. Ferrer, Trad.). Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. (Publicação original póstuma de 1954).
- Küng, H. (2004). *Religiões do mundo: em busca dos pontos comuns*. Campinas: Verus.
- Leal, O. F. (Org.). (1995). *Corpo e significado: ensaios de antropologia social*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Lévi-Strauss, C. (1991). *O cru e o cozido*. (B. Perrone-Moisés, trad.). São Paulo, Brasiliense.
- Lévi-Strauss, C. (2003). A eficácia simbólica. Em Lévi-Strauss C. *Antropologia Estrutural* (C. S. Katz & E. Pires, trads.), (p. 215-236), Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Mahfoud, M. (1997). Uma concepção fenomenológica da experiência religiosa. Em *A Psicologia e o Senso Religioso, Anais do Seminário*. São Paulo: Editora Companhia Ilimitada, p. 17-28.
- Mahfoud, M. (2003). *Folia de Reis: festa raiz: psicologia e experiência religiosa na Estação Ecológica Juréia-Itatins*. São Paulo: Companhia Ilimitada; Campinas: Centro de Memória.
- Mardones, J. M. (1994). *Para comprender las nuevas formas de la religión: la reconfiguración postcristiana de la religión*. Estella/Navarra, Ed. Verbo Divino.
- Macintyre, A. (2001). *Justiça de Quem? Qual Racionalidade?* (M. P. Marques, trad.). São Paulo: Loyola.

- Merriam, A. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Meslin, M. (1992). *A Experiência Humana do Divino: Fundamentos de Uma Antropologia Religiosa*. (O. dos Reis, trad.). Petropolis, Vozes.
- Moreno, J. L. (2003). Psicología de la música y emoción musical. *Educatio*, 20-21, 213-216.
- Morotto, L. Q. (2007). *Além do Ganges: um estudo sobre os rituais Védicos na cidade São Paulo*. Dissertação de Mestrado (Ciências da Religião), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- Nogueira, M. I. & Camargo JR., K. R. (2007). A orientalização do Ocidente como superfície de emergência de novos paradigmas em saúde. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, 14, 841-861.
- Oliveira, A. S. (2008). A Índia muito além do incenso: um olhar sobre as origens, preceitos e práticas do Vaishnavismo. *Horizonte*, 6(12), 93-111.
- Oliveira, A. S. (2009). *Max Weber e a Índia: o vaishnavismo e seu yoga social em formação*. São Paulo: Blucher Acadêmico.
- Otto, R. (1985). *O Sagrado: um estudo do elemento não-racional na idéia do divino e a sua relação com o racional*. (P. V. Filho, trad.). São Bernardo do Campo: Imprensa Metodista.
- Padoux, A. (1989). Mantras – What Are They? Em P. A. Harvey (Org.). *Understanding Mantra* (pp. 295-318). Albany, NY: State University of New York Press.
- Peirano, M. (2003). *Rituais Ontem e Hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.

- Prabhupada, A. C. (1980). *A Ciência da Auto-realização*. São Paulo: BBT.
- Staal, F. (1989). Vedic Mantras. Em P. A. Harvey (Org.). *Understanding Mantra* (pp. 48-95). Albany, NY: State University of New York Press.
- Reale, M. (1977). *Experiência e cultura: para a fundação de uma teoria geral da experiência*. (1ª Ed.). São Paulo: Grijalbo/Edusp.
- Retamales, V. (2000). *O divino e o sagrado da natureza: a filosofia védica e o biocentrismo na relação sociedade-ambiente: o Movimento Hare Krishna no mundo contemporâneo*. Dissertação de Mestrado (Sociologia), UNICAMP, Campinas.
- Ribeiro, J. P. (2004). Religião e Psicologia. Em A. F. Holanda & J.P. Ribeiro (Org.). *Psicologia Religiosidade e Fenomenologia* (pp. 11-36). Campinas: Alinea.
- Ribeiro, M. A. (2003). *Tesouros da Índia para a civilização sustentável*. Belo Horizonte: Rona.
- Rigacci, G. (2005). A experiência religiosa e o encontro humano. Em M. M. AmatuZZi (Org.), *Psicologia e espiritualidade* (pp. 49-58). São Paulo: Paulus.
- Rousseau, J-J. (1978). *Ensaio sobre a origem das línguas*. (F. M. L. Moretto, trad.). São Paulo: Abril Cultural.
- Said, Edward W. (2007). *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. (R. Eichenberg, trad.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Salum, C. C. & Mahfoud, M. (2008). Produção de imagem e cultura barroca numa comunidade rural tradicional brasileira: hilética e noética. *Memorandum*, 15, 105-122. Retirado em 01/11/2012, da World Wide Web <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/a15/salumah01.pdf>

- Schmidt, M. L. S. & Mahfoud, M. (1993) Halbwachs: memória coletiva e experiência. *Psicologia-USP*, 4 (1/2), 285-298.
- Seeger, A. (1987). *Why Suyá sing: A musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Seeger, A. (1992). Etnografia musical (G. Cirino, trad.). Em H. Myers (Ed.), *Ethnomusicology: an introduction* (pp. 88-109), Londres: The MacMillan Press.
- Seeger, A. (2008). Etnomusicologia/Antropologia da música: disciplinas distintas? Em S. Araújo, V. Cambria, G. Paz (Org.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares* (pp. 19-24), Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ.
- Silva da Silveira, M. (2000). Hari Nama Sankirtana: Etnografia de um Processo ritual. *Série Antropologia*, 277, p. 01-80.
- Silva da Silveira, M. (2003a). Cura espiritual em três movimentos orientalistas. *Revista Antropológicas*, 13(1), p. 91-107.
- Silva da Silveira, M. (2003b). Max Weber e o Movimento Hare Krishna. Em D. Siqueira & R. B. de Lima (Org.), *Sociologia das adesões: novas religiosidades e a busca mítico-esotérica na capital do Brasil* (pp. 267-293), Rio de Janeiro: Garamond.
- Silva, V. G. da. (2005). *Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira*. São Paulo: Selo Negro.
- Siqueira, D. E. (2002). Novas religiosidades na capital do Brasil. *Tempo Social. Revista de Sociologia da USP*, 14, (1), 177-197.
- Siqueira, D. E. (2003). A labiríntica busca religiosa na atualidade: crenças e práticas místico-esotéricas na capital do Brasil. Em D. Siqueira & R. B. de Lima (Orgs.), *Sociologia das*

- Adesões. Novas religiosidades e a busca místico-esotérica na capital do Brasil* (pp. 25-64), Rio de Janeiro: Garamond.
- Siqueira, D. E. (2009). O labirinto religioso ocidental. Da religião à espiritualidade. Do institucional ao não convencional. *Sociedade e Estado*, 23, 425-462.
- Swanwick, K. (1979). *A Basis for Music Education*. London: Routledge.
- Swanwick, K. (2003). *Ensinando Música Musicalmente* (Alda Oliveira e Cristina Tourinho, trad.). São Paulo: Moderna.
- Taber, J. (1989). Are Mantras Speech Acts? The Mīmāṃsā Point of View. Em P. A. Harvey (Org.). *Understanding Mantra* (pp. 144-164). Albany, NY: State University of New York Press.
- Terrin, A. N. (2004). *O Rito: antropologia e fenomenologia da ritualidade*. (J. M. de Almeida, trad.). São Paulo: Paulus.
- Thompson, P. (1992). *A voz do passado: história oral* (3ª ed.). (L. L. Oliveira, trad.). Rio de Janeiro: Paz e Terra. (Publicação original de 1978).
- Valle, J. E. dos R. (2005). Religião e Espiritualidade: um olhar psicológico. Em Amatzuzi, M. M. (Org.), *Psicologia e espiritualidade* (pp. 83-108). São Paulo: Paulus.
- van der Leeuw, G. (1964). *Fenomenologia de la Religion* (E. De La Peña, trad.). México: Fondo de Cultura Económica. (Publicação original de 1933).
- Zilles, U. (1996). A fenomenologia husserliana como método radical. Em E. Husserl, *A crise da humanidade européia e a filosofia* (pp. 11-55). Porto Alegre: Edipucrs.

- Zilles, U. (1997). *Teoria do conhecimento* (3ª ed.). Porto Alegre: Edipucrs. (Publicação original de 1994).
- Weber, M. (1958). *The Religion of India: The Sociology of Hinduism and Buddhism*. New York: Glencoe.
- Weber, M. (1987). *Ensayos Sobre Sociología de la Religión* (1ª ed.). (J. Carabaña, trad.). Tomo II, Madrid: Taurus.
- Wheelock, W. T. (1989). The Mantra in Vedic and Tantric Ritual. Em P. A. Harvey (Org.). *Understanding Mantra* (pp. 96-122). Albany, NY: State University of New York Press.
- Wisnik, J. M. (1985). *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras.

## ANEXO

---

Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - FAFICH  
Pós-Graduação em Psicologia – Mestrado na Área de Concentração da Psicologia Social

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Prezado(a): o Sr.(a) está sendo convidado(a) a participar, como voluntário, em uma pesquisa. Após ser esclarecido sobre as informações a seguir, no caso de aceitar fazer parte desta pesquisa, assine ao final deste documento, que terá duas vias. Uma delas é sua e a outra é do pesquisador responsável. Em caso de recusa, não ocorrerá nenhum tipo de penalização. Em caso de dúvida, você poderá entrar em contato com o pesquisador responsável e/ou com o Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Minas Gerais: Av. Presidente Antônio Carlos, 6627 / Unidade Administrativa II / 2º andar / Sala 2005 / CEP 31270-901 / BH/MG / Tele-fax: 3409-4592 / email: coep@prpq.ufmg.br.

#### 1. INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA

**Título do projeto:** Expressão musical do canto e experiência religiosa do sagrado: análise fenomenológica das vivências de uso compartilhado dos sons dos devotos de Krishna

**Pesquisador:** Tércio Eliphas Leite Barbosa

Telefone p/ contato: (31) 9984-4569 / Email: terciueliphas@yahoo.com.br

**Orientador(a) da pesquisa:** Profª. Drª. Sônia Regina Corrêa Lages (Profª. do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFMG). Tel. (31) 85978524 / Email: sonialages@ig.com.br

A presente pesquisa tem como objetivo investigar a vivência do Hare Krishna com o canto no contexto cultural do Movimento Hare Krishna de BH/MG. Para tanto serão entrevistadas pessoas que se dedicam à atividade compartilhada do canto.

A participação na pesquisa se dá por livre decisão e opção da pessoa. Portanto, sua participação não é obrigatória e, a qualquer momento, você poderá desistir de participar e retirar seu consentimento. Se concordar em participar, você concederá uma ou mais entrevistas que serão realizadas pelo mestrando e gravadas, transcritas e utilizadas como material de pesquisa. Apenas informações relacionadas aos objetivos da pesquisa serão utilizadas para fins de análise e como conteúdo da dissertação do mestrado e/ou como parte de publicação relativa à pesquisa. Serão preservados os dados que você delimitar como confidenciais.

Destinação dos dados da pesquisa: as entrevistas coletadas irão subsidiar trabalhos acadêmicos que serão divulgados em congressos/eventos/fóruns científicos e publicados em artigos científicos.

A entrevista implica em riscos mínimos: os riscos se referem à divulgação de dados sigilosos que não podem ser divulgados. Com referência a esses riscos, assumimos o compromisso de não divulgar quaisquer dados que sejam considerados sigilosos pelos entrevistados e por essa instituição, uma vez que não é este o nosso objetivo. O entrevistado pode deixar de responder qualquer pergunta que considere não pertinente. Não existe nenhum risco quanto à saúde do sujeito voluntário. Também não haverá nenhuma despesa ou gratificação.

Não participação na pesquisa: as entrevistas são realizadas de forma voluntária, e as mesmas, só serão realizadas com o consentimento dos sujeitos. A qualquer momento o voluntário pode desistir da pesquisa/entrevista e não querer continuar prestando as informações. Essa atitude não acarreta qualquer prejuízo/punição ao participante.

---

Tércio Eliphaz Leite Barbosa

## 2. CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO

Eu, \_\_\_\_\_, RG: \_\_\_\_\_, abaixo assinado, declaro ter sido informado dos procedimentos/conteúdo/objetivos da pesquisa, e concordo em participar como voluntário no projeto de pesquisa acima descrito. Estou ciente de que os dados poderão ser divulgados através de publicações em revistas e eventos científicos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isso leve a qualquer penalidade.

Belo Horizonte, \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

Assinatura: \_\_\_\_\_

### **Presenciamos a solicitação de consentimento, esclarecimentos sobre a pesquisa e aceite do sujeito em participar:**

Testemunhas (não ligadas à equipe de pesquisadores)

Nome: \_\_\_\_\_.

Assinatura: \_\_\_\_\_.

Nome: \_\_\_\_\_.

Assinatura: \_\_\_\_\_.