

O RUÍDO NA E DA MODERNIDADE

Paraguassú Abrahão

Resumo: O artigo foi elaborado a partir de um capítulo de tese onde abordo a história da percussão, retirando deste, especificamente, o surgir da percussão solista na Modernidade e sob os anseios desta Modernidade. O texto que segue procura refletir a partir de uma crise do racionalismo o desdobramento desta em mudanças estéticas que se dão na virada do século XIX para o XX, onde para nós desperta, sobretudo, o interesse no evidenciar da sonoridade percussiva no mundo musical, aparecendo como um fascínio e como uma possibilidade de transgredir os padrões artísticos da tradição clássica e acadêmica, até então soberanos na cultura ocidental, fundamentados no conceito de Belo, o qual os movimentos de vanguarda como o Futurismo procuraram destruir. Este mostrar-se da percussão vem impulsionado por uma escuta do que está em falta em um mundo que anseia aparentemente por um novo modo de ser, um modo aberto ao conhecimento científico e determinado a intervir nos rumos de seu mundo, um modo de ser de um homem decidido pelo desenvolvimento tecnológico e pelo controle e posse de seu mundo na busca da liberdade de sua individualidade. Este é o modo de ser técnico - o que calcula e planeja mudanças de paradigmas -, o qual pretende ser capaz de mudar os rumos da estética ao intervir com regras, muitas vezes mais radicais que as anteriores. No entanto, o que está em falta por estar velado é o grito da terra e não o do homem, o grito de quem tudo agrega e que a todos doa, é este grito que se manifesta e deixa viger a força que a percussão traz consigo como corpo neste toque de mundo.

Palavras-chaves: Percussão, Modernidade, Futurismo, Corpo, Poética.

Abstract: The article was drawn from a chapter of the thesis where I discuss the history of percussion, removing from this, specifically, the soloist percussion emergence in Modernity and its desires. The text that follows seeks to reflect from a crisis of rationalism the unfolding of these aesthetic changes that occur at the turn of the nineteenth to the twentieth century, which for us awakens, especially the interest in the percussive of sounding evidence in the musical world, appearing as an allure and as a possibility of transgression in the artistic standards of the classical academic tradition, hitherto sovereign in Western culture based on the concept of the Beautiful, which the avant-garde movements such as Futurism sought to destroy. This showing of percussion is driven by listening to what is missing in a world that seemingly yearns for a new way of being, an open scientific knowledge and so determined to intervene in the course of its world, a way of being of a de-

terminated man by technological development and the control and possession of his world in the search of individuality freedom. This is the way to be technical, which calculates and plans the shift of paradigm that is able to change the course of aesthetics by intervening with rules, often more radical than the previous ones. However, what is missing because is veiled is the cry of the earth and not the man, the cry of the earth that adds everything and donates to everyone, it is this cry which is manifested and leaves the percussion to bring the vigor of the force like a body in this touch of the world.

Key-words: Percussion, Modernity, Futurism, Body, Poetic.

A modernidade é uma época que expõe um burburinho que se propaga em todas as direções chegando até a nossa contemporaneidade. Sua reverberação é de larga abrangência e atinge todos os sentidos, despertando os interesses para um mundo em efervescência do qual borbulha do profundo, um magma em movimento. Trata-se de um borbulhar de vida brotando. Um borbulhar de uma fonte, da qual surge o sempre novo movimento de ex-pulsão. Trata-se de um borbulhar de abundância do novo, o já experienciado. Um novo que surge do movimento do velar e des-velar. Movimento que se diz presente até mesmo quando há a calmaria da ausência; mas, que sempre apresenta, em um eterno retorno, o fenômeno do novo, que ao retornar traz a origem, a arché, traz o novo que é o velho: a vida como criação, nascimento. Neste borbulhar pulsa-se vida, e, ao pulsar tons ressoam e se desbobram no jogo de salto e cadência. Neste jogo expulsa-se por um movimento de pro-pulsão, tons para fora de si que caem – tanto para fora como para dentro recolhendo-se - tocando as membranas que reverberam sensíveis a ele. No tocar, as membranas soam, e ao soar elas ressoam em um convite para escuta do sentido. Este sentido já nasce no pulsar de qualquer movimento que se insinua como vida. Trata-se de um pulsar que dá o ritmo do movimento, no qual se encontra inclusive sua cadência. E como um círculo, o ritmo que soa de um ressoar ao cair em um diminuendo dá o movimento a um pulso de vida. É no cair e movimentar-se que se tem o ritmo, e é neste ritmo, que

se dá vida, vida como experiências de um pulsar, que é um tocar (*cussum*), que atravessa (*per*) os afetos. Isto é o que diz ser *per-cussum*, percussão: um burburinho impondo-se à escuta que é atada a um mundo em pro-pulsão que ex-pulsa um tempo de vida se dando como música, levando a música de concerto da cultura ocidental a se congregar no aconchego da contemporaneidade de um mundo globalizado.

O presente artigo vem colocar este mágico desdobramento de uma época por onde se vê nascer um modo de se escutar a linguagem, não aquela que se entende na linguística com suas normas gramaticais, mas a linguagem como morada do homem, onde o homem se dá como homem em um mundo que é cadenciado em um ritmo de vida que o propulsiona e que é propulsionado por ele. Este modo, que aqui é apresentado, é o do ser ser atravessado pelo afeto a partir do toque da percussão.

O interesse e a atenção que a percussão ganha na música de concerto no ocidente no século XX é uma experiência que anuncia o evidenciar do percutir – o *Schlag*. Trata-se de uma sonoridade que vem com sua multiplicidade registrar uma época na música ocidental, na qual uma vanguarda ao pôr-se à escuta se depara com possibilidades de e para possibilidades de realidades trazidas pela percussão. Por estas possibilidades, a percussão ao tomar o espaço nos palcos da vida musical se estabelece como instrumento solo no século XX, já como desdobramento de sua presença na música de concerto da cultura ocidental desde o final do século XIX. Desde então vem marcando os caminhos de nossa contemporaneidade com sua sonoridade, cunhando deste modo a história da música ocidental e sendo cunhada por esta. Este cunhar se dá no pousar e aconchegar-se em um ninho, o qual a acolhe e do qual ela se lança em voo afinando-se com uma época de onde se vê estruturas e sistemas serem confrontados por uma crise que evidencia o surgimento da era da técnica.

A era da técnica é onde tudo se dá como coisa calculável e pré-vista, é onde o homem é o todo poderoso que determina e intervém no curso da vida. É neste curso que há o confronto com a crise que se dá quando a criação se sufoca, quando

não mais há espaço para o brotar do original, quando a vida se vê padronizada em um movimento de massa como vida coisificada que seca por falta de fluidez. É nesta época de crise que cresce o deserto na proporção que a técnica se instala como uma hegemonia no mundo da razão. Esta época é a que chamamos de crise do racionalismo, que não diz o seu declínio, mas muito pelo contrário, traz uma escalada vertiginosa em rumo ao conhecimento, em cujo o moto se dá pelo apossar-se das coisas e pela obtenção do domínio sobre elas. Nesta corrida, o fogo do mito de Prometeu cai definitivamente nas mãos dos homens e estes passam a ignorar a sua proveniência. Os homens se afogam nas ideias esquecendo-se de Zeus, e passam a acreditar que o fogo é geração de si mesmo e em si mesmo. Mas ao mesmo tempo em que o fogo ilumina o seu mundo, este queima e desidrata deixando a terra árida e escassa. Nesta desertificação, a falta de frutos se apresenta anunciando a necessidade de uma busca em que se fareje/ouça o grito do silêncio, no qual urge o questionamento da supremacia da razão na vida dos seres humanos.

Nesta crise paradoxal, na qual se instaura o deserto, uns correm em direção ao conhecimento empírico e se encobrem com os mantos da lógica racionalista, e outros se movimentam na tentativa de por abaixo a lógica, o bom senso e os “bons costumes” em busca de alguma corrente de fluência de vida. Trata-se de um grito angustiado que implora por vida, mas que ainda se movimenta sob os mesmos fundamentos daqueles que carregam a tocha acreditando que possuem o fogo primordial; estes que gritam são os que pedem por um pouco de terra molhada, porém seguem apenas uma outra direção do mesmo caminho que já foi percorrido por seus opositores. O caminho são os fundamentos do racionalismo e a direção é o determinismo de “por abaixo” o “bem” inconveniente que emperra as mudanças necessárias para uma nova estética.

Esta escalada do racionalismo é a corrida ao topo, onde o ideal se fixa em excluir as incertezas para construir sólidos pilares de onde se poderá erguer e expandir grandes planos de estabilidade, no qual o homem dá a si o título de arquiteto da vida construindo um novo sentido de ser: o ser para a técnica. Esta

corrida técnica é uma realidade que tem marcado essa cultura do racionalismo¹ já desde há muito tempo², porém se intensifica no final do século XIX e início do século XX, onde surgiram alguns movimentos vanguardistas que bradavam por novas direções no mundo. Esta é uma época que se evidencia o homem dos *Tempos Modernos*, o “Vagabundo”,³ o próprio objeto do mundo das máquinas: o homem aprisionado no homem técnico, o objeto da máquina do racionalismo. É nesta época que a percussão surge como um fenômeno na música de concerto e passa a atuar no palco da vida. O racionalismo se alastra no ocidente e instaura o domínio da técnica, ameaçando deste modo tudo o que se encontra no gratuito e no sem-que da vida. No entanto, quando mais esta se faz onipresente, mais se percebe a falta de um sentido de ser mais próprio, evidenciando a insuficiência desta hegemonia racionalista e o grito de socorro que a arte impõe como presença.

Na passagem do século XIX para o século XX (ca. 1800 – 1920), quando há um representativo crescimento urbano acompanhado de um radical desenvolvimento tecnológico, surge principalmente na Itália o Futurismo, movimento que se opõe a tudo aquilo que se entendia por não mais corresponder às necessidades do mundo atual, ou seja, tudo que estivesse desgastado, preso às tradições e ao conservadorismo político e social, e, tudo aquilo que se opusesse ao desenvolvimento tecnológico. Este movimento penetrou tanto nas artes como em movimentos políticos - aderiram ao movimento os monarquistas, os fascistas, os republicanos e os comunistas⁴. Apesar da reunião de diferentes integrantes neste

¹ Optamos por assim se dirigir ao racionalismo, como cultura, por concordarmos com o Dr. Silvio Vietta da Universidade de Hildesheim - que concentra suas pesquisas na literatura alemã, filosofia e história da cultura europeia – quando aborda o racionalismo em seu livro: “Rationalität – Eine Weltgeschichte” (2012). Ele entende que o racionalismo é um modo, orientado pela razão, de encontrar soluções para os conflitos que a vida apresenta, portanto ele se diz como cultura que tem perpassado povos e épocas em uma hegemonia independentemente dos limites regionais. Portanto, não entendemos que o pensamento racional é um pensamento puramente ocidental, mas que se mostrou ocidental (Europeu) durante o tempo que o domínio Europeu se nomeou e se viu como centro do mundo. Com a globalização foi possível ver o racionalismo se estender pelo globo terrestre. Se o racionalismo é o ocidente, então temos que admitir que existam dois ocidentes, conforme nos diz Manuel de Castro, pois mesmo no auge do euro-centrismo o racionalismo sempre mostrou sua insuficiência perante as artes.

² Heidegger em *A teoria platônica da verdade* em “Marcas do Caminho” delinea um caminho do pensamento racionalista que provém desde Platão.

³ O “Vagabundo” é o personagem do filme *Tempos Modernos* de 1936 do Cineasta Charles Chaplin.

⁴ Como se pode ver na carta intitulada ‘O Futurismo Italiano’ que António Gramsci envia a Trotski: <https://www.marxists.org/portugues/gramsci/ano/mes/futurismo.htm>

movimento de transformação - e até mesmo opositores entre si -, tratava-se realmente de um único movimento, ou seja, o de impulsionar o domínio pelo conhecimento intervencionista do homem em seu mundo.

A ideia evolucionista da história, o controle da natureza pela técnica, o controle da consciência sobre o inconsciente, assim como o controle do destino pelo homem são desdobramentos do pensamento mecanicista da cultura do racionalismo predominante na virada do século XIX para o XX que vão afetar e tornar enfermo tanto a esfera social como a econômica, porém a arte e o pensamento são requisitados para a cura. Em radical oposição à metafísica, Nietzsche⁵ dedica toda a sua obra na desconstrução deste pensamento, pois reconhece nele a escalada irracional da humanidade em direção ao cientificismo, ao academicismo e ao esquecimento da *aisthesis*. Os artistas também passam pela mesma inquietação, mas em suas reflexões pode-se também reconhecer a virose metafísica em suas intenções intervencionistas para se construir uma “nova arte”. Uma “nova arte” corresponde à construção de um novo sistema racional de enquadramento da arte, ou seja, uma nova estética. Este novo vira ideal de homogeneidade a ser conquistada como identidade ideológica documentada com regras comportamentais em estilos panfletários de manifestos.

Em todos os Manifestos Futurista se lê uma ode ao desenvolvimento tecnológico e uma rejeição à tradição romântica. No grito destes artistas futuristas da virada do século se ouve um grito por uma falta, mas o que daí se identifica é o que mais aparente se mostra, ou seja, a falta do que ainda não se materializou como mundo tecnológico.

Em 1909 surge o primeiro Manifesto Futurista escrito pelo poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876 – 1944) e logo em seguida alguns outros manifestos são também pronunciados em “efeito dominó”. Francesco Balilla Pratella (1880-1955) em 1911 escreve o *Manifesto Técnico da Música Futurista*, contendo uma espécie de “bula” dos preceitos que norteariam a prática

⁵ Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844 – 1900): filósofo alemão, professor de filologia clássica na universidade de Basel e compositor por paixão.

composicional da música futurista (OLIVEIRA, 2012, p. 82-83), e em 1913, Luigi Russolo⁶ (1893-1947) escreve uma carta ao amigo Pratella cunhando-a como mais um Manifesto Futurista: “*L’arte dei rumori (A Arte dos Ruídos)*”, aonde ele escreve:

A vida antiga foi só silêncio. No século XIX com a invenção das máquinas, nasce o ruído. (...) A arte musical procurou e conseguiu primeiro a pureza, a limpeza e a doçura do som para depois unir sons diversos, preocupada, porém, em acariciar o ouvido com suaves harmonias. Hoje, a arte musical tornando-se cada vez mais complexa, pesquisa as combinações de sons mais dissonantes, mais estranhas e mais ásperas ao ouvido. Aproximamo-nos assim cada vez mais do som-ruído. Essa evolução da música é paralela à multiplicação das máquinas, que colaboram por toda parte com o homem. Não somente na atmosfera estrondosa das grandes cidades, mas também no campo, que até ontem era normalmente silencioso; as máquinas hoje criaram tanta variedade e concorrência de ruídos, que o som puro, na sua exiguidade e monotonia, não suscita mais emoção. (RUSSOLO, 1913)

Russolo propõe que a composição musical utilize a sonoridade da sociedade moderna e poupe o ouvido cansado do “*aborrecimento do já escutado*” que sempre vem precedido do “*aborrecimento do compasso que se seguirá*” em um “*genuíno tédio, sinceramente esperando a sensação extraordinária que nunca chega*”. (RUSSOLO, 1913) O ruído é entendido por Russolo como uma consequência do mundo moderno, ou seja, uma expressão da modernidade, tal como a Música Romântica foi expressão da emoção dos românticos.

Vive-se uma época que se anseia por mudanças de paradigmas, mas seguem-se os mesmos fundamentos do racionalismo iluminista. Trata-se muito mais de um virar-de-cabeça-para-baixo os costumes e gosto. Há apenas uma troca de paradigma. A música passa a ser um projeto arquitetado para corresponder à modernidade e exige-se a liberdade de se poder aprisionar às novas regras. Este modernismo, nascido sob o signo da “liberdade”, consagrando os “Tempos Modernos”, onde o homem não mais está sob o “julgo” e a mercê do obscurantismo da religião, carrega consigo, como estandarte: a razão, a ciência e a

⁶ Pintor italiano, irmão de músicos e grande amigo de Francesco Balilla Pratella.

corrida tecnológica como definição de verdade. A secularização toma o lugar no palco da sacralização, a técnica passa a ser a finalidade, e as artes, por sua vez, em objetos a serem instrumentalizados e descartáveis. O homem passa a dominar o mundo e a assumir o papel de definidor de seu próprio destino. Arte deixa de ser objeto divino para ser objeto do homem. Nos moldes da República de Platão a música recebe outros manuais, sendo que, agora não mais para servir a um projeto de educação das virtudes do homem, mas para ser instrumento do projeto do domínio do homem sobre o mundo. A mudança racionalmente planejada que os manifestos propõem é de certo modo uma sequência de um método básico de controle e de dominação da natureza pelo homem que o humanismo positivista já delineou desde Descartes.

A Música Futurista com a intenção de romper com a tradição e de seguir como reflexo de uma sociedade para qual é composta, declara o rompimento com os padrões tradicionais de composição e com toda a forma de estruturação musical para perseguir o mesmo sistema, desta vez com uma nova roupagem. No Manifesto de Luigi Russolo é proposto:

- 1) Os musicistas futuristas devem ampliar e enriquecer cada vez mais o campo dos sons de acordo com uma necessidade de nossa sensibilidade. Notamos, com efeito, no compositor genial de hoje, uma tendência em direção às dissonâncias mais complexas. Eles, ao se afastarem cada vez mais do som puro, quase chegam ao som-ruído. Essa necessidade e essa tendência não podem ser satisfeitas a não ser com a inclusão e a substituição dos sons pelos ruídos.
- 2) Os musicistas futuristas devem substituir a limitada variedade dos timbres dos instrumentos que a orquestra possui hoje pela infinita variedade dos timbres dos ruídos, reproduzidos por mecanismos apropriados. (RUSSOLO, 1913)

Ao entender que existe um som puro que se opõe ao ruído, concebe-se uma estrutura fundamentada em antagonismos que a lógica positivista vem apresentando desde o fenômeno do iluminismo europeu. Ter esta concepção é já estar dentro de um mundo onde se admite algo em si como puro e que se

contrapõe a algo também em si como impuro. A proposta de Russolo é de inverter os “papeis” dentro de uma escala de importância mensurável, ou seja, ainda dentro de uma hierarquia de valores já estratificado pelo racionalismo. A sua proposta é de uma orquestra futurista, onde não se poderá mais ter os naipes de instrumentos da orquestra tradicional, porém, de ser dividida em seis “famílias” de ruídos⁷. O ruído na sua proposta deverá ser a nova matéria prima utilizada dentro de um princípio composicional controlado por uma crítica moral que o inserirá *dentro* do “mundo” musical. Muda-se o paradigma, mas a arraigada relação de sujeito e objeto continua a dominar o modo de olhar para o mundo. Russolo empenha-se ativamente neste projeto de mudança estética e investe na construção de instrumentos que reproduzam ruídos, os *intonarumori*, e daí não tarda para que estes sejam catalogados na “família” dos instrumentos de percussão, que os acolhe e se reconhecem neles. O ruído passa a ser matéria prima da composição musical e percussão, como a morada do ruído, passa cada vez mais a despertar o interesse tanto dos músicos, que abraçam as causas do desenvolvimento urbano e industrial, da tecnologia e da ciência, quanto de outros, os que veem na corrida tecnológica uma perda do humanismo e vão à busca de suas referências no passado, na tradição. Estes últimos atraídos pelo naturalismo vão pesquisar a matéria prima nas zonas rurais no *folklore* para renovação de sua música. Ambos se encantam pelo novo, o novo que venha revirar o padrão romântico, e a sonoridade percussiva é este novo-estranho, incomum, que sempre já esteve por aí, mas permanecia encoberto.

Igor Stravinski (1882-1971) é um dos compositores que vai à busca deste *folklore* sem abdicar da sonoridade percussiva que se impõe nesta modernidade. Em sua obra *História do Soldado* (1918) ele recorre, ainda como seus conterrâneos, ao *folk-lore* russo, mas também lança mão à sua nova realidade, onde parodia a moda musical “multicultural” que a burguesia parisiense consome, aonde se pode

⁷ 1) Roncos, Troadas, Explosões, Blamidos, Estrondos, Estalos; 2) Assobios, Apitos, Sopros; 3) Cochichos, Murmúrios, Resmungos, Sussurros, Gorgolejos; 4) Estridores, Rangidos, Farfalhares, Zumbidos, Guizos, Esfregações; 5) Ruídos obtidos com percussão sobre metais, madeiras, pedras, cerâmicas, etc.; 6) Vozes de animais e de homens: Gritos, Berros, Gemidos, Urros, Uivos, Risadas, Estertores, Soluços.

identificar a ópera italiana do século XIX, o passo doble, danças populares como a valsa, o tango e o ragtime. Nesta obra musical-teatral – um narrador, dois atores e um septeto (set solista de percussão, fagote, clarinete, trombone, trompete, contrabaixo e violino) – Stravinski deixa que a percussão assuma neste drama faustiano – drama iluminista: *Fausto* de Goethe - a liderança solista. A percussão é a marca dos passos do soldado, do homem comum, que se fascina pelas promessas do diabo, o qual cumpre suas promessas possibilitando que o soldado se delicie nos sons dos tambores no *Tango*, na *Valsa* e no *Ragtime* - novas modas de danças de uma Paris *d'Belle Époque*. O soldado desavisado se entretela na sonoridade embriagante dos tambores que marcam a presença diabólica da *Dança do Diabo*, a qual o conduz à perdição marcada pelo solo de percussão da *Marcha Triunfal do Diabo*. Percussão se mostra como uma questão múltipla, ela tanto é o mistério do destino do soldado, quanto o mistério do diabólico que está no conhecimento. Ela é aquilo que o conhecimento não mostra, mas que pode ser destrutivo se não mais viger, se não for cuidado, se não for respeitado, se for ignorado. Stravinsky cuida de respeitar o mistério, e deixa que ele se revele por sua obra. Percussão lhe indica o caminho e ele confabulando com ela deixa que ela lhe toque e toque o público que a consagra e celebra⁸.

Percussão se tornou não apenas o novo, mas o som do mistério, que se enfeita com a roupagem do novo. Por traz deste novo pode ser des-coberto tanto a sonoridade das máquinas quanto a sonoridade grotesca e crua da vida esquecida nas selvas, nas savanas, nos desertos, ou mesmo em um campo próximo de uma cidade industrial ou nos guetos das grandes cidades e nas cidades esquecidas do oriente. Deste novo, que vem de todos os lados se encontra a sonoridade percussiva, sempre revigorada, pulsativa de vida que pode des-velar alternativas para esse mundo já tão conhecido, exaurido em suas padronizações, em seus métodos em suas propostas fechadas.

⁸ Esse mistério sagrado carregado de percussão pulsante é revelado como ritos em outras obras de Stravinski, como em *Le Noces* (1913-17) e *Sagração da Primavera* (1910-13).

Mas estas novas possibilidades que se abrem tem que passar pela porta de quem as abriu. Na música moderna estas possibilidades são apropriadas dentro de um mundo já pronto para dar-lhes a roupagem da integração. Os sistemas se preparam para dar entrada ao estrangeiro (a percussão na música de concerto) e tentam na virada de século usar estes como objeto de experiência, ora como representação mimética de uma cultura, ora como dissociada dos laços históricos-culturais, procurando enquadrá-lo num processo totalmente desvinculado dos modelos até então seguidos, mas já vinculados no mesmo modelo de pensamento racional, mesmo quando se dizem irracionais ou a-históricos, pois a busca do a-histórico e do irracional correm pelo mesmo rio da racionalidade dicotômica, mergulhada no antagonismo, que se intensifica e cria um campo de batalha estético invadindo a arte. A proposta de Russolo, que é tomada como ferina provocação, toma asas e alguns concertos são realizados promovendo grandes polêmicas que se instauram antes mesmo da realização destes. As salas de concertos se tornam o próprio campo de batalha deste antagonismo estético, onde tanto os músicos quanto público já saiam munidos para o confronto, no qual começavam com as provocações ruidosas e terminavam com as chuvas de tomates e vaias. Este radicalismo leva a algumas drásticas consequências provocando muitas controversas e atritos, mas acaba também se desdobrando em um “florescer” da música para percussão.

Esta época que precede e na qual irrompe a 1ª Guerra Mundial no “mundo da razão”, se deixa evidente não só a corrida desenfreada pelo domínio do mundo pelo homem como também se torna evidente a vivência do irracionalismo do racionalismo, na lógica positivista evidencia-se a não-lógica, e no esgotamento do bom-senso imposto se deixa vê o valor do sem-senso; e, é nesta “negação” que se vê a possibilidade para uma transformação mesmo que seja por uma abertura racionalizada. A realidade torna-se incômoda, do controle se salta para o descontrole, no inesperado se encontra a gratuidade do acontecer. O caos se apresenta e nele se vê a percussão tornar-se uma arma de combate ao “bom gosto”: o conceito do Belo harmônico. Apresentando o ruído no cru do grotesco ela

escandaliza tanto o bom senso como uma lógica dualista que traz fabricada uma verdade conveniente. No caos ela apresenta-se como possibilidades de linguagem e é nele, no caos, que ela se abriga com cuidado para desabrochar em novos horizontes. Ela salta das orquestras românticas para se posicionar ao lado de uma sonoridade dos Tempos Modernos, Tempo das Máquinas. Ela que timidamente tocava nos campos de batalhas e nas festas populares nas orquestras românticas, toca também agora a *massa* dos centros urbanos que respondem a uma indústria de propaganda, mas também toca *aqueles* que gritam por um retorno de uma origem já esquecida, a origem que ela traz escondida por baixo de sua roupagem escrita nos manifestos e nas falas dos retóricos da estética; ela toca para estes o que ela traz consigo, aquilo que tem o cheiro de terra, de corpo suado que se faz num fazer fazendo de um implacável ritual em louvor à vida, onde em posição de alerta se escuta a *aisthesis* e perfaz o caminho para que o sagrado se manifeste.

A falta é que põe todos em um movimento de vida em busca do perdido, que ora é gritada por uma vanguarda, ora é gritada por nacionalistas. Mas, pelo o que estes gritam não é o que se encontra nos classificados à venda, o que está em falta nem aqueles ou estes podem identificar. O que sai do grito engasgado é o corpo da terra que é esquecido com o excesso de pré-ocupação com a *ratio*. Percussão vem deste corpo esquecido dos cortejos de Dionísio, dos toques dos orixás, da celebração de terra fertilizada e da gratuidade da terra em doação de uma genuína entrega da vida ao sagrado, o qual se dá no simples do cotidiano do ritual do fazer fazendo em sacrifício do prazer de morrer para o renascer do sempre originário da produção da arte: o acontecer poético.

Percussão nunca desapareceu, mas esteve na cultura do racionalismo encoberta, sua força esteve abafada, aparecendo apenas timidamente na orquestra clássica e romântica. Sua presença nestas épocas se dá quando a musa das musas⁹, a música, reclama de falta de terra molhada, e convida as Bacantes para regarem com seus toques a terra nua e crua possibilitando afundar os pés nos pântanos, nos

⁹ Emmanuel Carneiro Leão em seu texto *Filosofia como escultura, pintura e música* (2010, p. 35) diz “Para a Filosofia, a música não é uma arte entre outras artes. Não há uma musa da música. A Música é que é a musa de todas as musas.” (p. 38)

profundos abismos desconhecidos, buscando uma rápida conexão com os mistérios da terra.

Mesmo no auge do positivismo, no classicismo, pode se escutar na Sinfonia Surpresa nr. 94 (1791) - *Mit der Paukenschlag* - de Haydn (1732-1809) no segundo movimento do tema com variações em “*piano*” a irrupção jocosa de vida com a qual ele surpreende o comportado e aristocrático público inglês com um acorde em “*fortissimo*” acompanhado por toques de tímpanos. Com o auxílio dos toques dos tambores ele desperta o público de seu sono confortável e de sua escuta passiva dos cantos das Musas para arrebatá-lo por um momento fugidivo para o mistério adormecido, que as irracionais e delirantes Bacantes no jogo de esconde-esconde lançam aos ouvidos aristocráticos. Percussão sempre esteve como corpo presente e apresentando corpo na música, sua presença é o imã que puxa a música para terra. Mesmo em tempos mais restritivos de sua presença na música da cultura do racionalismo, são os rulos dos tambores e os estalidos dos pratos que anunciam a presença de corpo que pisa em terra firme. Ora ela é terra acolhedora, ora terra implacável e impiedosa – como o Bombo de Verdi em *Dies irae – Quantus tremore* de sua *Missa de Requiem* -, mas sempre terra que mesmo na *secura* pode se ver brotar a flor do deserto. É por esta ligação com o corpo, com a *aisthesis*, que a música moderna solicita a presença da percussão. É no auge do esquecimento do *ser sendo* que o sagrado da terra se torna uma falta presente e ex-pressa pelos artistas e pensadores. Este sagrado vem sendo re-clamado como falta desde que o racionalismo mecanicista se torna um potente e eficiente representante da historicidade do homem, porém ele apenas representa esta historicidade por meio de uma historiografia.

Stravinsky vem na “*Sagração da Primavera*” (1913) ser uma das vozes do que está em falta ao retomar o tema do Sacrifício da virgem para a terra. Ele deixa que a percussão lhe diga e nos diga a força do rito e a imposição do sagrado da mãe terra. Com o bombo, tímpanos, pratos e tam-tam ele deixa que o obscuro da vida se lance nas duas dança – Dança da Terra e Dança Sacrificial - que finalizam – nesta sequência -, tanto o primeiro movimento como o segundo movimento (final) do

Ballett afirmando a força implacável e impiedosa da vida que a terra re-clama e doa como percussão.

Os ruídos das orquestras futuristas são de máquinas, mas são sonoridades de conexão com o terreno do corpo, é uma busca de presença do que se ouve, se vê, se cheira e se sente do mais básico, do mais simples sentir, o sentir do corpo que não se diz apenas como corpo biológico, trata-se de sentir a *Zoé*, a vida como corpo. É este sentir que está sendo requisitado quando se clama pelo ruído que a percussão dá como doação de corpo que ela é.

Muitas obras foram compostas para estes ‘Tempos Modernos’, onde a sonoridade bucólica cede espaço para a nova sonoridade onde o som das máquinas predomina, tal como se pode ouvir nos sons futuristas de sirenes, tiros de pistola, máquina de escrever, sapateados, roleta de loteria, água espirando¹⁰, garrafas de vidro afinadas (15), xilofone (com um importante solo), caixas-clara, tom-tons, triângulo, pratos, pandeiro, bombo, tam-tam e tímpanos no Ballett “*Parade*” (1017)¹¹ de Eric Satie (1866 – 1925). Os sons percussivos de “*Parade*” faz parte de uma moderna Paris de *La Belle Époque*, envolvida em um multiculturalismo e aberta para o novo, disposta a experimentar, a provar, a deixar sentir o sabor do estranho, deixando-se entregar a um modo escrachado de viver desta época, tirando os excessos de véus que lhe encobre o corpo, indo ao encontro de um corpo perdido, escondido, rejeitado, mas que volta se doando, no entanto, não sem abrir fendas, não sem escandalizar a tradição institucionalizada com a sua crua nudez.

O Manifesto do Ruído não foi apenas uma manifestação de um indivíduo. Russolo apenas deu passagem a este grito. Outros compositores da virada do século também se colocaram à escuta da mãe Terra e deram passagem para que ela cuspiisse seus ruídos no mundo, e, a percussão que os acolhe passa a torna-se uma marcante presença na música desta modernidade. No Manifesto do Ruído Russolo traz em poesia o submundo em quadro de guerra de uma luta da qual ressurgem, sob os destroços, uma orquestra de ruídos. Esta sonoridade grotesca dos ruídos veio tal

¹⁰ Pode se conseguir o efeito agitando um garrafão de 20 litros com um pouco de água e com móveis de vidros.

¹¹ https://www.youtube.com/watch?v=_Chq1Ty0nyE

como um estrangeiro misterioso e aterrorizante, escandalizando a tradicional harmonia das Musas e do romântico conceito de Belo; mas esta sonoridade é também fascinante, pois traz consigo um grito, não de homens intervencionistas, que produzem coisas feitas, mas o grito da terra que não se deixa ser esquecida e calada. Ao invadir o mundo da arte com o seu poderoso barulho, a percussão convida os homens para uma experiência com ela, onde na escuta dos gemidos e hurros, dos estrondos e estalidos, constrói-se junto com canetas e papeis, com computadores e gravadores, com baquetas e instrumentos, com mãos e pés, gritando e gemendo, estourando e quebrando, rindo e gargalhando, num fazer obediente que ao fazer produz os caminhos para revelar a harmonia e beleza dos toques grotescos do corpo da terra mãe, os toques da percussão que tudo agrega e em tudo se desdobra. A percussão é essa terra viva que nunca esteve ausente e nunca foi um desenvolvimento histórico. Ela sempre aí esteve. Seu encobrimento se dá na historicidade do humano quando o racionalismo se propõe a separar corpo e alma, razão e emoção, bom e mau, belo e grotesco, céu e terra, “som” e silêncio e porque não dizer: “som” e ruído (?). No mundo das razões dicotômicas a percussão não pode participar, pois ela não tem como viger sem sua pluralidade, ela é tudo e todos, ela é o próprio silêncio, já que no silêncio não há ausência de sons, mas sim um agregar de todas as possibilidades de ruídos.

BIBLIOGRAFIA

LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Filosofia como escultura, pintura e música*. In: Aprendendo a pensar II. Teresópolis, RJ: Daimon Editora, 2010

OLIVEIRA, Juliano de. *O desenvolvimento da poética eletroacústica nas trilhas sonoras de filmes de ficção científica norte-americanos* / Juliano de Oliveira – São Paulo: J. Oliveira, 2012. 293 p. : il. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Arte / Universidade de São Paulo. Orientador: Rodolfo Nogueira Coelho de Souza.

RUSSOLO, Luigi. “*A Arte dos Ruídos: Manifesto Futurista (1913)*”. Tradução Daniel Belquer, José Henrique Padovani, Revisão Laura Nicoletta Padovani. In Revista Portfolio, volume 3, número 3, março, Rio de Janeiro: EAV Parque Lages, 2014.

VIETTA, Silvio. *Rationalität – Eine Weltgeschichte*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2012.

Paraguassú Abrahão, doutora em poética pela UFRJ, percussionista da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e professora do Bacharelado em Percussão na Universidade Conservatório Brasileiro de Música (UNI-CBM).