



Toque de Sentido

Paraguassú Abrahão



Editora Fundação Fênix

Este livro apresenta a experiência de toque pelo toque da percussão. Há aí um jogo, no qual revela a pluralidade de sentido. Toque é percussão e percussão é toque que ora diz respeito a quem toca, ora a quem está aberto à escuta. Percussão é toque que se traduz em afeto, é sentido que orienta, é fenômeno que, ao produzir um sentido poético, se dá como e pela linguagem marcando sua presença no mundo ao ser toque percussivo – que toca e é tocado, instaurando sentido, ou seja, toque. Com isso, pode-se observar que percussão é o que transcende a mera constituição instrumental, pois ao ser toque de sentido ela não se restringe a um conjunto de instrumentos musicais, mas se instaura como possibilidade de a própria música ser e realizar-se como sentido poético. Percussão é experiência de mundo atravessada pelo afeto. É pensamento e criação que se dá em diálogo.



Editora Fundação Fênix



Toque de Sentido

Série Humanidades e interdisciplinaridade

Conselho Editorial

Editor

Agemir Bavaresco

Conselho Científico

Agemir Bavaresco – Evandro Pontel

Jair Inácio Tauchen – Nuno Pereira Castanheira

Conselho Editorial

Augusto Jobim do Amaral

Cleide Calgaro

Draiton Gonzaga de Souza

Evandro Pontel

Everton Miguel Maciel

Fabián Ludueña Romandini

Fabio Caprio Leite de Castro

Fábio Caires Coreia

Gabriela Lafetá

Ingo Wolfgang Sarlet

Isis Hochmann de Freitas

Jardel de Carvalho Costa

Jair Inácio Tauchen

Jozivan Guedes

Leno Francisco Danner

Lucio Alvaro Marques

Nelson Costa Fossatti

Norman Roland Madarasz

Nuno Pereira Castanheira

Nythamar de Oliveira

Orci Paulino Bretanha Teixeira

Oneide Perius

Raimundo Rajobac

Renata Guadagnin

Ricardo Timm de Souza

Rosana Pizzatto

Rosalvo Schütz

Rosemary Sadami Arai Shinkai

Sandro Chignola

Thadeu Webber

Paraguassú Abrahão

Toque de Sentido



Editora Fundação Fênix

Porto Alegre, 2023

*Ao meu pai,
(em memória),
às minhas filhas,
à minha mãe, que
no silêncio, sempre
me atravessam
com afeto:*

*per-cussão
...toque de tambor*

"Para se compreender a partir da experiência e com experiência, ou seja, para transformar-se numa experiência compreensiva e interpretativa de pensamento, é preciso assumir a 'tarefa infinita' de vir a ser o que se compreende."

(Marcia Sá Cavalcante Schuback)

Direção editorial: Agemir Bavaresco
Diagramação: Editora Fundação Fênix
Concepção da Capa: Editora Fundação Fênix
Foto da capa: fotojornalista, Ramiro Furquim

O padrão ortográfico, o sistema de citações, as referências bibliográficas, o conteúdo e a revisão de cada capítulo são de inteira responsabilidade de seu respectivo autor.

Todas as obras publicadas pela Editora Fundação Fênix estão sob os direitos da Creative Commons 4.0 –
http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



Série Humanidades e Interdisciplinaridade – 24

Catálogo na Fonte

A159t Abrahão, Paraguassú
Toque de sentido [recurso eletrônico] / Paraguassú Abrahão. – Porto Alegre : Editora Fundação Fênix, 2023.
249 p. (Série Humanidades e Interdisciplinaridade ; 24)

Disponível em: <<http://www.fundarfenix.com.br>>
ISBN 978-65-5460-065-1
DOI <https://doi.org/10.36592/978655460061>

1. Música - Filosofia. 2. Instrumentalidade. 3. Pragmatismo técnico-musical. 4. Arte - Verdade. 5. Identidade. 6. Percussão. 7. Fenomenologia. I. Título

CDD: 100

Responsável pela catalogação: Lidiane Corrêa Souza Morschel CRB10/1721

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	13
Dois toques: percussão como um com-sem de infinitas tarefas	
<i>Antonio Jardim</i>	
ATRAVESSANDO O TOQUE DE UMA EXPERIÊNCIA	17
1. O QUE É ISSO, A PERCUSSÃO?	33
1.1 O FENÔMENO	34
1.2 A CIÊNCIA TEÓRICA E O PRAGMATISMO TÉCNICO MUSICAL	39
1.3 A DOBRA DO MÉTODO DA AÇÃO	48
1.4 O TOQUE DE UM SALTO	59
1.5 PERCUSSÃO NO SEU AGIR	66
2. A INSTRUMENTALIDADE E A POÍESIS DO INSTRUMENTO	71
2.1 A PERCUSSÃO COMO UTENSÍLIO (FERRAMENTA)	74
2.2 A PERCUSSÃO COMO TÉCNICA	85
2.3 INTERLÚDIO: UM CANTO EM BUSCA DO TOCAR	101
2.4 PERCUSSÃO: INSTRUMENTO EM SUA POÍESIS	104
2.5 Percussão: Techné e Alétheia	109
3. PERCUSSÃO: ARTE E VERDADE	113
3.1 O PROBLEMA DA VERDADE	114
3.2 A PERCUSSÃO SOB O JUGO DA REPRESENTAÇÃO	115
3.3 A CAMINHO DA EXISTÊNCIA	121
3.4 VERDADE DE UMA EXPERIÊNCIA POÉTICA	127

4. PERCUSSÃO: HISTÓRIA DE UM TOQUE	133
4.1 TATEANDO TOQUES	134
4.2 A SAGA DA PERCUSSÃO NA MÚSICA DE CONCERTO	139
4.3 OS PERCALÇOS DA PERCUSSÃO NO MUNDO DE HOJE	165
4.4 A HISTORICIDADE DE UM TOQUE POÉTICO	175
5. PERCUSSÃO: CORPO EM EX-PULSÃO DE POÍESIS	189
5.1 IDENTIDADE E DIFERENÇA	190
<i>5.1.1 O corpo instrumento</i>	191
<i>5.1.2 Possibilidades do corpo percussivo</i>	195
<i>5.1.3 Corpo e exemplaridade</i>	202
5.2 O TOQUE DE TOCAR	204
5.3 CORPO PERCUSSIVO	211
5.4 CORPO EM EX-PULSÃO	220
CONCLUSÃO DE UMA INCONCLUSÃO: ÚLTIMA REFLEXÃO QUE É PRIMEIRA	
PERCUSSÃO: O OUTRO DE SI MESMO	229
<i>O ordinário no extra-ordinário</i>	229
<i>O tom: toque de afeto como imagem de escuta</i>	231
<i>À toque de caixa: um sair para dentro</i>	233
<i>No próprio e no impróprio: o outro e o si mesmo</i>	239
<i>O re-encontro no outro de si mesmo</i>	243
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	245

APRESENTAÇÃO

Dois toques: percussão como um com-sem de infinitas tarefas

De fato, este texto de apresentação desta obra começa a ser escrito lá pelos idos de janeiro de 1978, em Brasília e, ao que parece, continuou a ser escrito até o momento em que é lido. Neste momento. Ele testemunha toda uma história compartilhada por uma grande amizade. Portanto, essa história continua a ser cantada e contada e a se cantar e contar nos modos de constituição de uma mútua presença.

Essa história é uma história de profunda compreensão que passa pelos envios e reenvios do próprio viver, bem como do viver enquanto um próprio. O próprio como aquilo que temos e não, nem nunca, nos pode ser desapropriado. O que não pode ser desapropriado, nesse caso vem da compreensão em que nos envolvemos numa experiência como um tráfegar para além dos limites. Ir além dos limites conjuntamente é compartilhar a experiência. Paraguassu Abrahão e o autor desta apresentação tem sido ao longo de todo esse tempo, com maior ou menor proximidade, comparsas, como aqueles que se compreendem trilhando caminhos compreensivos.

Desta compreensividade vem um compreender que, desde a experiência, diz: não há presentificação capaz de apresentar algo que não seja "dar um toque", entendendo este toque como um convidar a cada um dos eventuais leitores para que venham coautorar esta obra e que nesse co-autorar sejam capazes de se co-autorizarem com um pensar como um exercício de cuidado constante em sua leitura e possível com-preensão. É de fundamental importância que entenda que compreender está muito distante de julgar, de concordar, até porque para concordar é imperioso compreender. Assim, um trabalho produz sempre em e como presença de si mesmo, se isso não se dá, nenhum outro modo de apresentação se daria como possível. Qualquer coisa que não traga consigo "*a 'tarefa infinita' de vir a ser o que se compreende.*", sequer poderia se considerar um trabalho e todo labor empenhado e empenhado num trabalho se faria apenas torturante e não atravessaria nossa experiência de modo que a este trabalho não nos pudéssemos conjugar, conjuntar.

Conjugar-se a uma obra é ser-com suas infinitas tarefas, lê-la e re-lê-la e a cada vez, deixar-se renovar pela sua leitura, isto é *“colocar-se em alerta e ... recolher-se em uma reflexão meditativa a partir de uma experiência que possibilita a escuta dos desdobramentos dos toques na música, na arte e na vida”*.

Este trabalho que nos faz o convite de vir a ser o que se compreende. Vir a ser o que se compreende nos coloca em uma tensão que aparentemente impõe que tenhamos com-preendido ou não uma determinada coisa, um determinado obrar. Este obrar precisa ser sempre um esforço prazeroso: nos misturarmos com o trabalho que se presentifica em nós enquanto, desde o seu início, já é um toque de sentido – percussão que per-cute em nós como um com-sem, como o consentimento um tanto enigmático, como um “afeto que soa”, um afeto que soa e re-soa, que ecoa, enquanto memorável e como con-dição do que é desde o princípio: música.

Música se presentifica arte do sentido, do memorável-comemorável. Música concretiza neste mesmo memorável o sentido do que é fazer-se memória seja como a musa das musas seja como ação da deusa Mnemósine em seu conluio com a devenida do mais desconhecido de todos, o indescritível Zeus. A música é sendo sempre pertencente ao sentido. Nela nada têm a fazer os significados, os predicados pré-ajuizantes e, de todos os modos prejudicantes e prejudiciais.

Vivemos, neste momento de nossa história, uma *“intensa proliferação da valorização da ciência-técnica que tem transformado o fazer artístico em uma desertificação de sentido”*, e a esta desertificação de sentido corresponde uma exponencial plurificação de significados, que acompanhados das predicções hegemônicas atualizações e suas significações sufocam o sentido bem como convertem o plural e a pluralização em valor inquestionável. O decisivo não se manifesta todas as vezes plurificação. O decisivo se presentifica compreensão.

Falar música é dizer desde o sentido sem o qual significado algum nada tem a dizer. Sentido é, desde si, um consonantizar enquanto con-dição de um encanto primordial, primeiro, princípio. Este con-sonantizar é desde um toque, possivelmente desde o primeiro dos toques que se deram como sentido - o toque inaugural, o toque que anuncia, pré-nuncia. Música.

Esta obra é uma recuperação originária de um saber-originário-princípio-proveniência. Aquele saber com sabor que se manifesta como um *lançar-se para*, portanto *πάραβάλλω*, *para-ballo*, parábola, palavra. Percussão aqui é enquanto sentido tão palavra quanto qualquer palavra, mas se refere aqui à palavra dita sem que seja falada, ou melhor, antes que seja falada, uma pré-instância da palavra, portanto um com-sem. Percussão é mais que uma mera instrumentalidade, mais do que um mero instrumento. Nesta obra a percussão é toque e sentido. A percussão como o toque do com-sem, é assim um toque de sentido. Aqui deve-se dizer de um sentido tocado efetivamente desde uma anterioridade ontológica para qualquer modo de significação, como con-dicção para esta significação, para todas as significações. Percussão é gesto do mesmo modo que palavra é gesto.

Este trabalho é um toque, é um gesto, é um gesto que se permite tanto tocar como um deixar-se tocar. Aqui, portanto, nesta apresentação o que se dá é um testemunho de, no mínimo, dois toques. O toque recebido tenta ser aqui re-percutido. Apresentar é recepcionar e repercutir o toque recebido. Assim se entende aqui apresentação.

Que todos recebam... e repercutam.

Saudações ao toque de sentido, a todos os toques de sentido!

Antonio Jardim
Outubro de 2023.

ATRAVESSANDO O TOQUE DE UMA EXPERIÊNCIA

Os toques que ressoam e que alimentam esta reflexão são os toques percussivos. É a partir deste interesse que aqui se envereda no exercício de pensar uma experiência, pondo-se à escuta ao mergulhar em busca dos sentidos que eclodem. Esse mergulho é um caminho que se faz seguindo os rumores dos toques da percussão, que se espalham repercutindo em todas as direções. Como se trata de rumores difusos, não se caminha no seu encaixo para apreendê-los, pois não se visa aqui persegui-los para, cognitivamente, encaixá-los em conceitos categóricos, em tipologias que os distingam entre si em suas qualidades, apurando a veracidade dos acontecimentos, documentando suas passagens ou pondo-os a julgamentos. Trata-se de colocar-se em alerta e de recolher-se em uma reflexão meditativa a partir de uma experiência que possibilita a escuta dos desdobramentos dos toques na música, na arte e na vida.

Não se tem também como propósito encaminhar a percussão e suas questões para uma interpretação social e política, isto é, vislumbrar a percussão como um instrumento contextualizado na cultura, na educação ou na *práxis* artística; tampouco se pretende realizar uma interpretação psicológica dos seus toques. Sem dúvida, o que se pretende requer uma tematização bastante específica, porém, esta especificidade aponta um caminho que atravessa a circunspeção da percussão como um instrumento musical procurando ir ao seu encontro por uma janela que se abre para o mundo, dentro de uma pletera de sentido, que é o toque percussivo, cuja abertura deixa o próprio toque dizer "*O que é isto, a percussão?*".

O que se acolhe aqui é a percussão como questão, refletida por uma experiência de muitos anos que a revela como o estranho, o fugidio. Este estranho é na verdade familiar, é um modo que desperta e aumenta o interesse por ângulos ainda não suficientemente problematizados, tal como a abordagem da percussão como um fenômeno que referencia o humano na sua temporalidade dinâmica (ek-stática) constituindo um sentido poético histórico.

A opção por este enfoque parte, em primeiro lugar, do reconhecimento de que a percussão, em especial, e a música e a arte, em geral, para além da mera

materialidade sonora e de procedimentos técnicos, têm um potencial poético que, acrescentado à temporalidade, exerce influência na história do humano. Em segundo, considera-se que as concepções e orientações acadêmicas tem apresentado pouca abertura para acolher as questões poéticas, nas quais a percussão pode ser compreendida como linguagem dando-se no tempo e constituindo sentido. O que existe, mais comumente, é numerosos estudos científicos tentando aproximar a arte da ciência. No mais, como bem poderia dizer Friedrich Nietzsche, a intensa proliferação da valorização da ciência-técnica tem transformado o fazer artístico em uma desertificação de sentido. Daí o interesse de se pensar a percussão/música no âmbito do poético, isto é, procurando a temporalidade originária que revela, no pensamento musical, a existência humana e a vida da obra.

Existem muitos estudos sobre a temática "música" e a temática "filosofia", no entanto, poucos são os estudos que abordam a questão da poética da música. Ao que diz respeito à percussão, mais especificamente, a lacuna se amplia. O que se observa é uma tendência de considerar a percussão apenas como instrumento funcional representativo de culturas e estéticas. Esta restrição de discussão, que encobre a poética, evidencia uma falta que se faz eminente. É nesta conjuntura que se faz necessário trazer à tona o sentido da percussão como linguagem ao se fazer histórica por um ser-sendo; torna-se pungente ir à procura do que está além desta instrumentalidade para se repensar a compreensão filosófica do tempo poético musical. O que se procura aqui é abrir espaço para que possa aparecer a origem de sentido, ou seja, se procura "dar ouvidos" à percussão, e escutá-la em sua *poíesis*, isto é, fenômeno gerador de sentido. Como fenômeno, percussão é toque de sentido.

O toque neste exercício de pensamento é o caminho por onde se fez a escolha de um rumo; um, entre tantos de uma encruzilhada que sugere e aponta a uma experiência. Tal escolha não é absolutamente voluntarista e/ou arbitrária, trata-se muito mais de um estado de encantamento no qual, sem se perder o discernimento crítico, se é seduzido e segue-se o tilintar, ao longe, de uma sonoridade que aguça a escuta e o faro, provocando um desejo que domina o querer que quer saborear e deixar-se tocar por uma imagem que, de longe, já insinua o seu gosto e o seu toque.

Ser tocado pelo toque percussivo é deixar-se tocar pela própria percussão. Este toque é o que impulsiona, a partir da experiência de uma musicista intérprete, este percurso de reflexão. O desafio que se apresenta encontra-se, sobretudo, na dificuldade de se descrever o fenômeno musical, uma vez que a música não pede ou permite explicações. O que se traduz é uma experiência de ser na e com a percussão. É a vigência do fenômeno que promove este caminho, o que se faz é segui-lo escutando o que dele repercute, por isso, segue-se uma construção em aberto, sem tentar aprisioná-lo em conceitos fechados, isto é, sem o objetivo de elaborar verdades. O que se faz é deixar as questões vigorarem impulsionando novas questões ao pensar. Trata-se de um toque, o empurrãozinho ínfimo que tangencia um corpo, o qual cai sem se opor ao ritmo do movimento anterior do jogo de roda da vida. O corpo tocado entra por um impulso que já é o mesmo do movimento que suga para o redemoinho de um destino, caindo aguçado de atenção em uma peculiaridade indefinida, aqui no caso, o toque da percussão, a própria percussão.

É pelo salto que se dá a experiência. Dizer exatamente quando isso se concretiza, qual é a causa ou como ela se dá, é impossível. Quando se percebe já se deu o impulso, já se está dentro jogando. Nesse jogo se é jogado, se brinca e deixa-se seduzir pelo apelo da percussão. Escuta-se, dentro-fora, um mundo que diz o que é esta experiência de tocar e ser tocado. Entretanto, para se escutar é necessário abrir as portas e as janelas de onde já se habita. É na própria percussão, por suas brechas, que se encontra um lá fora que diz o que ela já é no dentro. Ao escutar este fora que diz o dentro, se é tomado por um encantamento que, em vez de se saciar do prazer, instiga uma entrega maior ao prazer de se estar com ela.

Geralmente, supõe-se que se escolhem as questões a serem estudadas, desenvolvidas e expostas, como um tesouro que é procurado com avidez pelo explorador, o qual escava a terra, revolve-a e a exaure para apresentar a descoberta como lucro justo da conquista realizada pelo seu trabalho. A experiência aqui é outra. É a questão que se apodera de uma disposição histórica e individual. A questão do toque da percussão, ao se apresentar, é que se impõe na sua magnitude a partir da experiência do tocar percussão e de ser tocada por ela. Ao tocar e ser tocada compreende-se que tanto o instrumento quanto quem toca é acometido pela

ação verbal do tocar: ambos são tocados e ambos tocam. Nessa experiência adentra-se também no tocar a questão da aquisição da capacitação de habilidades.

Por capacitação compreendem-se os modos de se tatear e lidar com aquilo que estará tocando ou sendo tocado. Trata-se de um farejar, experimentar, envolver-se, sentir os limites e as aberturas por onde se deve recuar ou penetrar; ir ao fundo de uma experiência na qual se perde a noção de instrumento e instrumentista e que, no máximo o que ainda pode existir, é sentir que tanto os instrumentistas quanto as ferramentas de trabalho são instrumentos do toque. Mas qual instrumento? E para quê? São perguntas difíceis de serem respondidas. Certamente nunca serão respondidas ou não serão respondidas apenas com uma única resposta. Talvez sejam respondidas até mesmo permanecendo como dúvidas. Porém, o que se pode aproximar de uma compreensão é defrontar esta questão com a concepção já fixa que se tem do senso comum.

Normalmente, entende-se que aquele que toca é quem tem a habilidade manual para dominar o instrumento que é tocado, ou seja, aquele que determina o que tocar e como deve ser tocado. Nesse caso, o instrumento é um meio de determinação ou de voluntarismo do homem. Quanto à habilidade de tocar de quem toca, parece muito claro para o senso comum que, quem toca se abastece de estratégias e métodos para dominar um corpo instrumental; e este quem toca é quem supera as limitações de funcionamento de seu próprio corpo (corpo humano como organismo biológico e físico, e, em consequência, organismo que possui a capacidade de realizar tarefas mecânicas). Quanto ao ser tocado pelo toque do instrumento, há, geralmente, uma projeção de ordem psicológica que vem recair na subjetividade de um indivíduo. Estas concepções mostram-se insuficientes para esclarecer a questão do toque, que é para o instrumentista o *páthos* da sua lida diária com o instrumento, a música, o toque e com o seu próprio corpo em obra. Os músicos costumam identificar este *páthos* como os problemas da técnica. É necessário, no entanto, esclarecer que é pelo *páthos* que se entra em presença com a questão da percussão.

Para tocar qualquer instrumento é necessário não só técnica, mas permitir a abertura ao *páthos*, que é sentido de um destino. É necessário viver este destino, no qual se é presa indefesa de um dever ser. Ao mesmo tempo em que trata de um

sofrimento inevitável, que o destino abandona ao instrumentista, é exatamente também a paixão e a força vital da sua vigência. Viver este *páthos* é saber que ter estratégias e elaborar métodos, para dominar o instrumento e conseguir tocar uma música, não é suficiente para se tocar algum instrumento. Primeiro, porque o instrumento nunca é dominado; segundo, porque não existe um padrão que possa definir o que é o tocar. Não são as horas de estudo e nem as repetições exaustivas de exercícios para automatizar um movimento que irão garantir uma interpretação que agrade ao gosto.

Não é raro escutar interpretações com virtuosidade mecânica. No entanto, nem sempre estas perfeitas execuções são as que tocam a música e a quem a escuta. Muitas vezes, ao invés, elas executam literalmente a música e frustram os que se dispõem a escutá-la. Por outro lado, pode-se observar que existem músicos sem refinada habilidade manual que encantam com suas interpretações musicais. O problema, certamente, não é o virtuosismo técnico; o que incomoda a escuta é a incapacidade de se transcender o técnico. Mas o que é esta transcendência? O que se sabe pela experiência é que não se pode ter domínio sobre ela, posto que ela independa de qualquer voluntarismo. Não se trata tampouco de se ser "resolvido psicologicamente" para que ela advenha. Ela vem indiscriminadamente, ou não, tanto para músicos "bem resolvidos" quanto para "maus resolvidos". Nenhum músico está isento deste destino de se confrontar com a indefinição desta transcendência vital para que o toque aconteça. Trata-se de uma transcendência da técnica que precisa passar por ela. Todo músico precisa da técnica para tocar, compor, reger, mas também é imprescindível que todos esqueçam que dela precisam. Esse *páthos* é o que apresenta a questão da continuidade e da descontinuidade. O músico instrumentista vive este conflito diariamente em sua *práxis*. A descontinuidade é muito evidente na sua lida diária com o instrumento. O instrumento é o que sempre se distancia dele, e ele, o instrumentista, se põe em uma eterna busca apaixonada por uma aproximação que vem, mas se vai. O que este instrumentista não consegue identificar é o que é este que vem e vai do instrumento. Ele associa à mecânica aplicada sobre o instrumento. Não é de todo errado, mas não se trata realmente só disso. O que lhe foge das mãos é o que lhe anima, é aquilo que lhe envolve e encanta.

Este encanto é o que se busca continuamente, mas ele não é constante. Encanto é o que se sente em um concerto; trata-se de ser tocado por um encanto; o que toca exatamente é difícil de identificar. O difícil não é sentir, o difícil é apontá-lo. Trata-se de algo que, quando se sente já se retirou. Sabe-se que foi um modo de tocar, aquele tom (leia-se afeto) em um momento propício, mas que, quando ele toca, já foi. O toque que arrebatava e que traz às lágrimas, ao riso, à dança, que enche o peito, que dá um vazio no estômago ou um frio na barriga, que leva ao nada ou ao sufocamento no tudo é um toque que não se ouve; é o toque que dá o tom, mas se esconde como um saci na floresta. Não dá para conduzi-lo, tem que deixá-lo acontecer e seguir o seu rastro. Esse é o destino do qual não se quer fugir, mas vivê-lo.

Este toque que apresenta a vigência do músico intérprete como um *páthos*, é um toque que não se origina pela eficiência técnica de uma práxis e nem é causa desta eficiência. Esse toque é um toque de sentido, que se dá como questão pela falta de toque que esta eficiência técnica promove ao não ser capaz de esquecer que dela se precisa. Portanto, para que se possa entrar na questão do toque é preciso seguir outro caminho que não seja o caminho da técnica. Trata-se do caminho do encantamento.

O que encanta o instrumentista é, ao mesmo tempo, o que lhe foge ao controle e lhe apresenta os limites. Essa incerteza é o que o torna frágil, o que o faz presa do instrumento; porém, é exatamente esta fragilidade do instrumentista que lhe dá força de vida, pois a fragilidade lhe apresenta o lado fascinante do limite. O limite do corpo é um limite fatural, mas também pode ser fascínio. Ao jogar-se de encontro com seus limites, o instrumentista experimenta algo essencial: o confronto com o limite de seus controles. Daí então, ele precisa perder o controle de si e deixar-se tomar pelo toque do instrumento que o convida a experimentar a música, a vida.

Esta experiência com o tocar apresenta ainda outro revés que se volta mais especificamente para a experiência com a percussão. Trata-se de um confronto muito acentuado da percussão com a tradição do conhecimento acadêmico. Percussão, ao torna-se uma presença como instrumento solista na música de concerto da tradição europeia, no início do século XX, carrega consigo não só sua

propriedade como também o fardo de corresponder aos conhecimentos já consagrados e institucionalizados. Assim, se, por um lado, a percussão, com suas propriedades, torna-se um instrumento apropriado para transgredir verdades institucionalizadas, ela passa a se sujeitar à adequação com outras verdades. Esse paradoxo acaba pondo em evidência a sua própria inadequação a este sistema de conhecimento do racionalismo europeu. Essa inadequação tem sido encarada, no entanto, como uma deficiência que tentam corrigir adaptando a percussão a esta estrutura modelar, onde a enclausuram em compartimentos e, com isso, limitam-na a ser uma ferramenta e o seu toque a ser uma ação mecânica. Essa concepção não se tornaria um problema tão grave se esse confinamento ocorresse apenas na esfera acadêmica. Esta concepção acaba afetando também os músicos intérpretes que passam a se orientar, cada vez mais, por tal posicionamento, privilegiando o conhecimento acumulativo e deixando de cuidar de questões essenciais que envolvem e tocam a música, a arte e a vida.

Como a orientação acadêmica musical volta-se praticamente unanimamente para o pragmatismo técnico e para as ciências teóricas, surge a necessidade de se abrir as portas e as janelas para que se possa tirar o foco técnico sobre a percussão e contemplá-la pelo horizonte da arte, ou seja, permitir que as questões da existência dêem a compreensão de uma dinâmica de vida propriamente. Poder compreender a percussão deste modo é poder vê-la como presença ek-stática do tempo que instaura mundo. Como essa questão torna-se eminente torna-se necessário buscar a origem do pensamento que subjuga a percussão a corresponder a um pragmatismo instrumental e/ou às fundamentações teórico-científicas.

Como pensar e refletir significam estar inserido no filosofar, este exercício de pensar a experiência da percussão não pode se privar de recorrer à filosofia para lançar a atenção para um mundo que traz a questão da técnica moderna para a contemporaneidade. Caminha-se aqui nesta análise de mundo, arte e técnica, mas não se segue uma investigação e reflexão socio-historiográfica, muito embora se recorra à história para entender a presença percussiva em um mundo em transformação, no qual percussão é uma experiência de tempo fazendo-se tempo.

Pode-se argumentar que essa compreensão do tempo foi formulada, de maneira mais consequente por Martin Heidegger e, em especial, no seu livro *Ser e tempo*, onde se encontra uma descrição fenomenológica do que ele chamou de temporalidade originária. A partir de uma leitura analítica de *Ser e Tempo*, procura-se pensar o mundo percussivo para além da objetividade ou subjetividade e do tempo-presente ou cronológico; outrossim o pensamento fluirá em um tempo que projeta o pensar para além dos fatos, que propicia uma abertura para se meditar nas questões. Com este argumento justifica-se a necessidade do apropriar-se do pensamento de outros filósofos para pensar com eles, sendo que, neste pensar se terá como suporte ora a filosofia, para penetrar no mundo musical, ora será a percussão - como música que também ela é - que será a ferramenta para se entender o pensamento filosófico. Desse modo, o discurso filosófico e o discurso musical estarão como referência de duas experiências em que a filosofia será o apoio para que se possa compreender a percussão no que ela é; e a música estruturará um sentido no discurso filosófico. Procura-se, portanto, pensar filosoficamente as questões no seu sentido ontológico, que aqui se acercam em torno de uma experiência de vida que se diz pelo fenômeno da percussão como um toque de vida.

Não se seguem aqui os clássicos caminhos da fenomenologia, mas, de certo modo, as pre-ocupações com a fenomenologia ontológica de Heidegger visto que, este caminho analítico, acompanha os passos da percussão deixando que ela se apresente em seu modo mais originário, tal qual é percebida primeiramente pela mais simples percepção sensível; percepção que revela o seu desencobrimento, despertando i-mediatamente uma paixão que possibilita a escuta do que é o seu originário, isto é, toque que toca tocando. O encobrimento dessa vigência é uma experiência tardia, e o desencobrimento é apenas uma volta a si. Assim, propõe-se pensar uma possível poética da percussão tomando como ponto de partida as descrições da temporalidade ek-stática, tal como é proposto por Heidegger, em *Ser e tempo*, com vistas a investigar de que modo percussão é articulação de ser e tempo, enquanto ritmo de vida. A proposta de uma poética da percussão, com base na temporalidade da presença, justifica-se à medida que, por poética, entende-se

um uni-versal¹ concreto² que diz respeito a todas as culturas, porque diz, essencialmente, respeito ao humano do homem e a tudo que dele se dá historicamente em sentido.

O desafio de lançar-se em uma visão filosófica sobre o problema da percussão está em encontrar uma fala capaz de visualizar o fenômeno em toda a sua envergadura poética e artística, sem cair ou bem em descrições metafóricas do fenômeno ou bem em descrições demasiado técnicas. A dificuldade está na ação de se transpor experiências de vida para outras experiências, ou seja, de levar a experiência de anos de cumplicidade até uma experiência insólita de encantamento, por meio de outra experiência ainda mais crua que requisita o domínio da escrita. Transportar a experiência musical, envolvida pelo encantamento da filosofia, para a esfera do verbal, é o grande desafio que age como força instigante, impulsionando o mergulho na temática e encorajando a busca de novos rumos para se pensar e deixar revelar o vigorar do tempo da percussão como toque de sentido.

Como o interesse é buscar o sentido ontológico do fenômeno percussão, o método aqui utilizado não parte de procedimentos lógicos para se comparar obras de percussão ou de técnicas utilizadas para se alcançar o domínio da execução musical. Não se pretende comparar as diferenças para deduzir, a partir daí, um sistema de valores; tampouco induzir a compreensão do que seja a percussão a partir da crença em pressupostos teórico-conceituais que provenham de fora da percussão. O método acolhido é o fenomenológico ontológico interpretativo, que se identificará com a caminhada que a própria percussão perfaz e se impõe ao se mostrar a partir da temporalidade dinâmica do tempo (ek-stática). Os passos a serem dados se manterão sensíveis às questões que surgem da temática percussão deixando que ela se desdobre em toda a sua complexidade, para mostrar-se na sua quididade, isto é, nela mesma, voltando sempre às questões. O procedimento partirá da interpretação, compreendendo a percussão como constituição fundamental da temporalidade, que se diz na presença de ser em um mundo que dá abertura para compreender o que se diz por ser-no-mundo. Compreender a percussão a partir do que ela mostra em um mundo é abrir-se para

¹ Entende-se uni-versal por versões que se voltam para a unidade.

² Con-creto diz a ação de estar junto [cum-] em um crescimento [crescere] instaurando realidade.

possibilidades de desdobramentos de questões que serão mais uma vez compreendidas para serem interpretadas. Como é a percussão que se impõe como questão e é a interpretação que conduz o método na busca do ontológico, poder-se-á muitas vezes surpreender-se pela antecipação da exposição do originário como processo de desconstrução que possibilita ver a coisa desvelada. Isso ocorre porque a percussão como fenômeno, se dá para quem com ela lida diariamente – que é o caso da autora – já em seu modo mais i-mediato de se mostrar, ou seja, sem mediação, o seu modo originário, que é surgir por um salto, como um afeto.

O toque da percussão é o fenômeno que se expõe por um afeto i-mediato em uma experiência que desperta encanto, uma experiência que se dá através de um salto, do qual se cai subitamente em um *páthos*. O que se dá primeiro é sempre o afeto: o toque. É por ele que se é tomado por uma presença. É seguindo-o que se é impulsionado a descrever esta experiência de vida que é ser com a percussão em um mundo. O afeto é o que se impõe como condutor deste caminho no qual se segue pelo faro os rastros do sentido que caminha a percussão. Aqui se procura seguir o caminho de descrever este sentir que desvela a percussão em um mundo. Por estar afetado por ela, torna-se muito difícil se debruçar sobre ela para poder, de longe, tentar penetrar na sua essência. Quando a percussão se dá, ela já se dá neste primeiro da revelação na qual o afeto não mais permite um estar fora ou simplesmente dentro de si. Trata-se de um irreduzível dentro-fora e de um fora-dentro do qual não se pode sair ileso. Ao já estar neste jogo de afeto é que se faz imperativo acompanhar o seu fluxo seguindo a experiência com a percussão, a que primeiro se expõe pela sua vigência irradiante e não pelos encobrimentos que o mundo lhe impõe, pois o que primeiro se mostra é um afeto que toca.

Como sua vigência é um tocar, não há como não ser tocado por ela e sentir que este é o modo mais originário de ela se mostrar. Desse modo, torna-se muito difícil aqui ir por um caminho que vá gradativamente descobrindo o que o mundo encobriu, pois quando a percussão se mostra, ela já se mostra revelando um sentido que fascina. Ela se mostra nua e crua. É a partir deste fascínio que se torna imperativo atender ao chamado da sua primeira presença que é originariamente toque. Ao ir i-mediatamente ao toque, ignora-se, a princípio, os encobrimentos que o mundo lança sobre o fenômeno. Desse modo, corre-se o risco de se pecar em não

seguir os passos da clássica fenomenologia que segue o fenômeno desconstruindo os fundamentos teóricos que o encobre, em busca de seu sentido ontológico.

Apesar da tentativa de fidelidade ao método fenomenológico ontológico, é o afeto o condutor desta pesquisa, é ele que dá a ordem de toda a estrutura do estudo aqui apresentado. Compreende-se que o fenômeno da arte se apresenta por este caminho, no qual, o que primeiro se mostra é o originário, ou seja, aquilo que encanta; e, só depois, tardiamente, percebe-se tudo o mais que o encobre. Esta força do hábito é que conduz a forma de estruturação desta pesquisa, pois esta experiência que se tem com o acontecer poético é uma experiência de cumplicidade. O que se propõe desconstruir são os desvios de pensamento e os desdobramentos que subjugam a percussão a um enquadramento cientificista fundamentado na tradição metafísica. Acreditando que esta análise crítica seja de alguma forma, um sopro para afastar os mantos que esta tradição filosófica deixou cair sobre a arte e, desta maneira, também sobre a percussão como experiência artística, caminha-se com o toque da percussão em uma nova paixão que revela a filosofia, que pensa o pensar do toque que se mostra e se vela.

Pode ser que descrever o primeiro seja percorrer o caminho pelo inverso da fenomenologia, mas quando se trata de um fenômeno, ele sempre se dá como fenômeno pela sua irrupção e não pelo seu encobrimento. Percussão é este fenômeno que só se mostra por irradiar. Desse modo, torna-se imperativo seguir este irromper e entender como se dá o encobrimento de sua vigência.

No primeiro capítulo desta pesquisa busca-se acompanhar a percussão pelo que ela se mostra. O que ela mostra é um irradiar de vigência no mundo como um fenômeno. Esta vigência é a que se dá em um horizonte, mas que irradia seu brilho para além do limiar deste. Como fenômeno, a percussão irrompe na tradição da música de concerto da cultura ocidental desvelando o grito da terra que clama por uma escuta dos seus ruídos, dos seus roncões de silêncio em uma cotidianidade, ganhando força de vida, criando tutano – como diz Gilvan Fogel –, se encorpando, criando corpo e fazendo-se presente pela escuta em uma orientação de sentido. Em seguida, será realizada uma tentativa de compreensão de como se dá o encobrimento desta irrupção do fenômeno por um pensamento reducionista tardio. Parte-se para um segundo capítulo, no qual se irá acompanhar o modo de ver a

percussão partindo da compreensão do senso comum, encaminhando uma desconstrução dos fundamentos que apoiam tal visão que deixa encoberto o toque da percussão. O que se deixa ver como exposto é a percussão como um instrumento, um *organo*, em sua fenomenologia sonora e física, conforme ela é vista pela acústica e pela organologia, tomando-a como uma coisa que existe no mundo, tal como o é o martelo, a plaina, a agulha no terceiro capítulo, intitulado "A mundaneidade do mundo", de *Ser e tempo*³, de Martin Heidegger. Em uma primeira seção a percussão será vista na sua instrumentalidade como qualquer ferramenta, ou seja, uma ferramenta que está em referência com outras para a realização de algo, sendo ela mesma um "*algo-para...*" como constituinte de uma totalidade instrumental. Em uma segunda seção será abordada a percussão como técnica, na qual primeiramente serão discutidas a sua funcionalidade e a perspectiva do aparecer de uma racionalidade estruturada a partir do uso e de finalidades, em que o domínio dos meios se baseia em conhecimentos adquiridos, com o propósito de criar condições de produção e de fornecer meios para facilitar o lidar com a coisa percussão. Em auxílio a esta seção será tomado, além do terceiro capítulo de *Ser e tempo*, a conferência "A questão da técnica", também de Heidegger, com vista a entender como o racionalismo técnico-científico, que permeia o mundo moderno, age transformando a percussão em uma coisa alheia à sua própria condição de existência, isto é, transformando-a apenas em uma instrumentalidade que a tudo instrumentaliza, levando a percepção a deixar-se limitar em ver o instrumento por um princípio de causa e efeito, reduzindo-o apenas a uma funcionalidade instrumental. Segue-se ainda, em outra seção, na qual é aguçada a questão da escuta na repercussão da percussão como *techné*, um modo de ser com, onde o fazer faz aparecer o aparecer, revela uma verdade, uma referência que se origina da própria ação do fazer, em que o homem não está por trás da ação e nem ao lado, mas inserido na própria ação. Este fazer é a ação que se dá desde uma referência do homem com a percussão. Nessa referência não existe o relacionamento sujeito-objeto, mas um agir dinâmico no qual o instrumento não se diz somente na sua constituição de instrumento para realizar algo, mas em uma unidade que o coloca

³ *Ser e tempo* não é uma obra simplesmente filosófica. É, conforme diz Emmanuel Carneiro Leão, no posfácio da 4ª edição: "[...] um marco na caminhada do pensamento pela história do Ocidente".

em uma direção de sentido, em um “*para onde...*,” que se traduz na plenitude de sua realização, anunciando-o como instrumento musical na consumação do artístico, porém, não em um fim, mas dando-se no destino de ser na gratuidade de ser que a tudo transforma em um realizar criativo, que, ao consumir, sabe ser necessário abrir mão da conquista, deixando-se consumir e, nesta consumação, esvair-se em um nada que é tudo em possibilidades; onde revela, nesta produção de *poíesis*, o que rebeldemente se retrai: a *alétheia*.

O terceiro capítulo abordará o movimento do real que se mostra retraindo-se, revelando a dinâmica do fenômeno. A este movimento de real que se revela no que se retrai é o que os gregos antigos entendiam por verdade, *alétheia*.

Percussão é um fenômeno que, ao se mostrar, revela uma produção de *poíesis*, mas é também a que se mantém encoberta com os mantos do velamento da cotidianidade. A cotidianidade do mundo moderno, que ainda é também o hoje da contemporaneidade, entende homem como um animal racional; e entende a razão como consciência que tudo planeja, domina e antecipa. A partir desse entendimento, o homem torna-se o lugar de todas as coisas, que tudo organiza e controla à sua imagem e semelhança instituindo, desse modo, uma teologia do homem, na qual ele é que é capaz de criar, a partir de sua vontade, os princípios e os fundamentos do real. Com isso, verdade [*alétheia*] passa a corresponder à “verdade” que os homens podem criar; e as coisas passam a ter e ser correspondências com o verdadeiro, ou seja, elas serão o que for passível de ser comprovado dentro dos fundamentos edificados pelo homem. Percussão, então, passa a ser o instrumento do e para o homem; e, sob o controle do homem, passa a ser algo inanimado, sem alma, que não mais afeta, não se torna *páthos*, não provoca paixões. Percussão passa a ser apenas digna de usura, que cobra controle e virtuosismo técnico. Descobrir o sentido da *alétheia* do fazer fazendo da percussão é o desafio deste capítulo, que procura no concerto deixar que a percussão revele o seu toque de produção de sentido, ou seja, o seu toque poético.

Este toque percussivo recebe, na música de concerto da tradição europeia no século XX, um especial interesse e atenção. Como uma experiência que anuncia o evidenciar do percutir – uma sonoridade que ganha autonomia expressiva e espaço nas salas de concerto, com sua diversidade –, o quarto capítulo destaca o toque da

percussão como o que vem registrar uma época na música ocidental, a que, ao mesmo tempo, batiza a percussão como um instrumento musical *solo*. Sua sonoridade que se deixa escutar como uma presença marcante desde o final do século XIX vem aninhar-se à música de concerto desta cultura como porta voz de uma contemporaneidade. Ela cunha a história da música ocidental, assim como é cunhada por esta. Esse cunhar dá-se no pousar e aconchegar em um ninho em que ela alçará voo, afinando-se com um tempo no qual tanto as estruturas como os sistemas entram em crise, e de onde um aceno de globalização pode ser visto trazendo consigo a técnica como questão latente do "mundo" ocidental. Chama-se aqui esta época de crise do racionalismo, que não diz o seu declínio, muito pelo contrário, anuncia uma crescente escalada eufórica que não permite a escuta do grito do silêncio que põe em questionamento a supremacia da razão na vida dos seres humanos.

A racionalidade difundida pelo ocidente inunda este momento histórico abrindo as portas para a ciência que segue vertiginosamente assumindo posição de destaque, instaurando o domínio da técnica e ameaçando tudo o que se encontra no gratuito e no sem porque da vida. No entanto, quanto mais esta se faz dominante, mais se percebe a falta do desconhecido, evidenciando a insuficiência da hegemonia do racionalismo positivista.

Na euforia pela descoberta do conhecimento, tenta-se dominar o céu e a terra e esquece-se que o fogo trazido por Prometeu – o que dá combustão para o passo a passo e clareia o caminho dos homens no mundo – pertence a Zeus. Ao usurpar o fogo de Zeus a humanidade tenta construir seu caminho somente com aquilo que ela pode apreender da sua tocha de fogo: a consciência da *ratio*; e em uma frenética construção ergue os pilares de sustentação da *ratio* nas crostas de uma terra violada, ignorando que estas crostas navegam sob um magma em movimento.

Os construtores, acreditando com prepotência na solidez de suas construções, declaram como verdades os seus mastros edificadas com o que podem apreender. Mas, pelo constante movimento do magma, em um sobressalto, aparecem as rachaduras que se abrem como chagas, deixando ressoar o ruído das erupções do que ainda-não se sabe e a certeza do que não-mais voltará a ser. Aquilo que parecia sólido revela-se frágil. Escuta-se um silêncio de onde ressoa um

agora nunca realizado, um agora desértico, mas por outro lado abundante em possibilidades. Nessa conjuntura emerge a percussão na música ocidental como im-pulso vital, como lavas transbordantes, com suas marteladas de bigorna, tornando-se instrumento propício para pôr abaixo os pilares construídos nas bases alicerçadas sobre um magma em pro-pulsão. As bases perdem a solidez e os pilares desmoronam como em uma implosão. Por um instante abrem-se as fendas e é possível que se escute um ronco surdo do profundo do abismo. Encontra-se o nada. O “não-mais” e o “ainda-não” são os que circundam o “agora”, e o grande abismo torna-se um convite para um mergulho no qual se poderá ouvir o silêncio na sua radicalidade. Desse silêncio pode-se ouvir a essência das coisas mergulhando no acolhedor do vazio, mas também o deixar perder-se da essencialidade do agora na curiosidade do imediato do ser técnico. Esta é uma aparição? O niilismo é alcançado?

A percussão é uma protagonista desta época, pois, ela também é navegada pelo magma, por esta energia vital sempre encoberta. Sem fundamentos, ela sustenta-se no não-fundamento, abrindo-se a tudo que pode ser. Ela é a própria possibilidade. Ela tanto é um instrumento como o martelo que quebra e constrói como também pode ser a música das Bacantes que toca e é tocada nos rituais de Dionísio. Ela surge do incerto, do não-fundamento, do não-ser ser o ser. Ela é nada e, ao mesmo tempo, tudo. É algo indefinido, sempre como um novo estrondo que já sempre soa e, ao soar, se esvai desaparecendo. Ela é tempo fazendo-se tempo, tempo que não se esgota, mas também que não se aprisiona no que já foi dado; é o tempo que não permite que algo se acomode; tempo que gera possibilidades; é ritmo de vida. A percussão surge deixando-se encarnar pelos espíritos dionisíacos que ora escandalizam o comportado público, ora conquistam gostos e afetos, revelando a divindade da terra tal como uma exuberante sedução de Afrodite.

Ela surge, talvez, em uma época já pre-nunciada pelo profeta Zaratustra, de Nietzsche, e que penetra invadindo os ouvidos da atual contemporaneidade. Nietzsche intui este momento, o niilismo, e Martin Heidegger deixa à humanidade, ao vivenciar este silêncio ameaçador e possibilitador, uma profunda análise desta contemporaneidade em uma vasta pro-dução de pensamento, do qual se recorrerá

nesta caminhada de investigação, onde se buscará compreender o que seja a percussão como presença na atualidade.

Por fim, na pro-cura do que seja a percussão, que surge como identidade solista na música de concerto da cultura ocidental no início do século XX, lança-se, no quinto capítulo, o exercício de pensar o que seja esta identidade percussiva. A proposta é dirigir a atenção para vislumbrar a questão do corpo, entendendo-o como uma presença no mundo, que se dá por uma ação de entrega e pre-ocupação com o fazer-se no mundo que, ao mesmo tempo, se torna corpóreo, instaura mundo. Por corpóreo não se entende um conjunto de instrumentos. Corpo aqui se distancia do conhecimento científico, no qual o corpo se resume a uma massa física ou física biológica isolada de uma existência. Compreende-se corpo envolto de sua *dzoé*, o que os gregos entendem como vida; mas não vida como organismo biológico tal como se entende hoje; *dzoé* diz mais que vivente: "*dzoé é o surgir para [...] é o desabrochar e abrir-se para o aberto*", (CASTRO, 2004, p. 63). *Dzoé* se diz na essência do agir poético, na essência do *ser sendo*, enfim em uma existência.

Corpo percussivo é o que se instaura como fenômeno, revelando um toque de sentido em uma experiência de pre-ocupação com o toque que toca o sentido de um toque. Percussão como corpo é o corporar do corpo que revela a memória do toque em questão. Este revelar não mostra somente uma identidade, que aponta os instrumentos reunidos em uma sala de concerto ou os tambores do candomblé como a morada de suas entidades, ou do tambor *bendir*⁴ árabe, que se toca em louvor às deusas da Antiguidade; nem dos tambores de guerra do Japão ou da China, nem tampouco dos apitos indígenas que atraem os pássaros, ou ainda do xilofone do *blues* americano ou do vibrafone usado no *jazz*; nem do berimbau tocado nas rodas de capoeira, ou das palmas e sapateados da música flamenga, ou ainda dos passos sonoros das danças dos índios do Xingú em seus rituais. Essa memória de toque não respeita as fronteiras de culturas, mas une tudo e todos no toque que é experiência de per-cussão, ou seja, experiência de ser atravessado pelo afeto de um toque.

⁴ Instrumento semelhante ao pandeirão do bumba-meu-boi do maranhão-brasil, muito usado na antiguidade para louvar a deusa mãe Terra. hoje também conhecido como o tambor daf nos países árabes.

1. O QUE É ISSO, A PERCUSSÃO?

A pergunta "O que é isto, a percussão?" é uma busca por aquilo que diga e mostre esta coisa no que ela é e como é. Uma busca por algo perdido que não se encontra na compreensão corriqueira da percussão como um conjunto de instrumentos ou como objeto de fruição estética. Esta é uma pergunta que coloca a percussão como questão, a qual carrega antes de qualquer definição, uma indefinição que diz, simplesmente, que percussão uma coisa é.

Quando se fala de uma coisa, aí se subentende, principalmente, uma indefinição, um algo que se sabe o que é desde uma percepção imediata, mas que não se consegue definir; todavia, como coisa indefinida refere-se sempre ao estranho aparecer, ao desconhecido, ao outro que se aproxima com seus mistérios em suas possibilidades de ser. A investigação presente parte desde este estranho que a percussão tem se mostrado, um estranho que perdura apesar de todo empenho da ciência em defini-la em padrões nos quais se generaliza o estranho naquilo que se consegue apreender.

Uma das definições mais comuns que se tem de percussão é a de que esta seja um mero conjunto de instrumentos musicais que estão ao dispor do uso como utensílios, os quais o músico instrumentista manuseia para executar uma determinada obra musical. Sendo assim, a percussão não passa de objeto, de coisa do uso que está ao dispor de uma ação externa, servindo de apoio descartável para a vigência de uma obra. Outras vezes, a percussão é considerada uma ação, mas ação de outrem, e aí se torna sinônimo de batucada (de samba, pagode, candomblé), de auscultação (técnica de diagnóstico da ciência médica). Será, então, a percussão mera "coisa"? Mero objeto manipulável?¹

É importante observar que a percussão, como mera "coisa", já se mostra como tal por um modo de *ser-em* em uma i-mediatidade, como uma totalidade cujo mostrar-se nunca se dá pelo isolamento de uma materialidade no qual ela se apresenta como primeira. Porém, a percussão não é, tão pouco, um objeto à

¹ Coisa é entendida aqui por algo no aberto, na sua estrutura ontológica, diferenciando-se de "coisa" a qual se entende por *res extensa*, algo isolado em si mesmo, tal como se entende no senso comum por objeto.

disposição para algo além desta materialidade, algo superior ou anterior a ela, como se existisse alguma causa ou sequência de causas na qual fosse possível enumerar a ordem de um mostrar-se. Quando uma coisa se mostra ela só se mostra desde um ver, desde um escutar, desde um sentir, desde um saborear, desde um tocar, desde um sentido, simultaneamente. Não há sentido anterior e muito menos posterior. Tudo se dá em um único acontecimento que revela o sagrado do acontecer de uma realidade, de um ser no ser *sendo*.

Só se percebe um som “duro”, “leve”, “áspero” ou “doce” quando se experiênciava a escuta de um toque que é, ao mesmo tempo, tanto um toque de escuta quanto um toque que toca a superfície de toque com o instrumento que a percute, seja este uma baqueta seja este as mãos. Este toque nunca será uma ideia que carrega um conceito com os coeficientes de força e nem as medidas de ondas sonoras e decibéis. Trata-se de uma experiência na qual se sente o dizer de algo que se forma a partir do toque, como coisa que cresce, se avoluma, cria corpo. Criar corpo, por uma baqueta ou mão, que pesa e pula; por uma tecla ou pele, que responde “doce”, “áspera”, “profunda” ou “superficial”; por um corpo biológico que sente no estômago, na garganta, o toque da pele de um bombo, por exemplo, chamando desde as profundezas da terra para cantar a dor ou a glória; é o fazer-se na própria percussão. É, sobretudo, compreender o dar-se da percussão como um fenômeno que se doa na e para a realidade. Dito mais claramente, percussão é coisa que age pelo fazer fazendo de realidade, de um operar de realidade, mas que não permanece como obra, no sentido de obra acabada, finalizada e com autoria; se dá na obra, se vê na obra e faz a obra, porém, não é uma obra, ela não tem autoria e não é epocal. É um fenômeno que marca épocas, trazendo à presença o sagrado da essência do ser que nela se revela quando a arte requisita. Presença que se faz audível, visível, toque, é percussão como arte de ser *sendo*.

1.1 O FENÔMENO

Quando se pensa na percussão como fenômeno, pensa-se em algo que se dá como extraordinário em uma cotidianidade, em uma coisa que aparece e que se mostra tal como um jogo de esconde-esconde, saltando sobre as expectativas e

surpreendendo quem se põe na escuta do sentido desta sonoridade. A percussão como abertura para o extraordinário, que se mostra incisivamente na música de concerto, da cultura ocidental, no início do século XX, não é nenhuma novidade, mas algo que já sempre esteve em um movimento contínuo. Trata-se de um fenômeno, uma coisa que aparece ultrapassando os limites das meras manifestações dadas, algo que revela sua presença a partir de um salto súbito, e que cai no aconchego de um interesse.

Entende-se aqui por fenômeno tudo o que irradia trazendo a vigência do real, que desperta afetos e é acolhido em um interesse evidenciando o despertar do que sempre já se deu como essência e que se concretiza em um caminho, aquilo que ao se dar como vida pulsante se deixa revelar como linguagem.

O que se entende por interesse provém da própria origem da palavra que diz em *inter* o "entre" e em "esse" o ser. Estar no interesse é estar entre ser, estar em uma experiência de vida por estar tocado, tomado pelo realizar de realidade. Interesse não é uma ação predeterminada e intencional; tão pouco se trata de uma inércia de ação, mas de uma relação na qual a ação não se dá por consequência de uma atividade de um sujeito com um objeto, por sequências de causas, mas se dá, como diz Gilvan Fogel, por saltos, que ao cair já cai em um *inter-esse*, um sentido de ser que já é relação (2015, p. 49). O salto é um ponto de mutação, uma transcendência por uma força que não é agente. Trata-se de uma passagem súbita para um sentido de ser, onde não há uma preparação. É um impulso de um ponto neutro da experiência do fazer de realidade que ao cair já cai neste fazer em um mundo.

O fenômeno (da percussão) é o que sobressalta e assalta, roubando a atenção para sua irrupção; e, no sobressalto, quem está no jogo salta e se agarra ao interesse que passa a acompanhar cuidadosamente os movimentos daquele (a percussão), que ao soar como um toque ressoa penetrando em um mundo e se aconchega como um estranho conquistando uma intimidade pela experiência de uma escuta em tal horizonte.

Semelhante ao jogo de esconde-esconde, aquele que está à procura sabe e não-sabe ao mesmo tempo o que procura. Dito mais claramente, sabe de uma possibilidade, mas não sabe de nenhuma certeza. Nesse jogo, sempre há a surpresa

de um aparecimento súbito, de um aproximar-se daquilo que, ao vir à presença, surge como estranho em uma inaugurabilidade, a qual se dá sempre como uma imagem (até mesmo já esquecida) a ser (re)conhecida ou simplesmente percebida como original na imediatidade do instante.

Quem é sobressaltado pelo fenômeno percussão é compelido a ficar em sentido de alerta, aguçando os sentidos e acompanhando os passos invasivos da percussão, seguindo-a pela escuta e se encantando pela música que dela se anuncia. Este fenômeno surge simplesmente da escuta de um silêncio criativo, o qual anuncia algo no nu e cru o barulho, os estrondos e os ruídos como música em possibilidade. Esta sonoridade salta e cai em realidades diversas germinando a terra² que gera e expulsa a música de percussão como fenômeno.

Este fenômeno, quando se dá, já se dá nesta relação de jogo, no qual quem joga ou o que está em jogo se dá como tal pelo jogo, pois é no sentido do jogo que se dá a existência do fenômeno. Percussão, quando se mostra e se anuncia não o faz separada de um horizonte de compreensão, de um sentido, de um mundo – como diria Heidegger –, ou de um interesse – como diria Nietzsche; se dá num modo, no qual não se pode abstrair a relação. Ela é o que é a partir de um sentido que se instaura por uma abertura que se dá como um jogo, um sentido que revela sentido, ou seja, ela aparece desde um *lógos*, existe como um modo de ser que já é relação e não uma coisa isolada em si.

É nesta relação que se dá a escuta do fenômeno, no qual se pode perceber a percussão em um mundo, no qual ela toca a realidade e é tocada pela realidade onde quer que ela venha eclodir. Trata-se de um soar e uma escuta ao mesmo tempo, um ressoar que inaugura percussão em suas diversas possibilidades de anunciar-se como tal. Os toques da percussão são tão diversos quanto diversas são as realidades. Essa diversidade também gera diferentes interesses que vão conduzir a visão ou a atenção para ela por uma determinada perspectiva. Porém, o fenômeno quando aparece, ele se expande e penetra rompendo limites, revirando o já arrumado, mas aconchegando-se também dentro de uma realidade, a qual é por ele reinaugurada. O fenômeno é a gestação do tempo de *Aion* que eclode na sua

² "A terra é aquilo em que se reabriga o desabrochar de tudo que, na verdade, como tal, desabrocha. Nisso que desabrocha, a Terra vive como a que abriga." (HEIDEGGER, 2010, p. 105).

propriedade, assumindo o jeito e trejeito de quem o gerou, em um tempo propício de maturação. Daí que quando percussão aparece, surge já dentro de um interesse de um mundo, ou seja, dentro de um horizonte. Este surgimento é, no entanto, sempre inaugural; surge de uma escuta criativa.

Em tal realidade é comum associar a percussão à execução de um acompanhamento rítmico mensurado de alguma música ou a instrumentos musicais; também ela é entendida na ciência médica como uma técnica de auscultação. São diversas as facetas em que ela se mostra; algumas vezes ela se mostra somente por uma face, deixando descoberto aquilo que não ressoa; deixa-se ver por um modo de ser na aparência de *parecer ser-como algo* que não manifesta a sua totalidade em sua essência. Neste caso, a percussão deixa de ser uma coisa que vige para ser algo, cai sobre ela uma funcionalidade para parecer ser algo além dela mesma. Deste modo, ela corresponde a uma intenção, a uma ideia proposta: percussão como uma ferramenta de uso ou uma técnica para realização de algo, ou seja, um bem.

Sendo algo como utilidade, percussão se manifesta fora dela, por algo que se diz como função que poderá ser reciclada ou descartada conforme os interesses em voga. Este sentido de uso aplicado à percussão é um modo de aparência que uma visão coloca sobre ela ao contemplá-la e ao tentar apreendê-la tornando-a uma objetivação palpável. Trata-se de submeter à percussão uma visão teórica. A teoria, por sua vez, também pode ser um bem de utilidade perecível já que, ao se pôr a teoria como “verdade” absoluta, esta sempre estará destinada a ser obsoleta; uma vez que o modo de se atentar para a coisa está sempre em uma dinâmica de mudança, daí que, a teoria que ontem intitulou instrumentos de alturas definidas e indefinidas pode e deve ser descartada e substituída por uma nova que leve em conta as recentes informações da física acústica; ou como em outro exemplo: a classificação de instrumentos barrafônicos³ correspondente aos instrumentos de

³ Na Defesa de Tese (11/08/2014) da Professora Ana Letícia Barros, na Uni-Rio, levantou-se a discussão da adequação de se incluir ou não os Sinos Tubulares na classificação de instrumentos barrafônicos – nome dado por Luiz da Anunciação a um grupo de instrumentos de percussão constituídos de notas afinadas no sistema de temperamento da música ocidental, dispostas em sequência em uma ou mais fileiras paralelas, tais como: o xilofone, a marimba, o vibrafone e o Glockenspiel – já que o mesmo não se trata de instrumento constituído de barras e sim de tubos.

percussão que dispõem suas notas expostas em sequência de barras afinadas no sistema de temperamento da música ocidental, deverá ser substituída por outro nome que abranja os instrumentos que também disponham a sequência de barras, tubos e discos temperados ou não. Assim como estes exemplos, tudo o que se intitula hoje como um bem de uma cultura, e que parece ser percussão como aparência, está na contemporaneidade sujeita a ser reciclada e descartada.

Este modo de ver na aparência é o modo de ver o visto, de reconhecer o que já foi definido, de identificar o “por onde” a percussão se manifesta, porém é um modo que não vê o que ela é no cru e no nu dela mesma. Ela passa a ser o que a ela se agrega; a indumentária é que irá representá-la e servir de fundamento para que se ergam outras colunas de conhecimento sobre ela. É nestes fundamentos que a ciência-teórica positivista se apoia e o pragmatismo técnico-instrumental da execução musical tenta seguir.

Nesta perspectiva pode se observar a percussão sendo representada por algo coisificado. Isto ocorre tanto no pragmatismo técnico-instrumental da execução musical quanto na ciência-teórica, a que estuda os aspectos da percussão como coisa-em-si. Deste modo, esta coisificação da percussão é colocada em uma relação com o meio social e cultural tornando-se uma diferenciação específica de cada cultura na qual será uma representação como um bem cultural. Tais aspectos são os que predominam e vigem numa hegemonia nesta cultura da racionalidade, a qual se caracteriza pelo predomínio da técnica e pela dicotomia de sujeito e objeto instaurados pela racionalização de um mundo⁴.

⁴ Opta-se por assim se dirigir à racionalidade como cultura, por se entender, ao se concordar com o Dr. Silvio Vietta, da Universidade de Hildesheim – que concentra suas pesquisas na literatura alemã, filosofia e história da cultura europeia – quando aborda a racionalidade em seu livro *Rationalität – Eine Weltgeschichte [Racionalidade – uma história de mundo]*, da edição de 2012, de que a racionalidade é um modo, orientado pela razão, de encontrar soluções para os conflitos que a vida apresenta. Ele diz que esta é uma cultura que tem perpassado povos e épocas em uma hegemonia independentemente dos limites regionais. Por isso, não se entende aqui que o pensamento racional seja 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 a cultura da racionalidade se estender pelo globo terrestre. Se a racionalidade é a que predomina na cultura do ocidente, desdobrando este predomínio no racionalismo do mundo moderno então se tem que admitir que existam dois ocidentes, conforme diz Manuel de Castro em seu texto “*Identidade: os dois Ocidentes*” (2011b), pois mesmo no auge do eurocentrismo a razão sempre mostrou sua não-suficiência no mundo das artes. Entende-se aqui que o predomínio da racionalidade é um legado cultural que tem perpassado povos e épocas em uma hegemonia independentemente dos limites regionais. E que se aconchegou e se concentrou

1.2 A CIÊNCIA TEÓRICA E O PRAGMATISMO TÉCNICO MUSICAL

Percussão ao ser vestida com as indumentárias do pragmatismo técnico-musical e da ciência teórica concretiza-se como um padrão produzido, o que também quer dizer que ela passa a corresponder a um sistema de ideias que tentam apreendê-la e mantê-la sob controle, assegurando, deste modo, a estabilidade do seu já dado, do já feito, do que lhe foi de-limitado, do que se deu (dela) como algo de-finito. A redução da percussão a um conjunto de ideias (e de instrumentos) parte de um pensamento teorizado e teorizante, cujos métodos esquematizados *a priori* percorrem um caminho previamente definido com a intenção de alcançar uma meta: o de objetivar a percussão para que dela se possa apossar como conhecimento. Cria-se, a partir destes, elaborações metodológicas que darão as definições para a percussão e estas definições procurarão trazer para perto a "coisa" até então indefinida. A percussão torna-se, deste modo, um objeto de observação, no qual serão agregados conceitos que possibilitarão manter tal objeto como uma "coisa" apreendida. Neste caminho, a percussão é reduzida a uma coisa-em-si, que estará à disposição do uso, aparecendo como um instrumento funcional com aplicações em uma realidade. No entanto, algo desta *coisa* percussão fica escamoteada. Compreendida apenas sob a consideração do pragmatismo e da ciência teórica a percussão é instrumento instrumentalizante e não um instrumento musical onde se instaura o viger da musicalidade como sentido.

Estes dois protagonistas, o pragmatismo e a ciência teórica, são, por outro lado, artifícios técnicos do pensamento; é por onde o pensamento caminha orientado por uma lógica que cria o padrão da "coisa", selecionando, analisando, classificando; são modos por onde o pensamento caminha tardiamente - encobrendo o que primeiro se mostra: o fenômeno que irradia vida. Trata-se de um modo de pensar que corresponde mais prontamente às expectativas de uma modernidade, cujos interesses são voltados para o conhecimento técnico, epistemológico e científico, recebendo, até hoje no mundo contemporâneo, massiva

no ocidente europeu e se expandiu nos últimos tempos por quase todo o globo terrestre, com o evento da globalização, colocando a razão como soberania do homem, o qual com ela pode controlar o mundo.

e concentrada atenção, infiltrando-se inclusive na esfera da arte, assumindo o patamar de domínio sobre o conhecimento musical e encobrendo, a partir disto, a experiência arcaica, aquela que é latente em todos os fenômenos artísticos: um saber a partir do afeto oriundo do sentido (a *aísthesis*), que quer dizer o que os sentidos instauram ao sentir, sem se tratar, no entanto, de sentidos isolados e dispostos dentro de uma causalidade produzida por um órgão; mas sim, sentido irrompido, de um "sem onde" e "sem um para onde", ou seja, sem uma direção, mas em uma simultaneidade imediata que funda a realidade da coisa que, ao mesmo tempo, é sentir, é estar na experiência de um *lógos*, de um afeto, de um *páthos*.

É no i-mediato que se encontram os fenômenos artísticos. A arte acontece na experiência de um mostrar-se, no qual o fundamento é o sem fundo, é o a-bissal; onde o que a sustenta é o insólito do i-mediato que acontece sem intermediação. Esta experiência traz à compreensão o que se ouve, se vê, se toca, ou seja, se sente o inaugural do estranho, como uma coisa que ressoa, repercute, tocando os sentidos criando desde o primeiro instante um sentido do real. Percussão é este sentir os sentidos: uma experiência da *aísthesis* e *nous* que se dá em um só momento.⁵

É da experiência com a *aísthesis-nous* que surge a possibilidade de um dizer poético. Todavia, o pragmatismo da execução técnico-musical não se deixa tocar pela percussão como abertura poética. Valoriza, especialmente, o modo detalhado de se entender a percussão a partir da sua execução prática, ao produzir o som musical. Por outro lado, a teoria científica se preocupa em apresentar uma análise teórico-conceitual da percussão. Ambas as abordagens deixam em evidência a singularidade do que deverá ser destacado, trabalhado e estudado. Vale dizer que estas são abordagens, nas quais a percussão se encontra inserida no viciado

⁵ Gilvan Fogel, no ensaio "Alberto Caeiro, o mestre", escrito em 21 de março de 2014, em Petrópolis, deixa claro o que aqui se entende por i-mediato da experiência: *aísthesis-nous*. "O que uma coisa é, é justo o que a anima. E isto que a anima é o que faz dela justo esta coisa que ela é, tal qual é, isto é, tal qual aparece ou se mostra. Isso é sua alma, sua ânima, sua *psyché* – portanto, o movimento que, desde si mesmo, move a si mesmo, quer dizer, faz da coisa, a coisa que é, tal qual é, ou seja, tal qual aparece ou se mostra. Ver uma coisa é vê-la na sua alma, melhor, desde sua alma. Isso é vê-la nela mesma, quer dizer desde ela mesma – no seu nascedouro, na sua ou desde à sua gênese (= essência). Mas isso que ela é, isso e assim tal qual ela aparece e se mostra – isso é um sentido (sentimento, *pháthos*), que é um sentir, uma sensação. A sensação, o que faz a coisa ser/aparecer tal qual é, é o imediato. I-mediato, isto é, sem mediação ou intermediação." (FOGEL, 2018, p. 90).

esquema de sujeito e objeto. Deste modo, a percussão é pensada dentro de uma causalidade: ora é vista como objeto que depende do sujeito, ora como sujeito que depende do objeto, ou de ambos, ou ainda que um dependa do outro, dando à teoria substâncias para estabelecer suas bases definidoras e classificatórias. Todavia, apesar de serem dois modos diferentes de lidarem com a percussão, algo em comum os aproxima, é a *per-spicere*⁶, isto é, o modo de observar a coisa através de um determinado ângulo. Tomar algo por uma perspectiva, é restringir a compreensão a partir desta, portanto, um determinado prisma nunca pode dar conta da totalidade da percussão.

Dado isso, tanto o pragmatismo não é capaz de abdicar da concepção da percussão como instrumento que sofre uma ação pragmática, como o teorismo não é capaz de deixar de conceber a percussão como objeto de estudo a partir de uma análise conceitual. A "coisa" com que o pragmatismo e a ciência teórica lidam é, em última instância, a coisa em si ou os aspectos que se destacam do todo, seja pela forma física dos instrumentos, seja pelos resultados das estruturas sonoras. Trata-se daquilo que mais aparentemente se destaca e se isola, aprisionando-se em um foco que a separa do todo. Com isso, a percussão é vista apenas pela sua instrumentalidade e pela sua capacidade de criar procedimentos de capacitação técnico-musical, promovendo, conseqüentemente, produtos funcionais de diversos estilos de execução musical (Cf. SCHLEISER, 1998, p. 10-11). Neste modo de se compreender supervaloriza-se a percussão como objeto e ignora-se o que ela deixa de si repercutir.

A cultura da racionalidade tem se estabelecido a partir de um pensamento técnico em que prevalece o domínio e a quantidade de conhecimentos adquiridos, que deverão ser processados e manipulados. Sendo assim, a percussão se dá na instrumentalidade de um conhecimento como objeto ou como valor, ou seja, como uma predicação. Neste modo de conceber, o percussionista estuda o objeto percussão, que tanto pode ser ele mesmo, como pode ser a música, o instrumento ou um estilo musical, isto é, todos objetos de predicação/substantivação. O objeto

⁶ Esta palavra vem do verbo latino *perspicere*, que diz "inspecionar, olhar através". É formada pelo prefixo *per-*, que significa "através", e pela raiz *-specer-*, que quer dizer "olhar para", originando as formas verbais que se desdobram em *spectum* [olhado].

de estudo será pesquisado em uma realidade isolada e, posteriormente, será definido e classificado em um conjunto de outras "coisas" afins e isoladas. O isolamento é supostamente necessário para que se possa obter um número de informações específicas, capazes de garantir o controle e o domínio do objeto estudado. Ocorre, em razão disso, a especialização. Criam-se regras e conceitos enumerados dentro de uma lógica, pressupondo assim, o que seja a percussão.

Deste mesmo modo, a percussão, e também qualquer narrativa musical, é aprisionada em uma lógica de estilos e modelos, os quais passam a ser aspectos dignos de serem colecionados como objetos que devem ser estudados e manipulados tecnicamente. Daí que muitos clichês de motivos do folclore de diferentes culturas são retirados de seu mundo, e passam a transitar a música da cultura da racionalidade como objetos a serem inseridos e consumidos por suas exóticas características. Este consumo de "coisas" destituídas de mundo se torna mundo, que se diz no mundo onde se nivela as coisas em objetos. O que se deixa iluminar destas apropriações refere-se apenas aos procedimentos técnicos, enumerados dentro de uma lógica, que se desdobra em produtos estéticos exóticos, reproduzidos como modelos definidos e expostos em livros e outras Mídias (CD, DVD, internet, dentre outras). Estes produtos são então distribuídos no mercado de consumo como músicas a serem divulgadas e padronizadas como "verdades" elaboradas a partir de pesquisas *in loco*, que poderia se dizer (muito mais) por "extrativismo do afastado", que retira a coisa de um mundo, desmundaniza-a e a deposita como objeto diferente em outro mundo, o qual tudo coleciona e consome. Trata-se de uma prática muito comum de manuseio no qual o objeto tem que funcionar.

A percussão no pragmatismo técnico musical se afirma em um resultado de eficiência de sua prática musical e no simples mostrar-se como fenômeno físico – tanto na constituição de seus instrumentos quanto na produção musical de um concerto. Para tal, colecionam-se estruturas padronizadas de condutas deliberadas que tenham uma utilidade funcional para alcançar o modelo ideal. Trata-se do domínio técnico, o domínio dos mecanismos de execução musical em si, que em si mesmo já são uma manifestação dada previamente por um ideal colocado como modelo a ser alcançado. Este pragmatismo movimenta-se dentro do princípio

causal no qual se obtém resultados fixos e absolutos como “verdades” estabelecidas. O que se vê priorizado aí é o que se pode apreender de uma prática: um resultado que se mostra como uma coisa-em-si. Tal “coisa”, como objeto, carrega uma “verdade” que irá determinar o correto do uso e da função das condutas aplicadas. O pragmatismo técnico, portanto, se reduz a uma manifestação já dada, finalizada, que sequer prescinde de um fundamento teórico-científico para se sustentar. Mas, o que acontece, na verdade, é o contrário. É a fatualidade do pragmatismo técnico musical que provoca as diferentes discussões estéticas de suas aplicações. Por outro lado, a teoria científica vê a percussão pela análise metodológica e conceitual, colocando em evidência concepções técnicas e musicais e seus consequentes impactos de criação, execução e de recepção do objeto em estudo. Apesar deste modo de voltar-se para a percussão não ser pragmático; a atenção para a ela se dá pela mesma perspectiva. A diferença está no modo de tratar a “coisa”, isto é, o objeto. Se o pragmatismo resume a percussão à dualidade de sujeito (o músico instrumentista, o compositor) e objeto (o instrumento, a música, ou até mesmo o público), a teoria científica irá se ocupar da função de enfatizar, por meio de um sistema metodológico-explicativo, a perspectiva da concepção pragmática. Criam-se métodos de ensino, análises estruturais e comparativas para a percussão e, das suas aplicações e atuações, delimitam-se a técnica aplicada, a função cultural, a classificação instrumental, a historiografia do repertório e dos instrumentos, as regras de execução e interpretações de estruturas musicais.

Por meio do pragmatismo técnico-musical e da ciência teórica, a percussão é vista, comumente, como um conjunto de instrumentos percutidos que tem a função de serem meios, objetos, para se tocar uma música (produto do pragmatismo). Estes instrumentos estão, na verdade, à disposição do uso e dos estudos, tanto pragmáticos de execução técnica-musical quanto teórico-musicais, que visam construir um conhecimento empírico sobre a percussão. Daí que a percussão, a partir destas perspectivas, tem sido entendida pela sua funcionalidade, isto é, tem sido definida como um conjunto de instrumentos que deverão ser classificados e conceituados para melhor se adequarem a uma determinada função. Com intuito de corresponder às fundamentações teóricas, a funcionalidade

do objeto se adéqua às circunstâncias que irão delimitar a atuação da percussão. Convém citar aqui, para melhor compreensão, as classificações mais difundidas da percussão:

1) Segundo a definição de som (instrumentos de alturas determinadas e indeterminadas);

2) Segundo o modo de execução (instrumentos diretamente percutidos e indiretamente percutidos);

3) Segundo o elemento produtor do som ⁷ (idiofones, membranofones, cordofones e aerofones).

Dentro desta classificação, muitos instrumentos são jogados em compartimentos nos quais deverão permanecer como objetos já definidos. Estes instrumentos são agrupados de acordo com as diversas teorias e passam a estabelecer uma relação sistemática com os micros e macro conjuntos. O conjunto de instrumentos de percussão é frequentemente “enquadrado” dentro deste sistema, que será adaptado de acordo com as teorias que lhes moldarão e darão funções. Estas classificações têm como objetivo diferenciar os instrumentos e agrupá-los segundo características em comum. De acordo com certas classificações os instrumentos podem ganhar, inclusive como atributo, uma classificação regional que possibilita, deste modo, que estes possam representar aspectos culturais de uma determinada região. Podem-se citar como exemplos o pandeiro e o berimbau como instrumentos de percussão da cultura brasileira, mesmo que se saiba da existência de registros destes instrumentos desde a Antiguidade. Ao se classificar a percussão, dá-se a ela a responsabilidade de perpetuar modelos e de se perpetuar no que já é conhecido, seja por modelos da própria forma física dos instrumentos, seja por modelos de técnica de execução instrumental, ou ainda por ideias fraseológicas da condução melódica ou rítmica. No entanto, a indefinição insiste em se instalar na percussão. Saindo do recinto acadêmico, ouve-se com frequência solicitações de “faz-uma-percussão-aí” quando se pretende ter um acompanhamento de uma melodia por um motivo musical mais ritmado – mesmo quando o instrumento que ocupará esta função de

⁷ Esta classificação foi criada por Victor Mahillon e, posteriormente, desenvolvida por Hornbostel-Sachs.

fazer o acompanhamento for, por exemplo, o cavaquinho, e, neste caso, quem "faz a percussão" é o cavaquinho. Talvez seja adequado dizer que o instrumento que acompanhará o *télos* a dar pulsão de vida nesta experiência musical seja a percussão, aí não importa se é um cavaquinho, uma caixinha de fósforo, um contrabaixo, um pandeiro ou um bandolim. No entanto, isto pode ser motivo de muita irritação ou mesmo de piada para os que se deixam conduzir pelas "verdades" epistemológicas.

O que tem predominado no meio artístico musical é a clássica definição da percussão como um conjunto de instrumentos que produzem um som ao serem percutidos. Contudo, o termo "conjunto", nestas definições, não se refere à origem da palavra conjunto, que diz trazer para junto, no sentido de reunir, de deixar a unidade ter a sua força vital na sua multiplicidade, mas sim a partir de uma concepção quantitativa de elementos dentro de um limite, onde estes elementos estarão em relação de concordância uns com os outros sob um mesmo critério, uma mesma situação ou em uma relação de diferença e exclusão de outros conjuntos igualmente fechados neles mesmos. Segundo esta definição, a percussão se dá na aparência de ser determinada por critérios que primam pela objetividade dos seus elementos para serem selecionados como instrumentos. No entanto, a de-cisão da tão almejada objetividade revela-se, na seleção dos instrumentos e suas consequentes classificações, meramente subjetiva, uma vez que o critério que classifica os instrumentos de percussão se orienta por uma definição de *percutir* já decepada de sua proveniência. Percutir, para a musicologia e organologia, significa uma determinada ação mecânica de "seletos" instrumentos que não podem mais pertencer aos tradicionais naipes instrumentais. Neste modo subjetivo de se orientar teoricamente, cresce o naipe da percussão com instrumentos como o apito, a flauta de embole, o cerrote musical, o berimbau, dentre outros que vão sendo agrupados em novas categorias, subdividindo, assim, a percussão cada vez mais em subáreas, em subgrupos para garantir a sua perseguida objetividade na subjetividade.

A percussão, a partir desta concepção, é vista pelo fazer intencional e calculado que se atém no âmbito do conhecimento garantido e quantitativo do conhecedor, o especialista, que define, seleciona, agrupa e domina o objeto de uso

e estudo para estabelecer uma relação de sujeito e objeto, na qual o músico é o sujeito e o instrumento o objeto. Este modo de definir a percussão e de se acercar do conhecimento sobre ela é um modo de entendê-la sob uma teoria do conhecimento, peculiar do pensamento metafísico positivista, que apreende o real como resultado de uma ideia prévia do que seja este real, tratando-o dentro de uma relação dicotômica e de exclusão, na qual se pretende alcançar a autonomia do representar e da ação fatural. Desse modo, os instrumentos musicais são concebidos a partir de sua funcionalidade, isto é, são considerados objetos que produzem determinado som por uma intenção do homem (pelo percutir, soprar, esfregar entre outros). Nessa concepção, o homem é o agente, em razão de uma intencionalidade, realiza a ação sobre um determinado objeto, e realiza com intenções específicas. O que se entende disso é que a percussão se mostra aí pela correspondência a uma ideia, a uma formulação conceitual do que seja a percussão. Essa formulação conceitual formata e reduz a percussão a formas "palpáveis", "visíveis", que podem ser manipuladas dentro do "critério do correto". A ação que existe na relação com a percussão é uma ação do homem que a produz e que tem o domínio de suas consequências. Trata-se, portanto, de uma relação entre sujeito e objeto, causa e efeito, em uma sequência na qual se define o que seja a percussão.

Este reducionismo dá-se pela ânsia de assegurar o "certo", ou seja, aquilo que poupará o esforço de se jogar no desconhecido. Delimitar e trabalhar com o "certo" é, talvez, a maneira mais cômoda de se lidar com a vida. Basta seguir os guias e os manuais. Não é preciso abrir com facões os caminhos cerrados de uma mata virgem, pois esta já há muito tempo foi desmatada e todos os caminhos já foram percorridos. Mas daí sobra apenas o escárnio e o tédio da vida, pois permanecer no já dado, no já experienciado é jazer no estagnado. Com isso, a aridez cresce e uma desertificação se instaura. No deserto só o fatural é visível. O brotar do acontecer é podado e a terra, que possibilita o incessante brotar, encobre-se por uma palha seca. A terra e tudo a que dela provém são esquecidas. E o deserto cresce.

No deserto o tambor é "tocado", no sentido de ser manipulado mecanicamente, mas ele não toca; notas são executadas corretamente, mas não passam de uma manifestação acústica. Como produção acústica de som, as notas

deixam de repercutir, deixam de criar um estado de torpor, um estado de ser que carrega o ressoar destas notas quando estas não mais soam dentro de um espaço físico. Tem-se um concerto "tocado", um concerto findo por um som esquecido, por restos no palco, onde o que fica é um montante de instrumentos a serem desmontados, encaixotados e transportados.

A percussão é vista não no que ela é, mas pela sua aparência...

Ver pela aparência é aprisionar a força pulsante da coisa em uma objetividade de uma subjetividade, fazendo a correspondência desta a uma ideia que irá defini-la como objeto de um abjeto, pois tudo o mais que está nesta relação torna-se objeto sem vigor de vida. O que aí está aprisionado é a relação que dá pulsão de vida em todas as direções. Aprisiona-se a ação do ser. A coisa amordaçada e amarrada deixa de acontecer para ser o fantoche de uma ideia que receberá uma significação que representa algo para fora do círculo de geração de vida no qual a percussão dança e toca. Pela aparência a percussão recebe um significado, passa a representar algo fora dela mesma, e este algo será o que deverá corresponder ao que, empiricamente, se pode comprovar. Com isso, a manifestação da experiência da pulsão vital, o sagrado de seu sentido, recolhe-se e deixa-se ser esquecido. A percussão passa a mostrar-se pelo que ela não repercute.

O esquecimento do sentido da percussão é o esquecimento de um sentido de ser, que vem se desdobrando desde há muito na história do pensamento metafísico. Sair deste vício (buscar pelo mais cômodo, procurar ver só no mais aparente) e lançar-se na vida, em busca profunda da totalidade, é o que a percussão pode possibilitar com a sua força anímica. A percussão explode no rufar dos tambores do profundo da terra e é cuspidada pelos estalos dos pratos como o brotar das lavas que se iluminam sobre a terra. Percussão é o que se deixa escorrer e borbulhar nos guizos e chocalhos, como as águas, dando um sentido que se des-vela e anuncia o ser no ente, indo e esvaindo. Percussão é fenômeno que re-percute em quem a toca e em quem se põe à escuta, despertando os sentidos desde à terra, vibrando nas entranhas telúricas, na profunda harmonia do sentido de ser.

1.3 A DOBRA DO MÉTODO DA AÇÃO

O pensamento que concebe a percussão a partir da relação sujeito-objeto formula conceitos com a pretensão de estabelecer “verdades absolutas”. Estes conceitos, fixados em um pensamento único e hegemônico, fecham-se em si, são como escudos que impedem que a percussão se abra para um acontecer poético. Com a intenção de representarem uma experiência, acabam por substituir esta experiência por reproduções que conseguem ser asseguradas como “real”. Trata-se de uma metodologia que limita a percussão dentro de uma concepção para se acercar, no sentido de se proteger, de outras possibilidades do acontecer, ou seja, trata-se de um pensar que caminha se sustentando em uma lógica racional que delimita sua área de ação em um fundamento, restringindo, assim, o agir ao já proposto; uma lógica que pressupõe uma verdade lógica, isto é, que estabelece a dicotomia entre o “falso” e o “verdadeiro”. Esta é uma maneira de se tomar a percussão em observação, apreendendo-a nos limites seguros de um observador.

Tomar algo pela observação sempre se deu na história do homem, porém, nem sempre foi deste modo. Ao se dirigir atenção para os Antigos, constata-se já lá um conhecimento teórico musical. Pitágoras, pensador grego, deixou um valioso legado de feitos para a história do ocidente. Todavia, antes dele, outros pensadores gregos também foram importantes nesta constituição de mundo. Sempre abertos ao diálogo, os pensadores gregos não se isolavam em um território (físico) grego, se relacionavam intensamente com os povos vizinhos – eles trouxeram de suas relações com os povos do oriente médio contribuições “matemáticas” para os gregos, que se desdobraram em herança de conhecimento para o mundo ocidental, principalmente as contribuições da matemática Assírio-Babilônica e Egípcia. Segundo alguns historiadores da matemática, alguns textos, anteriores a Pitágoras, versam sobre o *Teorema de Pitágoras*, tais como os entalhados em tábuas de argila da Babilônia (*Plimpton 322*) que datam de 1800 até 1600 AEC e como os textos egípcios (*Papiro Matemático de Rhind*) que datam de 2000 até 1800 AEC.

Não só a teoria matemática data já neste período, como também as técnicas de navegação, a astronomia, a tecnologia na manufatura de instrumentos musicais e a ciência médica apresentam vasta documentação datada desde 3000 AEC. O

instrumento musical sempre acompanhou a travessia do homem. Ver o instrumento como uma “coisa objeto” também se dá desde sempre, assim como a teorização para o instrumento também, pois sem ela nem seria possível existir tal instrumento. Para elaborá-lo já é necessária uma teorização. O instrumento sempre já se apresentou como uma coisa a ser contemplada e pensada; sempre já existiu a partir de uma referência no mundo, uma referência que só se dá a partir de outro. Teorizar é próprio do homem. A teoria dá-se a partir do sentir-se atraído. Ao sentir-se atraído o homem contempla e se aproxima das coisas. Neste aproximar ele se pre-ocupa com elas. Na verdade, é esta pre-ocupação que faz com que as coisas e o próprio homem se instaurem como seres no mundo, a teoria e o objeto são tardios. Estes estão acolhidos na preocupação que possibilita a teoria “construir” “coisas-objetos” a partir de um laborar com-partilhado no qual o construir não é só uma ação do homem: é a vida que dá as condições próprias para esta construção. Na vida o homem é apenas um vivente que vive segundo e com as possibilidades doadas pela vida. A partir disto, tudo pode ser instrumento, pois o instrumento sempre será uma referência de vida para o vivente, seja este o homem ou um pássaro, que tem a propriedade de construir os seus ninhos. Teorizar é também próprio da vida. No entanto, é a vida que doa e que dá os limites da elaboração a cada vivente.

Quando uma coisa se revela, ela já se dá dentro de um sentido, existe a partir da sua referência no mundo e com o mundo. A percussão, como fenômeno, é constituída e constituidora da luz que ilumina a sua própria identidade; ela já tem em si algo próprio que é ex-pulso e que atrai o outro, tal como imã. A atenção atraída provoca no outro uma abertura que possibilita o se ver da luz, que Heidegger chama de *Ereignis* [evento], de clareira e iluminação. É dessa abertura para a luz, que irradia dessa atração, que se dá a construção de uma experiência; e é, ao mesmo tempo na experiência com o criar, que é possível se dar o *Ereignis*. E, por fim, é desta experiência de pro-dução que irrompe o fenômeno como um acontecer poético. Um acontecer que se instaura desde o *dar-se-a-luz*. O poético repercute e se esvai acolhendo-se na memória, deixando no aqui e agora apenas o acontecimento, o fato. O revelar do fenômeno é o revelar do evento poético que desvela o agir do ser no ser humano. A percussão mostra-se como fenômeno, isto é, existe a partir da

necessidade, que é a liberdade de ser-no-mundo, fazendo tempo e constituindo história, sempre mostrando um vir junto à experiência. Percussão ao ser fenômeno mostra-se na dimensão da experiência do ser humano com a arte no mundo.

A dimensão Mundo da obra de arte não é qualquer mundo como adjetivo qualificativo, mas a própria vigência da realidade enquanto verdade e não-verdade, pois mundo está ligado à clareira, o retraindo-se do ser para deixar o não-ser ser como presença: mundo.⁸

O aparecer da percussão como algo constituidor de sentido está na dimensão desta clareira, desta abertura que possibilita a experiência do ver o mostrar-se que se retrai. É neste ver o que se retrai que se encontra o jogo – entre o ver e o mostrar-se – no qual se instaura o sentido da percussão como instrumento não instrumentalizante, e sim como um instrumento do sentido onde, de um *sendo* que se mostra inaugurando realidade, um *lógos* revela-se. A percussão, como coisa não coisificada, que não corresponde a conceitos definidores, mas a uma experiência de existência, é uma coisa que con-cresce, ou seja, que ao ser *sendo* se presta ao “uso” e “abuso” para consumir este *ser sendo* como realidade. É a partir dessa realidade, e como realidade, que ela está à disposição da contemplação e teorização. Mas o que se entende aqui por teoria é o que a que remete à sua origem grega *theōria*, que diz a forma substantiva do verbo *theōreō*, ou seja, inspecionar, olhar para, ver, observar, contemplar, considerar. O *theōros* é um espectador, como o de um concerto, que vive em uma experiência que se sente libertado. Teoria aqui se compreende pelo ato da contemplação, vizinho de consideração, onde se age junto com (Cf. HEIDEGGER, 2006, p. 47).

Partindo deste modo de ver a coisa, pode-se ir para a Antiguidade buscando o sentido próprio da existência da percussão, na procura de um mundo compartilhado no qual a coisa vigora no que é e no que está sendo. Essa busca dá-se ao procurar ver este modo de sentir, ver e entender como um só evento. Na Antiguidade, onde a origem e a vigência da música se esclareciam ainda por uma

⁸ (CASTRO. Disponível em: <<http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br>> Acesso em: 10 set. 2014).

visão mitológica e os pensadores originários orientavam-se pelo e para o pensamento como unidade do todo (as diferenças), já se encontra esboçado um saber nas experiências que não se privam de usar a dedução para comprovarem os seus pensamentos, tal como a experiência da divisão de uma corda por proporções numéricas que se desdobrou na definição do tom "puro" da teoria musical.

Os experimentos matemático-musicais de Pitágoras constituem uma grande contribuição tanto para a ciência quanto para a música. Não se pode afirmar de onde partiu o seu interesse, se foi da provocação musical ou do pensamento matemático, mas o que se deu a partir destas experiências foi o desdobramento de tons absolutos na música ocidental. O que para Pitágoras era uma relação analógica de diferenças – uma proporção – de uma unidade dinâmica desdobra-se, na cultura ocidental, em partículas absolutas que se encaminham ao temperamento da escala cromática de 12 semitons já aplicáveis no *Cravo bem temperado*, de Bach. O ouvido molda-se a uma teoria que determina a nota musical e cria regras de sua condução. Mesmo ainda dentro de uma lógica de harmonia, as notas passam a receber funções fixas e bem delimitadas. Surge o sistema tonal tão familiar da cultura ocidental.

Não se pode atribuir estas conjecturas de cunho científico intervencionista a Pitágoras. Para os pensadores originários, filosofia dizia aquele que ama o *sóphos*, que diz o saber em uma totalidade, que aparece e se des-vela por estar velado na ação da *phýsis*. Os pensadores originários não dividiam o conhecimento em disciplinas. Pensar e ser era, para eles, o mesmo. É o que se pode observar em um fragmento de Parmênides (2005, p. 45): "... pois o mesmo é pensar e ser". Pensar é caminhar na e com a ação da *phýsis* des-velando o possível do velado, que se dá nos desdobramentos da dobra do sentido do ser. A dobra é a própria manifestação do ser no ente; é aquilo que vem à luz e co-pertence ao sentido do ser. Tudo o que se mostra e se diz na superfície também está mergulhado em uma profundidade abissal. Pensar é dizer no qual se inclui o dito e o não-dito. Pensar é *lógos*.

O dizer que domina na dobra, que nela acontece apropriando-se do seu próprio, é a reunião integradora do que é vigente, em cujo brilho o vigente pode aparecer.

O que Parmênides pensa como o dizer, Heráclito chama de *logos*, o deixar propor que reúne e integra. (HEIDEGGER, 2006, p. 219).

Dizer é pensar, é ver, é saber, é *lógos*, é onde moram o limite e o não-limite, o dito e o não-dito, o des-velado e o velado; é onde tudo é o mesmo, onde tudo é um. Dizer é também um propor que ao por, dis-põe, de-põe e com-põe movido pelo interesse que o saber instiga o ser a vir a ser aquilo que ele já é, ser na abertura para as possibilidades, que é ser para o nada, que é tudo, ser no nada criativo, de onde eclode o vigor de vida na experiência da ação, que põe, dis-põe, de-põe e com-põe.

Pensar é a unidade do simples e do complexo. É desdobrar a dobra de pensar e ser, de amar e ser, de viver e morrer, de nada e tudo, do nada de tudo, do tudo de nada, de energia irradiante e ser. É deixar vigorar o mistério nas experiências de pensar, dizer, sentir, crer, conhecer e ser. (CASTRO, 2011a, p. 62).

Pensar e ser diz estar aberto para o possível, estar aberto para acolher as diferenças, aberto para o eterno revelar/velar sempre dinâmico da *phýsis*; é estar no interesse de acolher o que se põe do in-de-terminado, do in-de-finido.

O interesse pelo saber sempre foi próprio do homem. Criar é um dos desdobramentos do ser que inaugura ser. Pitágoras, ao elaborar um "*skhema*", cria com as possibilidades a ele reveladas. As probabilidades matemáticas não eram probabilidades de "coisas-objetos", e sim de interconexões que o real revela. Pitágoras entende os números como princípios geradores de ordenação do cosmo, como princípios de compreensão elementar da experiência do real como totalidade indivisível e forma de geração ontológica, onde o ser se encontra em harmonia num todo. O homem não é quem determina o saber, ele é, antes, quem se deixa ser tomado pelo saber. Pode-se dizer que a *theōria*, no sentido grego da palavra, desencadeou desdobramentos na história da ciência do ocidente racionalista, mas o que se diz ciência para os gregos antigos não é o que se diz da ciência acadêmica intervencionista de hoje. Observação científica para o grego é "*no sentido de ver o perfil do vigente em sua vigência*" (HEIDEGGER, 2006, p. 47) e não no sentido de "*uma elaboração que visa apoderar-se e assegurar-se do real*" (HEIDEGGER, 2006,

p. 47). Aqui o real também não se trata daquilo que assegura a objetividade, real é tudo, tanto o que se revela quando o que está velado. O real é tudo aquilo que é.

[...] ser é sempre ser, necessariamente compreende não-ser, de modo que não-ser não se faz possível sem ser. O não-ser também é, senão sequer poderíamos pronunciá-lo. Tudo que se pronuncia se anuncia desde um modo de presença. Tudo que se anuncia é, e é como presença que o real permite e admite. (JARDIM, 2011, p. 2).

O que se sabe até hoje de Pitágoras é o que ecoa da escola pitagórica: uma sistematização de experiências matemáticas vivenciadas – nas andanças pela Síria, Arábia, Caldeia, Pérsia, Índia e Egito, onde se fixou por 20 anos –, junto com os filósofos matemáticos babilônicos e egípcios.

Para Pitágoras, o mundo dizia-se em números. A música, como um sistema de relação numérica, através de frações de inteiros, estaria ali como referência da harmonia da alma com o cosmo. Não havia a dicotomia metafísica entre espírito e matéria, sagrado e profano. Havia a unidade. Tudo vigorava na energia do sagrado. Nada era exclusivamente concebido e conceituado racionalmente. Portanto, para Pitágoras as proporções numéricas estão em tudo, e, tudo são proporções numéricas, os números podem ser uma representação da experiência do real, mas eles não tomam o lugar da experiência e se fazem como representação do próprio real, fazendo que o valor da experiência se encaminhe para a enumeração das coisas isoladas nelas mesmas; mas, sem dúvida, isso se desdobra na história do ocidente como representação da quantificação de objetos neles mesmos.

Mesmo sendo os números e suas relações uma expressão de uma ordem cósmica e de uma harmonia divina e isto ser a explicação da essência das coisas para Pitágoras, isto se tornou a base das ciências para apresentar a relação quantitativa da coisificação das coisas. (SCHLEISER, 1998, p. 10-11, tradução nossa).

Em toda a história da música ocidental pode-se observar uma visão da música que a coloca como um objeto concreto ou, como acusa Schleier, como um ideal proporcional. Mesmo que Pitágoras entendesse isso como a proporcionalidade do *lógos* em ligação com a estrutura harmônica de um todo – tal como se entende a sua *Harmonia das esferas* –, os desdobramentos de seus métodos dedutivos se encaminharam a um sistema de escala musical baseado num sistema ideal de divisão do “tom”.⁹ O que era uma observação meditativa do tom passa a ser uma percepção acústica condicionada a um fundamento teórico. Ao representar o tom por uma dimensão espacial, estabelecendo a sua mensurabilidade por meio da divisão proporcional de uma corda, se estabelece a representação do tom que passa a assumir uma autonomia em relação à musicalidade do tom, musicalidade esta que não está nele mesmo, mas no entre-toms, em suas conexões onde lá há o silêncio acolhedor.

Este modo de pensar o real adequando-o a uma representação é o que vai constituir e estabelecer o pensamento vigente na modernidade da cultura da racionalidade (metafísico-humanista) e servir como um fundamento da teoria musical até os dias de hoje. Mesmo que a música na Antiguidade estivesse aconchegada na questão da totalidade, o estudo sistemático de sua fatualidade proporcionou o desenrolar da Teoria Musical, que segue de mãos dadas com o desenrolar da Teoria do Conhecimento. A música é retirada da sua totalidade para ser entendida na funcionalidade de uma objetivação. Essa objetivação é, no entanto, canalizada dentro de uma subjetivação que a encaminha para corresponder a diferentes circunstâncias. Quanto mais se tenta chegar a uma objetividade, ou seja, quanto mais se tenta ser epistemológico, no sentido de considerar que existe uma universalidade do conhecimento, como algo que sempre corresponda ao verdadeiro, mais se chega a uma subjetividade, já que o que existe de universal são as diferenças. Portanto, o máximo que se chega nessa reta é saber que não existe o “sempre” verdadeiro, mas o “também” verdadeiro, que no caso dará margem que apareça o falso do outro. Nesta linha de pensamento, o que irá existir será aquilo

⁹ Considera-se o tom aqui um som vibrante que dele se desdobra por reverberação de outros sons, os quais são na ciência conhecidos como harmônicos. Existem sons dos quais não se consegue definir sua série harmônica com precisão.

que corre em paralelo, o paradoxo, o estar seguindo junto de outra opinião, junto de outro juízo, portanto, de uma subjetividade.

Porém, o saber, o *mathema*, é mais do que demonstração empírica. Ao conhecimento se soma a experiência genuína, onde tudo é um, pois no saber não se excluem as diferenças, elas são inclusas no todo.

Matemática e música estão sempre próximas. Desde os gregos antigos elas estavam em uma unidade do experienciar, entender e aprender juntamente com a poética e a retórica. Matemática tem origem no verbo grego *manthano* (μανθάνω), que diz aprender, deste verbo derivam-se dois substantivos: 1) *mathema* (μάθημα), cujo sufixo *ma* significa o resultado de aprender, e 2) *mathesis* (μάθησης), cujo sufixo *sis* significa ação de aprender. O plural de *mathema* é *mathemata*, que significa o conjunto do que é aprendido. Do substantivo *mathema* deriva um adjetivo, que na forma masculina é *mathematikós* (μάθημα) e na feminina é *mathematiké* (μάθηματικέ). Na declinação feminina o adjetivo vinha acompanhado do substantivo *téchne* (τέχνη), que significa a arte de aprender.¹⁰ Matemática diz a arte do cosmo, que dá forma, que dá identidade, que evidencia o único, mas não o separa e exclui do todo, do caos. Música tem sua origem na palavra grega *musikhé*, que diz a arte das musas. *Musikhé* é, como diz Carneiro Leão (2010, p.38), "a musa de todas as musas", portanto ela acolhe a arte do cosmo que dá forma, ou seja, matéria, compreendida naquilo que é concreto, no entanto, "[...] não se opõe ao abstrato. É mais. É sempre a vigência do vigente, isto é, a vigência da essência originária. É um cum-crescere (um con-crescer) da dobra enquanto desdobramento da unidade." (JARDIM, 2005, p. 156). Matéria tem origem em *mater*, que diz mãe, energia irradiante, fonte de vida, eclosão na e pela verdade, verdade como *phýsis* revelada que se vela. Matemática e música são experiências genuínas, fontes de luz, que agregam e não admitem exclusões; elas podem chegar ao infinito, que é o nada, que é o criativo, que é o todo, onde há lugar para todos *skhema* e não-esquemas; pois os sistemas são plurais, inclusos no nada criativo, são os "uns", são

¹⁰ Estas informações foram transcritas da primeira parte da palestra "Geometria grega", apresentada pelo professor Irineu Bicudo, da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/UNESP, que traduziu recentemente do grego antigo para o português a obra *Os elementos, de Euclides de Alexandria*. (BICUDO. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=O3ap76TFG9k>> Acesso em: 27 dez. de 2014).

únicos, são o que são, no sentido de terem sua identidade, sua quiddidade, pois a forma de cada "um" é única, tal como o grego entende por *morphê* ou *eidos*.

Por isso, tantos outros sistemas musicais existem em concomitância, e muitos não se baseiam na divisão da escala tal como é usado na música ocidental - que condiciona ouvir-se a escala em um sistema temperado¹¹ em doze partes iguais. Outros povos, como os árabes e indianos até hoje, e mesmo os gregos antigos, fazem uso de intervalos menores do que se usa comumente na música ocidental, como, por exemplo, os micros tons na música grega da antiguidade encontrada num dos mais importantes exemplos que chegaram até os dias de hoje desta música grega: o fragmento de um coro do Orestes de Eurípidés (VV. 338-344), encontrado em um papiro datado de cerca do ano 200 AEC (NAWM 1).¹²

Pensar o *mathema* somente naquilo que recolhe, leva a deduções de causalidades, que dá a ilusão de de-cisão pela intenção racional humana, como se tudo partisse e se desse pela razão. A *matematikhé* transforma-se em ciência e carrega a música a tiracolo. Na tentativa de entrar em concorrência com as ciências, os teóricos da percussão receiam a perda de prestígio e importância no meio acadêmico. Desse modo tentam fechar a percussão em limites no esforço de preservar e de se acercar da "verdade" por um conhecimento empírico, guardando-os em arquivos fechados, transformando-os em estratégias que serão usadas para se justificarem perante o pensamento acadêmico-científico. Essas tentativas aprisionam a percussão, afastando-a da sua ação como arte, pois a transforma em objeto funcional e condicionado a certos limites pro-postos por uma subjetividade de um sujeito.

¹¹ O sistema temperado é o que condensou os bemóis e sustenidos em uma média, fixando-os em uma unidade de medida.

¹² "O fragmento do coro da Orestia, de Eurípidés, chegou até nós em um papiro dos séculos III ou II a. C.. Calcula-se que a tragédia seja de 408 a. C.. É possível que a música tenha sido composta pelo próprio Eurípidés, que ficou famoso pelos seus acompanhamentos musicais. Este coro é um *stasimon*, uma ode cantada com o coro imóvel no seu lugar na orquestra, zona semicircular entre o palco e a bancada dos espectadores. O papiro contém sete versos com notação musical. [...] Chegaram até nós quarenta e duas notas da peça musical, mas faltam muitas outras. Por conseguinte, qualquer interpretação terá forçosamente de se basear em uma reconstituição." (PAIDEIA MUSICAL. Disponível em: <<http://paideiamusical.blogspot.com.br/search/label/Projeto%3A%20Hist%C3%B3ria%20da%20M%C3%BAsica%20Ocidental%20-%20Grout%2FPalisca>> Acesso em: 10 dez. 2014).

Deste modo a percussão submete-se a uma troca constante de paradigmas que ora atende a certo interesse, ora a outro. Essas diversas construções de pressupostos, de crenças, de valores, de técnicas e conceitos são artifícios que possibilitam assegurar-se de uma organização do ilimitado da percussão. Na tentativa de apreender o que dela sempre escapa por entre os dedos, constrói-se um alicerce para suportar o seu ilimitado tentando fixá-la a ele, o qual serão os fundamentos onde ela poderá *sub-stare* como uma coisa substancial. Esse processo de edificação constrói seus pilares com cálculos realizados em princípios onde tudo se origina de causas que darão resultados. Estes resultados são os pilares de conhecimentos construídos a partir do que pode se ter em mãos, e a altura destes pilares é erguida por princípios de quantidade do que se pode coletar de material disponível, dos quais se armazena o que se seleciona. Estes pilares alcançam naturalmente um limite; para ultrapassá-los é necessário construir novas bases solidificadoras. Bases sólidas são comumente consideradas como "verdades" a serem seguidas; trata-se de *solo* firme sobre o qual jaz o já conhecido e de onde se podem fincar os pés para antecipar o caminho a ser percorrido. Esta construção de pensamento se dá por uma atitude reativa ao que está sempre em aberto, e, aqui no caso, o que está sempre em aberto é a percussão.

Esta tem sido a constante que se apresenta não só na produção acadêmica teórica, como também se infiltra na formação de intérpretes, ou seja, de músicos percussionistas, aqueles que deveriam estar na busca da essência do agir da percussão, isto é, do que dela repercute: o seu ilimitado viger. Esse viger impõe-se pelo poder de ser – ser na abertura de sua "força", como diria Nietzsche, a força que quer e possibilita que ela se essencialize –, isto é, que deixa que ela seja sem prender-se àquilo que se quer que ela corresponda: às teorias defendidas em prol de resguardar, em última instância, a vaidade humana na qual o querer se reduz à fatalidade de um fazer mecanizado sob o domínio e controle do homem.

Este foi o caminho que a música seguiu junto com a teoria do conhecimento. A percussão, depois de longo ostracismo na música ocidental (desde quando, nas tragédias gregas, o texto passa a assumir seu predomínio narrando e encobrendo o que a percussão tocava) volta a estabelecer-se na música desta cultura. Mas esta música já se encontra mergulhada em um arquitetado jogo estrutural que rege

normas e sistemas fechados em funcionalidades. Portanto, ela também, a percussão, quando aparece, já aparece correspondendo a uma funcionalidade na música orquestral, enquadrando instrumentos vigentes de outras culturas em um sistema de compreensão racionalista, adequando seus modos expansivos de se mostrar a um modo restrito das orquestras europeias. Ela fixa-se como um naipe instrumental, dentre outros naves da orquestra romântica, correspondendo a uma ideia de classificação instrumental que se fecha como modelo.

Classificar não é uma exclusividade do pensamento metafísico da cultura ocidental – que aqui se pode dizer como a cultura da racionalidade –, pois desde sempre existem várias classificações de instrumentos. O que caracteriza este pensamento racionalista é a sua pretensão de ser o modelo: a “verdade”. Em muitas outras culturas os instrumentos musicais são classificados por diferentes critérios. Por exemplo, na Antiga Grécia, os instrumentos musicais eram classificados pelo seu *ethos*, alguns eram ditos de caráter feminino e outros masculino, a quididade dava-se pelo afeto. Em outras culturas, como na Índia, os instrumentos são classificados segundo a materialidade através da qual o som ressoa, ou seja, pelas cordas, membranas, ar, água, madeiras, sendo que cada elemento destes tem sua referência com o sagrado¹³.

Este caráter funcional que se encontra tanto na concepção pragmática da percussão como na teórica se dá pelo modo de se dirigir a ela, que apreende o mostrar-se como uma manifestação dada, como uma relação de causa e efeito na qual ela representa algo fora si cuja finalidade é alcançar uma utilidade. A percussão mostra-se aí na aparência de uma função, deixando de mostrar-se no que é, no seu próprio, no toque que toca. Mas o toque não deixa de tocar. Ele dá-se encoberto e não se mostra. Pensando aqui com Heidegger (2009, p. 69): *“aquilo que alguma coisa se manifesta diz somente aquilo que se anuncia, isto é, não se mostra.”* Ora, anunciar sugere o fenômeno e indica o que não se revela do mostrar-se. Seguindo este horizonte de pensamento, a percussão ao parecer ser uma função, ela mostra-

¹⁴ Esta classificação também foi apropriada na música ocidental, quando passaram a dividir os instrumentos de sopro em metais e madeiras. Nas línguas latinas o que em alemão continua a ser chamados por *Streichen Instrumenten* (instrumentos que são tocados pela ação de esfregar ou acariciar) são nomeados por instrumentos de cordas.

se como mera manifestação, como um produto que apenas anuncia, mas não mostra o toque que é encoberto pela manifestação da funcionalidade.

O pragmatismo técnico-musical e a teoria articulam o toque como produto do tocar, mas este “toque” como a aparência de um produto é justamente o que encobre o toque do tocar evidenciando o não-tocar do toque, ou seja, o produto que se manifesta pela aparência do “tocar” (mecânico) não é a manifestação do tocar. O pragmatismo técnico-musical e a ciência teórica são tocados pelos toques, no entanto, não tocam os toques. Não-tocar evidencia o que encobre: a falta do toque do tocar. Nessas concepções este anunciar está remetido ao fenômeno e indica o que não se revela do mostrar-se, isto é, percussão ao parecer ser uma função, ela se mostra como mera manifestação, um produto que apenas anuncia, mas não mostra o toque que se encobre pela mera manifestação da funcionalidade. Ela como produto-função aparece em uma funcionalidade que não diz o que se encobre do tocar de seu toque.

1.4 O TOQUE DE UM SALTO

O fenômeno percussão mostra-se por aquilo que toca, pelo que lhe é próprio, o toque que con-cresce revelando a gênese de toques que dá vida aos instrumentos, à obra, aos músicos e ao público. Quem interage com a percussão é tocado por ela, pois ela tem o poder de agir, de afetar, de tocar, de encantar, de repercutir. Ela doa a vigência de *ser sendo* e encanta levando o tempo cronológico para o labirinto no qual ele se perde caindo em terra molhada, que é a percussão, a qual exala o cheiro de chuva oferecendo os diversos sabores de seus frutos, os que estrondam da irrupção de suas lavas iluminando, mostrando-se por seus toques e doando-se aos homens.

Esta presença que encanta não é algo meramente fatural. Ela existe em uma dimensão em que a linearidade temporal e fatural não orienta o caminho; ela vigora e seu vigorar é o sentido dando-se quando a percussão se instaura como mundo, como realidade. Esse existir dá-se em uma dimensão na qual o espacial e o cronológico não são critérios. Tudo se dá no i-mediato que, quando se percebe, já aconteceu. Esse é um modo de aparecer que não expõe a passagem da ausência

para a presença. Trata-se de um salto súbito que anuncia uma limiaridade sem o limite, um cair em um mundo sem previsão, sem aviso e sem anunciar-se, cai em silêncio, sorrateiramente, sobressaltando a todos por puro divertimento com um grito, o qual assusta a todos, mas os alivia de suas rotinas. Esse modo jocoso e irreverente de entrar no jogo carrega consigo uma criança aberta ao mundo que é jogo, e é o jogo que importa para esta criança que não se importa com os fatos e feitos.

Percussão, quando se mostra, se mostra como a criança em jogo, pronta para jogar, ganhando ânimo, tornando-se animada, viva. Sua existência é no jogo e não fora dele. Sem o jogo ela se retira sem despedida e vai procurar outros terreiros. Sobra dela apenas uma roupagem rota, entulhada pelos cantos ou pendurada nas paredes, sem graça, sem vida que as anime. No entanto, alguns se interessam pelos trapos e logo perguntam "o que se faz com isso?", "para quem isso serve?", "o que será disso?", "quem fez isso?" e "para que isso é usado?"; trata-se de perguntas que buscam uma instrumentalidade, que nem mesmo pode se mostrar, pois fora do jogo, nem mais importa para que ela sirva. Percussão existe e doa-se em jogo. É somente em jogo que ela se deixa manipular, usar e abusar para manter o jogo em jogo, um jogo que não tem outra finalidade do que o de simplesmente jogar por puro prazer de jogar. Percussão é percussão no jogo de tocar, e este jogo não tem um começo e um fim, ele roda trazendo à presença a imediatidade de um toque que toca ao tocar.

É na e pela experiência deste jogo que a percussão se aconchega no mundo apresentando o seu toque. É por ele que ela existe e que ela irradia luz, que ela toca na pele, que transporta o ser para além de um tempo cronológico, que viaja para além das salas fechadas ou das fronteiras dos portos. Ao se ouvir um concerto de percussão ou ao se tocar percussão vive-se esta experiência deste toque dando-se na sua totalidade, que é um toque cheio, pleno, que transborda deixando regar quem se põe a escuta. Ao regar ela penetra se apossando, fazendo com que aquele que escuta jamais seja o mesmo depois deste compartilhamento. É na experiência que se evidencia o toque da percussão, e não a sua fatualidade de ser um conjunto de instrumentos. A percussão como ação verbal do percutir repercute, age, tem o poder de encantar e o poder de instigar ao questionamento que lança o ser para além de

uma definição e limitação conceitual. O que está além da temporalidade e de circunstâncias é o que ela, a percussão, pulsa como vida em uma dimensão em que não existe o em si mesmo, como "o que" ou "alguém" ou "algo", mas no "para" do "para que" ou do "para alguém", pois ela é compartilhamento. A este agir da percussão chama-se de facticidade; um aparecer ao agir, ao vigorar, que não se limita a um aparecer fatural, circunstancial, limitado ao tempo sequencial no qual as teorias científicas se baseiam e tentam aprisionar a vigência da percussão, limitando a sua ação e a ação com ela. Ora, ao tentar defini-la coloca-se fim ao agir. Isso é o que ocorre quando se reduz a percussão a de-finições empíricas que limitam seu agir contínuo e ilimitado, engessando qualquer relação e fluidez com ela e para com ela.

Uma vez engessada em um conceito, e isso é claramente audível, a percussão deixa de construir um estado de magia. Não se tem mais aí um concerto, e sim apresentações (*performances*) frias, eficazes no que se propõem tecnicamente, porém, vazias como sentido. Estas apresentações apresentam um produto já concebido e finalizado corretamente, pronto, e não um vir a ser que se consuma ao encontrar sua essência, que é ser no produzindo, repercutindo o sentido que está sempre vindo a ser, que é percussão-repercutindo, que é um modo de ser não pronto, um modo não acabado e que não se finaliza quando a última nota é executada.

Na abertura de sentido o mostrar-se da percussão traz consigo uma luz que explode em possibilidades, lançando-se em um mundo em convite para uma experiência com ela. Ao romper a crosta da cotidianidade deste mundo, abre-se um abismo por onde, do fundo obscuro, jorram as lavas deste vulcão que é a percussão, que percorrem a superfície evidenciando o sentido do seu acontecer. Este sentido é o que se mostra refletindo e repercutindo o grito do fundo profundo da terra revelando-se no fazer fazendo de realidade. O que se revela é o acontecer de uma produção originária que cresce e se consuma no acontecer poético: um constante vir a ser concretizando algo de mais próprio.

A percussão revela-se nesta facticidade do acontecer, ou melhor, ao se concretizar em sentido, ao se instaurar como mundo no mundo como música e agir poético. Ela irrompe em diversas culturas marcando o limiar dos horizontes pelo

seu agir que promove abertura que conecta mundos. Por essas aberturas ela se instaura na música da cultura da racionalidade e con-cresce tomando corpo na música de concerto, no século XIX. Ela cai na orquestra desta época sendo nomeada como conjunto (naípe) de percussão, e, ganha autonomia na primeira metade do século XX, quando se desvincula da orquestra assumindo, como imagem-questão, a autonomia na manifestação de sua presença (em terra fértil) em apresentação *solo*. Ela se revela como unidade solista carimbando com sua sonoridade a certidão de nascimento da música desse século. Ao ser um *sendo* que con-cresce e se consuma na música; é também a unidade que conjuga na sua dinâmica instrumentos, músicos, ouvintes e obras em uma totalidade de gesto de plasticidade e sonoridade. Percussão é música, é arte, pois tudo nela é apenas um. Ela

[...] traz consigo sempre a virtualidade da unidade. É a unidade de uma determinada ordenação ou des-ordenação, de elementos sonoros e não-sonoros que a música realiza ao se realizar. É precisamente a esta unidade, à substantivação desta unidade, que chamamos música. (JARDIM, 2005, p. 155).

A percussão é fenômeno, que salta tocando sendo tocada em uma unidade que agrega tudo, é a própria música dando-se em movimento de vivências livres de limites objetivantes. Ela é a vigência que, na sua unidade, aparece sempre diferente, em uma teia que a liga ao outro, constituindo um mundo de sentido. O que da percussão se revela não diz a sua totalidade, pois esta não trata de algo finito, ela é sempre o vir a ser. O vir a ser de possibilidades resguardadas nos abismos de seus mistérios.

O fenômeno sempre vige ao mesmo tempo naquilo que se mostra e no vigor do retraído: os seus mistérios. Este vigor é o que não pode ser dito, mas pode ser experienciado. Perceber o fenômeno é senti-lo no súbito instante que ele toca e atrai a atenção para si. Este súbito é o que se dá através de um salto de repente e sem causa, é o que surpreende a espera e a escuta de quem procura. Todavia, só são surpreendidos aqueles que não estão amarrados a objetividades já definidas. É preciso estar solto – livre para ver, escutar, sentir o desconhecido – para saltar junto

com ela se permitindo ser surpreendido, em si mesmo, pelo inaugural que o fenômeno traz a cada vez que ele irrompe. Trata-se de um perceber que sempre é possível se surpreender com o ilimitado do desconhecido, do outro e do outro de si mesmo. O real ao se mostrar, revela-se como doação do seu ilimitado, pois o fenômeno será sempre a morada do desconhecido, ele é vigência de ser e não-ser. Mas, ele é fugidio. Tanto mais se mostra mais se esconde. O fenômeno sempre pode vir-a-ser-conhecido na sua inaugurabilidade. Pode-se, a partir disso, dizer que o fenômeno é sempre um porvir.

A dimensão do fenômeno é o lugar no qual a percussão se encontra alojada, múltipla, diversa, imprecisa, fugidia, mas sempre se dando como mundo em um compartilhamento de toques. O mundo é tocado pelo toque de percussão que toca o mundo colhendo-o para si; o mundo se recolhe como repercussão de seu toque tocante que o acolhe. É neste acolhimento que se dá a experiência de um percussionista com a percussão, do mesmo modo acontece com o compositor, o músico regente e com todo o público em audiência. Essa experiência é a de ser tomado pelo fenômeno, ser por ele acolhido e ser a ressonância do toque que ele lhe toca. Esse toque é o toque que se dá em um instante de explosão de sentido em que a obra se descobre na sua totalidade e a percussão mostra-se desnuda, com todo o viger de sua nudez. Esse instante de i-mediatidade do toque é o "*salto de decisão da percussão na repercussão da obra.*" (HARADA, 2006, p.56). O que repercute é o que fica acolhido no silêncio, fazendo de todos os envolvidos no toque um único corpo. Esse corpo é o corpo do fenômeno, uma presença que se escuta, do fundo obscuro e silencioso, a repercussão, os toques que anunciam a presença do silêncio. Essa presença, o presente-ausente, já se mostra desde a palavra que a nomeia pelo toque que toca, ou seja, pelo toque que repercute, age.

O que é que diz o nome percussão? Que elo é este que se põe como palavra à percussão, parecendo estar "ao lado" e "fora" dela? O que sustenta esta posição da palavra como nome além de sua sonoridade? O que esta palavra nomeia? O que vem à luz além da aparência da percussão? O que dá a sua quididade? O que é que se esconde nela? Ouvir a palavra no que ela diz é ouvir o que ela nomeia não só no sentido literal, mas no sentido mais profundo. O próprio nome percussão já diz um vigorar na ação. A palavra percussão é nomeada por aquilo que vem da ação de

percutir. Percussão, portanto, pode ser entendida como o acontecer de uma ação verbal, que diz o sentido do que está acontecendo, sendo. Quanto ao verbo percutir, este diz bater, chocar, atritar, mas também tocar, afetar, excitar. A sua origem vem do latim, do presente ativo *percutiō*, no infinitivo presente *percutere*, no ativo perfeito *percussī* e no supino *percussum*. *Percutiō* origina-se de *quatiō* (tremar, balançar, bater, colidir, explodir, pisar, ferir, tocar, excitar, afetar), no presente ativo *quaterere* e no supino *quassum*. O prefixo *per* quer dizer "através de", "por meio de", força vigorante que estabelece uma tensão entre limite e não-limite, que age na liminaridade. Por outro lado, a raiz *cuss* vem de *cussus* ("abalo, batida"), que é o particípio passado de *quassare*, do verbo latino *quaterere*, que significa sacudir, chacoalhar, bater, chocar, tocar, afetar. Pensar o sentido etimológico da palavra percussão faz perceber a própria percussão no seu todo. Percebe-se que a ação que o nome designa devolve uma vigência à percussão. A percussão encontra-se em um "agir com", e não isolada em limites e/ou estruturas fixas que a definem como algo inanimado de um conhecimento empírico.

Isolar a percussão em sua fatualidade – no seu caráter de ser simplesmente dado –, como objeto percebido por um observador que, à distância, estrutura ideias do que ela deva ser, é o mesmo que representá-la na subjetividade deste observador. Antepor a percussão a si, fechando-a em um sistema de correspondência de ideias, significa aniquilá-la como abertura e vigência do viger poético, isto é, significa reduzir sua ação negando a abertura que fomenta a compreensão da dimensão de sua complexidade. Tal negação dificultará ou até mesmo inviabilizará a entrada de outras possibilidades que possam vislumbrar a complexidade de seu todo. O todo percussivo dá-se na experiência da vigência do sentido do ser, na manifestação prévia de um mundo compartilhado em que a percussão é percussão na ação mediana através da qual ela se movimenta, ou seja, a ação em que ela é feita e age.

Esta ação mediana é o movimento do real realizando-se em percussão. Este movimento de vigor, que é ação, está sempre expresso na percussão. Percussão como ação nunca é uma realidade institucionalizada, mas sempre um sentido que age transformando a "coisa" percussão em uma vigência inaugural. Percussão, como fenômeno, é movimento do originário que se pode re-conhecer nos diversos

modos que ela se mostra. Esse mostrar-se sempre se dá com um re-conhecer, mas não o reconhecer da identidade de uma igualdade, e sim de uma identidade dada por diferenças de sua multiplicidade em revelar o mesmo: o inaugural de um sentido poético do tocar de seu toque na crueza de sua força.

Este vigor da percussão é a própria vigência da *phýsis*, tal como se entendia na Antiguidade Grega, quer dizer, é a força, a própria ação de mostrar-se. Trata-se de vida se dando, ação do vir a aparecer. Quando se diz que algo se mostra, que algo aparece, este mostrar e aparecer só é possível por se dar a ver, isto é, compreender um ver que vê ao mesmo tempo. Ver se diz por uma percepção que põe em contato todos os sentidos em atenção com o visível e o não visível. A percepção – comumente entendida como uma racionalização dos sentidos ou intencionalidade da consciência – deve ser entendida aqui como algo que é muito além de um simples reconhecer racional de um objeto; este perceber agrega nele um ver, um escutar, um sentir, um degustar, um farejar que independe do órgão da visão, órgão do paladar, do órgão auditivo ou do órgão tátil para se realizar. A percepção das coisas dá-se pela experiência com as coisas: cheirando, ouvindo, degustando, apalpando, sentindo. A experiência é que presenteia o ser a ver o vê, ver o que se mostra na sua transcendência, a repercussão do silêncio da percussão. Ver a transcendência deste silêncio é ser jogado na experiência da meditação escutando o silêncio e dele sentir o salto que anuncia a transcendência da percussão em toque que toca tocando, ou seja, percussão repercutindo.

A percussão, que se diz como fenômeno, é algo que diz de si e para si; algo que se dá em presença e vige ao instaurar um mundo ao mesmo tempo em que é feita pelo mundo. A percussão é o que é a partir daquilo que ela toca, e ao tocar repercute o que ela é como fenômeno. Essa abordagem da percussão como fenômeno que toca e transforma e, portanto, que importa e vale, abre caminhos e acena como luz dando abertura para o questionamento, experiência que se dá a partir da sua vigência no mundo e como mundo, possibilitando interpretações de sua presença a partir do seu agir, a partir de uma experiência profunda do abissal que transcende o aparente e que mostra uma dimensão do além dado que repercute em todas as direções.

1.5 PERCUSSÃO NO SEU AGIR

A ação circular de toque, que é tocar e ser tocado, é que move mundos, move a partir de uma transformação, uma ação que, ao se tornar plena e transcendente de si transborda afetando o outro, ou seja, transforma o mesmo em outro, ao ser afetado pela transcendência da ação. Estar afetado é sentir o agir da ação. A percussão acontece neste agir. O agir é a sua possibilidade de ser na medida em que o objeto (o ente só é ente pela manifestação do ser) só é coisa no agir de um fazer-se fazendo, porém, realizando-se no possível, repercutindo ao consumir-se sem causa, sem intencionalidade, sem controle, transcendendo qualquer expectativa. O agir é o ser manifestando-se na concretização de sua força de gerir. Essa concretização é a de fazer atravessado por um fazer, que se diz perfeito; é aquilo que se faz e se concretiza ao longo de seu percurso na sua dinâmica do possível. Só na ação de ser tocado - que é verbo - percebe-se o ser manifestando-se, pois o vigorar do vigente é a dobra que referencia o ser manifestando-se no ente, em uma dobra de proximidade e distância. O viger da percussão a coloca no mundo dando-lhe um sentido como destino, marcando seu caminho ao alojar-se na história do seu sentido, onde ela (a percussão) passa a agir no mundo ao mesmo tempo em que o mundo passa a agir nela. O agir da percussão não se limita à intencionalidade de um "fazer" mecânico. O seu agir dá-se em um acontecer sempre inaugural que comporta a complexidade do fazer, abrigando tanto o fato quanto o que repercute. Esse fazer tem que ser entendido como a voz mediana na qual é o fazer quem faz este fazer no fazendo. Fazer e agir torna-se aqui um único acontecimento. É o que diz Manuel Antônio de Castro (2014, p. 18): "*pelo fazer o ser humano conhece, pelo agir, se conhece*".

A experiência do sentido do ser, que se dá na ação do *ser sendo*, é a experiência do gratuito. Trata-se de uma ação que não está sendo regida pela vontade, que não é determinação de um ente ou de uma causa, mas intensa experiência do sagrado. Uma experiência na qual tudo se ilumina sem nenhuma dicotomia, sem causa, sem "porque", apenas como pura doação, como abertura para o "acontecer" da *phýsis*, entendida como o "*surgir no sentido de provir do que*

se acha escondido, velado e encapsulado." (HEIDEGGER, 1998, p. 101). Todo *sendo* é uma doação do ser.

Em muitas culturas não ocidentais podem-se observar a relação da percussão com o sagrado. No candomblé, ou mesmo na música tradicional indiana, por exemplo, esta relação com o sagrado não é desconhecida. Os tambores, ou quaisquer outros instrumentos, não são apenas instrumentos inanimados. Eles são a própria possibilidade de manifestação do sagrado. A experiência com o sagrado dá-se a partir do culto do poético de todos e para todos – da música, dos músicos, dos instrumentos. Nesse culto poético não há exclusão das diferenças, mas sim um agregar, um deixar-acontecer da unidade como diferença, no vigorar da verdade da realidade, dando-se e velando-se, a um só tempo. Essa dinâmica nunca deixou de existir; todavia, é abafada pelo pragmatismo e pela ciência teórica, onde a percussão, como coisa que vige, se esconde atrás do objeto que funciona. Nessa perspectiva funcional jamais se pensa o sentido de ser da percussão. Tudo é reduzido a conhecimentos objetivos, como se estes pudessem fundar sentido, o que é impossível. Sentido é sempre um caminho, acontecendo em uma caminhada, dando-se no entre das diferenças e possibilitando o diálogo que brota do silêncio. É no silêncio que repousa e dorme toda música.

Todas as coisas são o modo de ser para e naquilo que elas agem, são ao realizarem o modo de ser da própria coisa. Percussão é percussão à medida que age e se dá como música, como *lógos*, como vida, na ação do ouvir e do escutar, do fazer e do afetar, do percutir e do repercutir. Desse modo, ela é e deixa ser aquilo que lhe é próprio e, ao ser no próprio de si, cria mundo e é criada pelo mundo. Para ser algo, é necessário estar neste sentido do próprio, senti-lo e ser o que é sentido. Classificar a percussão disso ou daquilo somente a conduz a uma funcionalidade limitada de uma conjuntura na qual ela se mostra apenas no que é inanimado, petrificando-se no cultural institucionalizado e perdendo sua força pulsativa de vida. O que diz a percussão não está no conteúdo que a musicologia privilegia, nem nas datas que a historiografia delimita; tampouco nas projeções psicológicas. A percussão independe destas ciências e dos seus conceitos. Ela se diz na sua força de ser. O que a percussão é, o é pela trama da linguagem. É esta que a torna arte,

vida, fenômeno ontológico, que se dá na experiência com a liminaridade do que ela repercute (que está no seu impactar, soar e ressoar – repercutir – e tocar).

O toque da percussão é uma ação que sempre já vige no agir, pois já borbulha em fogo ardente. É o agir que possibilita estar em ponto de realização. Porém, quando o toque se dá, ele se dá no súbito do salto que volta a saltar para uma escuta que se deixa fecundar e gerar novos toques que reverberam em silêncio. É no silêncio que se dá o agir do toque; é o agir que possibilita a escuta dar a cria de novos toques que já agem no silêncio, pois é neste silêncio que o agir aconchega o toque. O agir é a vigência que vigora fora de uma temporalidade cronológica e de um espaço limitado. Desse modo, o agir do toque se dá em um tempo que não apresenta os limites entre passado, presente e futuro. Ele já reverbera mesmo antes do exato impacto. É a sua reverberação de toque tocado que vai possibilitar ser o toque tocado que reverbera, pois a escuta desta reverberação já é, e tem que ser, anterior ao impacto. Só assim é que o toque pode tocar.

O acontecer do percutir já acontece antes mesmo do exato impacto. Trata-se de uma ação que é dobra de outras ações possibilitando a experiência desta complexidade do acontecer que se dá por ações. Percutir é o acontecer que referencia o agir da percussão. Esse agir é o desdobramento do percutir, é o repercutir. Com isso, o soar e o ressoar do bater e chocar repercute constituindo sentido. É das dobras que surgem as aberturas através das quais horizontes possibilitam o vislumbrar da percussão como um todo.

A ação de pôr é inerente ao ser posto; portanto, o percutir não trata de uma ação em si. Qualquer ação sempre já é referência à outra ação. Para percutir é necessária a ação prévia de ser posto na ação de percutir, e o que põe esta ação é o próprio agir, é a força anímica de que Nietzsche fala; é a ação da *phýsis* dando-se, concretizando-se, aparecendo como possibilidade de ser no *ser sendo*, isto é, no ser fazendo-se tempo, mundo, história. Essa força, que é vida, é que está entre "o que" é percutido e "o que" percute tornando-os um só: movimento de vida. O que está entre os "quês" é algo que existe na medida em que a realidade de percutir existe em toda a sua dimensão. É o que está entre o percutir e o não percutir, o *entre*, o que coloca em presença a percussão (música) que se faz e é feita pela ação.

Partindo destas considerações, pode-se entender como é possível nomear e dar identidade tanto aos instrumentos musicais quanto aos músicos que estão ligados nesta ação de percutir. O instrumento, que é percutido, só é instrumento de percussão a partir daquilo que se destina: soar, ressoar e repercutir. O instrumento só ultrapassa a sua condição de mera funcionalidade quando vigora no que lhe foi destinado. Ser é vigorar no *sendo*. Este, ao ser instrumento, confere ao músico que toca a identidade de músico percussionista, que, ao agir, se faz *ser sendo* no fazer. A ambos é conferida a identidade desde e no agir no qual estão inseridos para a realização daquilo que lhes é próprio. Percussionistas e instrumentos de percussão são o que são na medida em que estão ligados à ação de percutir, à ação em que ambos agem em uma simultaneidade. Dizendo com outras palavras, percussionista e instrumentos de percussão são partícipes de uma ação do mesmo modo que a ação é o acontecimento deles e neles. A ação de percutir dá-se neles e por eles. Mas, o que são instrumentos de percussão e percussionistas? Eles são toques, voz de Hermes, o mensageiro dos deuses, que, ao sê-los, possibilita o acontecer da percussão como um fenômeno. Entretanto, ao lançar a atenção para a vigência da percussão como fenômeno que se concretiza em música, busca-se aqui ouvir além do que já foi dito, na procura do sentido da sua complexidade pelos caminhos que possam insinuar o seu todo, e, assim, depara-se, inevitavelmente, com aquilo que primeiro se mostra como percussão: o instrumento que carrega e toca os seus toques. Partindo destas considerações, pode-se entender como é possível nomear e dar identidade tanto aos instrumentos musicais quanto aos músicos que estão ligados nesta ação de percutir. O instrumento, que é percutido, só é instrumento de percussão a partir daquilo que se destina: soar, ressoar e repercutir. O instrumento só ultrapassa a sua condição de mera funcionalidade quando vigora no que lhe foi destinado. Ser é vigorar no *sendo*. Este, ao ser instrumento, confere ao músico que toca a identidade de músico percussionista, que, ao agir, se faz *ser sendo* no fazer. A ambos é conferida a identidade desde e no agir no qual estão inseridos para a realização daquilo que lhes é próprio. Percussionistas e instrumentos de percussão são o que são na medida em que estão ligados à ação de percutir, à ação em que ambos agem em uma simultaneidade. Dizendo com outras palavras, percussionista e instrumentos de percussão são partícipes de uma ação do mesmo modo que a

ação é o acontecimento deles e neles. A ação de percutir dá-se neles e por eles. Mas, o que são instrumentos de percussão e percussionistas? Eles são toques, voz de Hermes, o mensageiro dos deuses, que, ao sê-los, possibilita o acontecer da percussão como um fenômeno. Entretanto, ao lançar a atenção para a vigência da percussão como fenômeno que se concretiza em música, busca-se aqui ouvir além do que já foi dito, na pro-cura do sentido da sua complexidade pelos caminhos que possam insinuar o seu todo, e, assim, depara-se, inevitavelmente, com aquilo que primeiro se mostra como percussão: o instrumento que carrega e toca os seus toques.

2. A INSTRUMENTALIDADE E A *POÍESIS* DO INSTRUMENTO

Ao apresentar aqui o que se compreende por três modos essenciais do mostrar-se da percussão como instrumento em um mundo – ferramenta, técnica e *poíesis* –, vê-se a necessidade de primeiro esclarecer o que se entende por alguns termos que, com frequência, serão empregados. Primeiramente, quando se diz: “essenciais”, entende-se que cada modo é um modo inerente à existência da percussão, isto é, todos os modos são constitutivos do que se entende por percussão como presença.¹ Se, de início, lança-se a atenção em uma direção, na qual a percussão transparece, não se deve compreender daí que se possa vê-la em toda a sua totalidade; porém, mais precisamente, apenas o que dela se deixa iluminar por um momento.

Para melhor compreender a tríplice visualização concedida ao instrumento, faz-se necessário esclarecer o que aqui se entende por ser e por mundo, tanto quando a eles se refere como quando se indaga o que é a percussão, como instrumento em um mundo. Quando se diz ser, compreende-se uma presença que não se diz somente na sua determinação como algo, tal como se compreende na analítica existencial face às teorias do conhecimento vistas, por exemplo, pela antropologia, psicologia ou biologia, que se referem ao ser somente na sua constituição ôntica, como ente, ou o fatural do dado em observação. Ser é o que vigora; é o que está sempre vindo a *ser-em* um mundo, que está sempre em um porvir: um modo de ser que não permanece, e que ao vir, já neste percurso de vir, se despede para se pôr à espera e à escuta do que está por vir. Ser é, então, sempre um *ser sendo*, que consiste em de-vir ou em *ser não sendo*.

Para esclarecer o que se compreende por mundo, recorre-se ao fragmento 30, de Heráclito (1991, p. 76) que, para efeitos dessa compreensão é bastante esclarecedor: “*o mundo, o mesmo em todos, nenhum dos deuses, e nenhum dos homens o fez, mas sempre foi, é e será, fogo sempre vivo, acendendo segundo a medida e segundo a medida apagando*”. Mundo, portanto, é o sentido vivo que

¹ Estes modos serão aqui tratados como elementos estruturais que irão compor a percussão em uma unidade.

aparece como fogo primordial e ilumina a abertura para o ser ser como presença em terra viva. Mundo é a maloca que sempre está aberta para o ser nela habitar. O ser, ao *ser sendo* no mundo – ao ser e não-ser –, age modificando o mundo com o seu agir. Por isso, se diz que o ser mundifica. É no agir de ser-no-mundo, junto aos mistérios, que se permanece protegido, que se instaura o mundo. Mundo como fogo primordial, para Heráclito, é *lógos* que se dá dos mistérios como sentido aos mortais, que são acolhidos pela terra em uma unidade. *Lógos* é mundo. Nietzsche anuncia o mundo como “força” de vida, em vida revigorada que se traduz em “vontade de poder”: “Este mundo é a vontade de poder – e nada, além disso!” (§ 1067, 2011, p. 513). Com outras palavras Heidegger diz: “Mundo é mundo, no vigor que instaura mundo, que, portanto, mundaniza” (2006, p. 157). Mas a dimensão do *lógos* como uma complexa questão que é – *lógos* vem do verbo grego *legein*, que diz pôr, de-por, dis-por, pro-por, reunir, dizer, ler (interpretar) –, geralmente é deformada por uma visão que reduz sua dimensão a uma lógica relacionada ao reconhecimento racional e formal da presença. Essa redução dá-se pela própria peculiaridade da constituição de ser de qualquer presença, pois sua constituição é sempre o que se dá ao reconhecimento mesmo que não se deixe ver em seu todo.

O que primeiro se mostra é a imediatidade da presença. Essa presença imediata, que é o próprio movimento incessante da *phýsis*, dá-se mostrando e velando-se, ao mesmo tempo. Entretanto, é a presença ôntica que sobressai, ou seja, que, ao sair da coisa, se sobrepõe à ela. Para esta presença é que é dirigida a atenção do senso comum, fixando-se apenas em uma perspectiva da coisa e deixando em relevância apenas seu aspecto de dado fatural. Sendo algo já dado, se dá ao reconhecimento como presença. Reconhecer é uma tarefa de conhecer que pode também aparecer como uma faturalidade. Por isso, o conhecer ganha o reconhecimento também de ser um dado. Conhecer então, como um dado, passa a ser mais um dado de um “mundo”², que se enreda no “mundo”, entre outros entes, edificando um relacionamento do conhecer com o que está sempre na possibilidade de ser descoberto.

² Heidegger diferencia “mundo” de mundo. O primeiro diz mundo enquanto ente; o segundo, enquanto sentido ontológico.

Dentro desta estrutura relacional se estabelece um pressuposto necessário: a tão conhecida relação em que um "sujeito" se refere a um "objeto" e vice-versa. O conhecer, porventura, como um dado (o sujeito ou o objeto), dentro de um "mundo", evidencia então o outro dado (o objeto ou o sujeito), que se dá ao reconhecimento. O conhecimento adquirido de um dado – objeto – é entendido como um "efeito da causa" da relação "do conhecer" com "o a ser reconhecido". Este efeito é o que se pode chamar de "informação sobre" o objeto, que, por sua vez, é outro dado dentro do "mundo" como consequência de uma lei de causa e efeito, que tenta dar identidade ao objeto a partir de um valor dado ao reconhecido; e assim procedendo, este dado reconhecido receberá a sua *funcionalidade* dentro do "mundo".

Esta interpretação da presença como um "objeto" reconhecido, em que o próprio conhecer é um dado reconhecido, é o modo como a epistemologia ou "metafísica do conhecimento" evidencia o "mundo" e os entes dentro deste "mundo": como seres em si, em uma relação de "sujeito" e "objeto", interagindo dentro de uma lógica de causas e efeitos e assumindo funções específicas dentro do "mundo". Esta estrutura em si não diz o que Heidegger (2009a) entende por *ser-no-mundo*, mas o ser dentro de um "mundo". É nesta visão que se embasa a lógica moderna que domina o senso comum, que entende *ser* e *mundo* como entes delimitados pelo tempo cronológico e pelo espaço em extensão. Tudo não passa de uma constatação do caráter ôntico das coisas da relação de sujeito e objeto em uma estrutura mecânica de causa e efeito. Ao reconhecer esta estrutura, pode-se entender como a percussão, dentro desta perspectiva, deixa-se mostrar como um instrumento – uma ferramenta – com uma exata *funcionalidade*.

Como instrumento, a percussão pode ser entendida como um *organon* (do grego, ὄργανον); do ponto de vista da acústica, um corpo sonoro, que se mostra na sua multiplicidade tímbrica. Trata-se, porém, de um instrumento que já se entende por um conjunto de instrumentos. A percussão é um que já é "muitos". Todavia, "muitos" sugerem a singularidade constituída de diferenças. As diferenças vão, no caso da percussão, além de uma fisiologia do instrumento. É a partir das diferenças que a percussão se faz presente em diversas posições no mundo, constituindo versatilidade de atuação. Tanto em uma sala de concerto como em uma festa popular, ou em um ritual religioso, ou ainda como mensageira de guerra e paz, a

percussão estará inserida como um instrumento que poderá se referir a diferentes circunstâncias, mas será sempre, por princípio, compreendida como um instrumento. Mas surge uma questão: *"Que instrumento é este, a percussão?"* que toca e encanta, mas que não tem uma forma definida fixa, e que até o próprio homem, como ser físico, pode ser este instrumento de percussão junto com outros corpos físicos, produzindo o audível e o não-audível, com gestos e movimentos em dança em um cenário escultural percussivo?

Entendida como instrumento, a percussão é uma forma manifesta. É um ente que está inserido, com suas propriedades ou impropriedades, em cotidianidade, dentro de um tempo e espaço, dentro de um "mundo". Mundo, para o senso comum, é visto também como um ente delimitado por um tempo e um espaço. Em razão disso, pode-se dizer que percussão, música e mundo *"[...] podem ser determinados como estando um 'dentro' do outro, têm o mesmo modo de ser do que é simplesmente dado, como coisa que ocorre 'dentro' do mundo."* (HEIDEGGER, 2009a, p. 99).

2.1 A PERCUSSÃO COMO UTENSÍLIO (FERRAMENTA)

Procurar entender a percussão como um instrumento é também procurar entender o que é um instrumento. Para isso, os primeiros passos percorrerão um caminho de estruturação – já mostrado por Heidegger, em *Ser e Tempo* (2009a) – no qual se procurará entender o ser simplesmente dado como uma categoria de presença ôntica imediata das coisas, que ainda não se diz pertencente a um mundo, mas entendida como dentro de um "mundo". Um ser simplesmente dado remete a uma categoria da presença a qual pode ser visualizada também na percussão como instrumento. A percussão como instrumento é, primeiramente, uma coisa que vem ao encontro do mundo. Como coisa, este instrumento pode ser visto tanto como um ente da natureza como um ser "dotado de valor". Como ente da natureza percussão pode ser descoberta e trazida ao mundo, e, como ser "dotado de valor", instaura-se em uma conjuntura que já está dentro de uma determinada forma de ver o "mundo". Como um ente, percussão pode ser, a princípio, um ser simplesmente dado que ocupa uma espacialidade que é dela mesma: a de estar no "mundo" com outros

entes. Nesse caso, percussão como ente é, como diz Heidegger, um ser intramundano, pois ao ocupar uma espacialidade no mundo, ela está com outros entes intramundanos neste mesmo mundo. Ao ocupar um "mundo", a percussão fica em referência com outros entes intramundanos no modo do pre-ocupar-se com, ou seja, um modo de ser que é de cuidar. Neste cuidar, que é um estar para o outro no cuidar de algo, que a música se realiza. Pode-se, portanto, dizer também que a percussão é um ser para... algo no mundo, o que reflete o mundano da coisa instrumento.

A categoria de *ser simplesmente dado* da presença muitas vezes é apreendida e compreendida como um objeto que pode ser visto isoladamente em-si-mesmo, a coisa-em-si, um objeto que independe de qualquer relação. Neste caso a coisa é vista "fora" do mundo, portanto, não está em uma ocupação e não se coisificará. Pode-se dizer que se trata de um ente isolado e que pode, em razão disso, ser observado pela subjetividade da representação, e esta representação procurará algo de fora para colocar na coisa, ou melhor, trará o que está perto do observador para o distante da coisa, instaurando, deste modo, o distanciamento da coisa com o intuito de conhecê-la dentro de sua perspectiva.

Esta concepção sobre a percussão tem recebido dedicada atenção da ciência, que entende o instrumento, tal como se faz entender Heidegger, como um *ser simplesmente dado* que aparece dentro de um "mundo" junto com outros, e que pode ser apreendido – tornando-se um objeto de estudo. Como já foi aqui visto, a percussão ao ser considerada um ente, a ela é dada a condição de existir em si mesma em relação com outros entes. Dizendo de outra forma, ela será um polo (*relata*) em relação com outro polo – ora complementares, como entende a lógica Aristotélica, ora se antepondo um ao outro, onde um negará o outro (lógica clássica) e, por outro lado, um opondo-se ao outro resultando destes um terceiro que será a síntese dos contrários (lógica dialética). Percussão como um *ser simplesmente dado* é o que será estudado na organologia, na acústica, na musicologia, na etnomusicologia, na historiografia, na sociologia, na psicologia e em todas as linhas de estudo das teorias do conhecimento que têm como objetivo se ocupar com a questão ôntica dos seres dentro do "mundo".

Onde, porém, pode-se ver a percussão como um instrumento atuando na atualidade de “ser-em-si-mesmo”? A percussão não está, desde sempre, em um relacionamento com mil e umas outras coisas além de si justamente para ser percussão? Parece, de fato, uma questão impossível de resolver, mas a ciência positivista sempre tenta achar aqui e acolá um recurso que possa isolar o instrumento nele mesmo. Por um mecanismo de raciocínio, conclui-se que se um instrumento tem características que o faz único, estas características são imutáveis e válidas em qualquer contexto, podendo, portanto, conceder-lhe a propriedade de existirem como seres constituídos substancialmente destas características. Logo, independentemente de quaisquer coisas além de si, tais como seres da natureza, que existem em si mesmos – como se fosse possível existir independentes de uma dinâmica de referências em relacionamento. Um tambor classificado como caixa-clara não pode ser tambor militar e tão pouco um tarol.³ O que é em si, não pode mudar. Passa a ser considerado erro que deverá ser identificado. Por mais que alguns povos ou comunidades identifiquem a caixa-clara como tarol, a ciência já determinou que a caixa-clara não é um tambor militar; tampouco um tarol. O instrumento, portanto, retirado ou imposto em outro contexto passa a ser desconectado de um mundo. Pode-se dizer que este tambor *desmundanizado* torna-se apenas um *ser simplesmente dado*, isolado de um mundo. Outra forma de ver a percussão como um *ser simplesmente dado* é olhá-la como um dado da natureza, que anuncia um modo especial de independência de uma *mundaneidade*.

A percussão, como natureza, é sempre associada a um fenômeno físico-sonoro que independe de ser no mundo. Ela é vista como algo particular, tal como as ondas sonoras que pulsam da natureza, tal como os pulsos do coração, ou como o som produzido pelo movimento do cosmo ou ainda o toque do bico de um picapau contra uma árvore. A compreensão da presença da percussão como um objeto natural fundamenta a acústica e a organologia. O que há nisso? A percussão é “enquadrada” dentro de classificações instrumentais fundadas “nos princípios da natureza”. Esses princípios tomam por consideração isoladamente os aspectos

³ Caixa-clara, tambor militar e tarol são tambores que possuem esteiras (cordas vibrantes) que se diferenciam pelo diâmetro, profundidade e tessitura. No entanto, muitas pessoas não fazem esta diferenciação e chamam para todos os tambores com esteira de tarol.

físicos sonoros. Com isso, as classificações deixam-se determinar ora pela qualidade intrínseca sonora (instrumentos de altura determinadas e indeterminadas), ora pelas formas desta produção sonora (direta e indiretamente percutidos), ora pelos meios desta produção sonora (membranofones, idiofones, aerofones e cordofones). Apesar deste "modo de ser natural" ser também um modo de presença bem particular, este modo não dá a compreensão para entender a percussão como presença em um mundo. Por quê? Por ser isolado, mantém-se fora de qualquer referência além de si; para existir não precisa interagir com qualquer outra coisa no mundo. Daí que aqui se diz que este modo está fora de uma mundaneidade.

Percussão como um *ser simplesmente dado* da natureza só pode ser considerada um dado no "mundo" se este for posto em referência a outro ente. Ao ser posto em referência em uma cotidianidade, este dado circunda no (dentro de um) "mundo", sendo, então, ao mesmo tempo com outros entes, um *ser intramundano*. Todavia, o que era simplesmente um movimento pulsante do coração passa a ser visto como o movimento de contração e distensão do órgão coração, não mais como movimento natural (da natureza), mas associado a uma ação que pode ser dominada por uma intenção de controle do homem. A "batida pulsante" (do coração) torna-se impulsos e reações eletroquímicas, e, o som em ondas sonoras produzidas em uma determinada frequência de decibéis, as quais podem ser ouvidas com o auxílio do órgão auditivo; e, o ritmo do pulso será medido por frequências no tempo, as quais serão mostradas no visor de um aparelho que será controlada pelo órgão da visão. A árvore como *ser simplesmente dado* pode ser vista como madeira que, por sua vez, pode ser vista como um fuste⁴ em que é possível prender uma "pele de toque" (membrana resistente a força de impacto), que foi anteriormente a pele de um animal. Fuste e pele podem ser utensílios para se fazer um tambor, que será outro utensílio, uma ferramenta para se fazer música. A música, por sua vez, pode ser outra ferramenta. Que tipo de ferramenta? Uma ferramenta para se realizar uma festa, um ritual, um evento estético (um concerto), dentre outras possibilidades. Todos estes entes ganham o caráter de naturais, de

⁴ Corpo de madeira de um tambor.

seres simplesmente dados dentro de um “mundo” pela ciência. Desse modo, seres da natureza incorporam-se como seres *intramundanos* na cotidianidade. E estão, assim, em referência com o outro assumindo valores, dos quais lhes darão qualidades para estarem em referência uns com os outros se tornando seres “dotados de valor”.

Para que os instrumentos se apresentem como seres intramundanos, é preciso que haja o elemento surpresa da condição do *ser simplesmente dado*, que insurge em uma espacialidade – que não diz um espaço em extensão. Essa espacialidade é uma circunstancialidade na qual os entes estão em uma referência uns com os outros, em um grau de proximidade, que se diz por afinidades. Quando se dá uma referência, ela dá-se dentro de um interesse. Porque já está em um interesse. *O ser simplesmente dado* é o elemento surpresa que em um instante fugaz se dá ao interesse. Mas é este interesse que o coloca como referência para outras referências circundantes no mundo. “Estar no mundo” circundante implica sempre um ser que vem ao encontro de algo. Vir ao encontro é trazer a percussão como presença para próximo na sua ocupação com este mundo, no que diz respeito ao seu uso e ao que ela produz.

Se a percussão é entendida como algo de uso e produção, pode-se visualizar um “conhecimento” que a tematiza como ente. Esse “reconhecimento” será realçado sempre que a percussão for vista como um instrumento ou, mais especificamente, como uma ferramenta de trabalho, de uso e de produção. O que é que se dá como uso e produção? Pode se dizer que são as “coisas-objetos”. No entanto, as coisas não existem nelas mesmas, elas se mostram, em um súbito acontecer, como referência. Porém, caso as coloquem dentro de um caráter exclusivamente pragmático – qual está sempre em voga – pode-se dizer que as coisas estão em uma relação de produção umas com as outras para algo aparecer. A percussão, portanto, como uma ferramenta que faz algo, é aqui uma “coisa objeto” para alguma outra “coisa-objeto”, ou seja, é uma ferramenta dentro de um contexto instrumental.

Rigorosamente, um instrumento nunca “é”. O instrumento só pode ser o que é em um todo instrumental que sempre pertence a seu ser. Em sua essência, todo

instrumento é "algo para..." Os diversos modos de "ser para" (Um-zu) como serventia, contribuição, aplicabilidade, manuseio constituem uma totalidade instrumental. (HEIDEGGER, 2009a, p. 116).

Para entender a percussão como *algo para algo* no mundo, a categoria de instrumento como ente da natureza não poderá ser considerada, visto que este modo de ser se isola do mundo, ou seja, se desmundaniza como presença, pois esta não é dada no mundo em referência para além de si mesma. O que leva a uma compreensão mais aproximada da percussão como presença é tomá-la na sua cotidianidade mediana, na qual ela se ocupa *de e com* algo numa pro-dução – onde ela mundifica e ao mundificar ela é *ser-no-mundo* –, ou seja, ao estar num relacionamento no qual ela se referencia e no qual é referenciada, ela passa a ser um ser "*dotado de valor*". É desde este ser "*dotado de valor*" que é possível vislumbrar a percussão em referência no mundo, isto é, ela pode ser vista como uma presença *mundana*. Vale observar:

[...] mundano indica, portanto, um modo de ser da presença e nunca o modo de ser de um ente simplesmente dado "no" mundo. O ente simplesmente dado "no" mundo, nós o chamaremos de pertencente ao mundo ou intramundano. (HEIDEGGER, 2009a, p. 113).

É por este ser *intramundano* que a presença se dá, ou melhor, é pela sua referência estabelecida na lida cotidiana com estas referências que a evidenciará no mundo cotidiano e, ao mesmo tempo, evidenciará o seu modo *mundano* da presença de ser uma ferramenta de trabalho. A percussão, ao ser referência nesta lida cotidiana do homem com ela própria, acaba ganhando presença pelo seu caráter instrumental – ao ser uma ferramenta utilizada pelo homem –, e, deste modo, ela põe em evidência não o modo de ser-em-si, mas o modo de lidar com ela. Este (último) modo, por sua vez, é que a instaura dentro do mundo como presença.

Este evidenciar-se do *ser-no-mundo* cotidiano reporta-se ao modo de lidar com a coisa no mais imediato, que não é simplesmente conhecer, mas ocupar-se de diversas formas com a coisa. Ocupar aqui se refere a um se debruçar sobre e

fazer algo pelo manuseio e uso da própria percussão como coisa. A percussão, como coisa, está vindo sempre ao encontro de um mundo que a acolha dentro de si. O grande problema que surge para entender a percussão como uma presença, neste caminho de investigação, é o entendimento de coisa. Não se está discutindo o sentido apropriado pelo senso comum: como objeto que pode ser acessível através de um conhecimento comprovado por uma imutabilidade. Nessa visão o que é, não é passível de mudança, e este impõe, por assim dizer, ao "mundo" o seu ser como natureza, um *ser simplesmente dado*.

A inflexibilidade e a rigidez desta visão de "coisa objeto" são entendidas como resistência, como uma maneira de garantir a validade da coisa-em-si. O que aí estão inseridos são os valores predicativos para a coisa "pura", e, a partir desses predicativos, a coisa se classifica como um bem e adquire uma significância. Qualidades específicas como, por exemplo, de "madeira", de "metal", de "pele", "bom", "mau", "útil", "inútil", "conveniente", "inconveniente", "verdadeiro", "falso", devem ser apreendidas pela coisidade (objeto) para definir os valores da sua materialidade. Ao se estabelecer uma hierarquia em níveis de significância, justifica-se a utilização manual da "coisa" natural (ente) como uma ferramenta, como um instrumento de uso, destinado à reprodução.

Pode-se observar, seguindo este pensamento, como fica difícil enquadrar a percussão em uma perspectiva de "coisa" cristalizada, de algo definido para servir apropriadamente a uma função. Até mesmo quanto à sua propriedade de ser *intramundano*, a percussão é algo totalmente indefinido. A sua estrutura física não se deixa definir em uma composição instrumental imutável. A percussão tanto pode aparecer com distintas características "formais" (instrumentos diferentes) quanto aparecer com diferentes qualidades sonoras (variedade tímbrica e de registro sonoro – grave, médio e agudo). Mesmo na sua propriedade "formal" a percussão se apresenta desde a sua unidade, que é constituída por diferenças. Ela, a percussão, só é o que é na sua multiplicidade.

Ao compreender a percussão na sua "multiplicidade ôntica", pode-se dizer: a percussão nunca se mostra só em si, mas sempre em referência com uma diversidade que a circunda. Quando a percussão se mostra como uma ferramenta de trabalho, diga-se do uso, ela já se dá em referência com tudo àquilo que diz ao

seu uso (caráter instrumental). A sala, o espaço em sua extensão, os "utensílios" musicais, os músicos, a partitura, o público, o transportador dos "utensílios" musicais, o iluminador, o maquinista, o motorista, são todos instrumentos "singulares" que estão em referência em uma estrutura instrumental da totalidade do caráter de uso. O modo de lidar com a percussão é que possibilita que ela se mostre no seu caráter instrumental. Esse modo de lidar é o modo de ocupação, que se chamará aqui do "fazer" que se diz no dirigir, transportar, montar, iluminar (fazer a iluminação), ler, percutir, interpretar, ouvir, criticar, refazer. Quanto mais este "fazer" estiver subordinado ao *ser para...* da instrumentalidade, mais este saberá, originalmente, usá-la e mais se evidenciará a percussão na sua instrumentalidade. É o próprio "fazer" que descobre a instrumentalidade da percussão, que a coloca à mão. Heidegger denomina de "*manualidade o modo de ser do instrumento em que ele se revela por si mesmo*" (HEIDEGGER, 2009a, p. 117). É um modo de "ser-em-si" que não é o que realmente acontece, pois é um modo que está subordinado às referências que envolvem este *ser para...*

[...] O modo de lidar com os instrumentos no uso e no manuseio não é porém cego. Possui seu modo próprio de ver que dirige o manuseio e lhe confere uma segurança específica. O modo de lidar com instrumentos subordina-se à multiplicidade de referências do ser para (Um-zu). (HEIDEGGER, 2009a, p. 117).

Este "subordinar-se" diz também ouvir o interesse que se interpõe no lidar com a coisa. Quando há pré-dis-posição a ocupar-se com algo, há a pre-ocupação com algo, visto que ocupação e preocupação se dão dentro de um interesse. Pode-se dizer que todo modo de lidar com o instrumento parte de um interesse que desde sempre já existiu. Trata-se de um interesse que está sempre à espera de ser tocado e, ao ser tocado, se abre para tudo que está em referência a este toque. O interesse, na sua generosidade, abarca todas as referências que lhes chegam pelo afeto e todas elas são merecedoras de sua atenção. Ao ser tocado, o interesse ilumina o campo permitindo-lhe ocupar-se e preocupar-se com as referências, plantando-as, colhendo-as e alimentando-se delas, tudo ao mesmo tempo. O interesse ocupa-se e preocupa-se em fazer a vida acontecer, em "tocar a vida".

Todo modo de "fazer", todo modo da ocupação, dá-se na simplicidade da atitude prática com a ferramenta à mão. Tal modo repousa em um *ver* e em um *reconhecer* as referências que lhes ditam os caminhos a percorrer, caminhos que estão calcados na experiência do "fazer". O "fazer", ao se submeter às referências, ganha proximidade e traz a tiracolo um saber que leva em conta esta visão da/para as referências. E tudo aquilo que está imediatamente à mão – tanto a ferramenta (o instrumento) quanto aquilo para o qual este último é e vai ao seu encontro, ou seja, o produto, a obra –, só são o que são por serem descobertos no "fazer". Seguindo este caminho de pensamento, pode-se dizer que a percussão traz em si uma abertura para acolher um conhecimento, que só é descoberto na lida cotidiana. Todavia, este conhecimento só é reconhecido na descoberta porque ele já é de certa forma, conhecido. Pode-se dizer, então, que ao se aproximar se re-aproxima aquilo que está distante na coisa. Trata-se de um distante que a coisa, e aqui no caso, a percussão, desde sempre já mostra na lida cotidiana, em um só evento: o de "mostrar" ao tocar tocando e "ver" ao escutar o toque que toca. Esta questão será desenvolvida posteriormente.

O reconhecimento de tudo que é distante se instaura pela e na experiência diária com a coisa. É a experiência com a *percussão* que abre o caminho para a obra se realizar. A percussão, como experiência no cotidiano, dá tanto a si como à obra a evidência da presença de toques, que se evidenciam na cotidianidade ainda pelo caráter ôntico de *ser-no-mundo*: o caráter *mundano*. O caráter *mundano* da percussão se apresenta sempre quando há possibilidade da percussão estar no modo de *manualidade*. Como se pode ver melhor essa questão? Se, porventura, uma baqueta quebra ou um instrumento não for apropriado para o uso, o caráter *mundano* se recolhe, evidenciando a categoria do *ser simplesmente dado* da ferramenta, pois esta baqueta não mais estará em condições de uso. A sua propriedade de ser um instrumento que está às mãos não mais existirá. No entanto, esta mesma ferramenta pode vir a ser outro instrumento. Pode vir a ser qualquer outra coisa que não seja mais a percussão – pode tornar-se um utensílio de cozinha, uma arma ou um *souvenir*, por exemplo. A ferramenta, estando fora da condição de uso, retira-se da *mundaneidade* do instrumento percussão. Como a

manualidade é um modo de ser da percussão, a ferramenta não diz por si só a presença da percussão como um instrumento.

A evidência de presença da percussão não só existe se as ferramentas forem referências de uso. O que é necessário é ser possível tocar nela e com ela. Caso algo não esteja de acordo com o modo de lidar do instrumento, se buscará meios para que se dê a reaproximação da pertinência de manuseio. A possibilidade de uso do instrumento não desaparece se a *manualidade* estiver em suspensão. A ausência, portanto, não anula a presença da percussão. O instrumento, deixando de apresentar o modo de *manualidade*, pode assumir outro, ou simplesmente deixar de existir. Nesse caso, deixa de ser uma ferramenta adequada e, assim, este modo torna-se uma falta. Na condição de falta o instrumento se apresenta justamente pela sua ausência. Estando ausente, tanto o modo de *manualidade* quanto a obra se evidenciam pela ausência. Sendo assim, a percussão se apresenta com a sua presença no mundo como um instrumento que se dá e se ausenta, simultaneamente. Do mesmo modo, a lida cotidiana se evidencia tanto com a presença quanto com a ausência destes utensílios que a ela se referem.

Se algo se refere a algo se tem, então, uma ação, um "fazer", que se ocupa não só com o que está à *mão*, com o modo da *manualidade*, mas também com aquilo que não está à *mão*, com aquilo que falta e que não está à disposição. E o que é isto que não está à disposição? É tudo aquilo que está na possibilidade de estar na dis-posição; é, portanto, também o que está escondido, o que ainda não se achou ou o que ainda não se deu ao reconhecimento.

Isto se dá porque o instrumento sempre está surpreendendo. Há sempre alguma coisa que nele não está de acordo. Há sempre algo que está no *modo de importunidade*, ou de não adequação, inapropriado, não estando apto naquele tempo ao uso. Todavia, é preciso que se torne adaptável, que se "encaixe". Tal modo de não adequação é o que se dá como impertinência. Quando se dá esta impertinência do instrumento ao uso, realça-se nele a sua categoria de *ser simplesmente dado*. A sua instrumentalidade é posta em "cheque", assim como também ao mesmo tempo evidencia, pela ausência, a *manualidade* – que é próprio do instrumento, mas que fica em falta neste momento. Ao anunciar o que falta, evidencia-se na ausência também o caráter da *intramundaneidade* da percussão

que fica em suspensão. A ausência evidencia a presença. O instrumento de percussão não deixa de estar na sua instrumentalidade se estiver nesta suspensão. Ao contrário, atíça os meios para que se coloque nos trilhos da instrumentalidade o que não está presente, evidenciando a urgência da sua permanência no que lhe é própria: ser um instrumento em referência com a *manualidade* na produção de algo no mundo, um *ser intramundano* que, em um contexto de referências, pro-duz.⁵

A percussão como instrumento, apresenta-se dentro de um conjunto instrumental como um todo já sempre visto antecipadamente nas referências que a ela podem estar circunscritas. Tais referências colocam a percussão em um ocupar-se com a obra, em um “fazer” que a põe como instrumento no mundo. O modo de atentar para este movimento de referência é o que Heidegger (2009a) chama de circunvisão. Este modo de contemplar pousa na percussão carregando diferentes modos de lidar com ela.

Outro modo de entender a percussão é pelo modo de serventia, no qual, segundo Heidegger (2009a), o interesse repousa no *para quê?* [*Wozu*], que compreende o instrumento como ferramenta dentro de uma estrutura de realização. Esse *para quê?* anuncia uma tarefa: o instrumento será o meio através do qual algo será realizado. Como meio, o instrumento encontra-se entre entes. Todavia, este *para* não se refere ao que Heidegger nomeia de *para ser* [*Um-zu*] (2009^a), mas ao *para quê?* [*Wozu*], ou seja, não se direciona ao ser, mas a algo subentendido do *para quê?*. Sendo um meio para algo, o instrumento é subentendido como posto entre referências, as quais estarão circundando outras referências que irão se desdobrar deste relacionamento dinâmico de referências. É a força de movimento do que surgirá em destaque. Esse *para* se move em direção como um modo de serventia, cujo uso cotidiano realiza uma tarefa *para* realizar algo. Esse algo pode ser a virtude da realização da força de movimento – que está em descobrir o que já é e deixar ser este que já é para vir ao encontro de seu próprio modo de ser – ou ser um *para* que anuncie uma meta, um fim. Esse algo, como um alvo, como uma meta a ser concluída, como um objetivo a ser alcançado, é como a sociologia, a musicologia, a

⁵ Produzir vem do latim *producere*. O prefixo *pro-* quer dizer “à frente”, “à diante” e o verbo *ducere* significa “guiar”, “conduzir”, “levar”. Produzir é, portanto, levar à diante, pôr em obra. Verifica-se, assim, uma aproximação com a grega “érgon”, que diz colocar em obra no sentido de transcender, de dar existência pela obra.

antropologia, e até mesmo como alguns músicos compreendem o instrumento de percussão, ou seja, como um meio, um *instrumentum*, para pôr em atividade um processo, onde procedimentos estarão sendo usados, a serviço de realizar algo como fim. A percussão como um meio para realizar um produto final está dentro da compreensão da técnica, ou seja, percussão também pode ser vista como uma técnica.

2.2 A PERCUSSÃO COMO TÉCNICA

Ao ser um instrumento que se ocupa no sentido de se preocupar, a percussão é um *ser para*. Neste *para*, a percussão se debruça no "fazer". Entretanto, este "fazer" está sempre ocupado na realização de "tornar-se" o que está sempre vindo a ser. "Tornar-se" é uma ação que põe em referência tudo aquilo que constitui a percussão na totalidade da sua instrumentalidade. Vale dizer que esta totalidade se resume, para nós, no "tocar" – percutir da percussão. "Tocar" é desdobramento de um "fazer". O "fazer" confere propriedade aos seres que estão à *mão* (os que estão em um *modo de manualidade*) e põem também em evidência tanto o modo de realização do *ser para...*, no sentido de realização para ser o que é [*Um-zu*], quanto àquilo outro que está em referência, ou seja, *para* um algo [*Wozu*] que não sou "eu", mas que me pertence, a alteridade, o distante. Este *para* indica algum ponto do caminho que se pretende chegar. Esse ponto é a finalidade, tanto como *télos*, como entendiam os gregos, sentido de plenitude de realização de um destino de ser, quanto como meta ou fim, como se entende hoje no princípio de causalidade do conhecimento científico.

O *ser para...*, como instrumento, pode então apresentar estas duas posições: uma em que está sempre junto ao seu *télos*; e outra onde é posto antes da meta a ser alcançada, finalizada. Para o senso comum, a percussão é algo para realização de outro algo. Ela submete-se a ser um objeto de estudo que está sob o domínio do homem para realizar uma finalidade, ou seja, a música. Como um algo que possa ser determinado, como já foi dito, a percussão é algo que ganha um valor que se interpõe entre o homem e a finalidade a ser alcançada. A percussão dá-se, nesta concepção, como um modo de ser para algo, com uma função determinada para

realizar um algo que é outro, ou seja, é reduzida a uma ferramenta, a um utensílio, a um instrumento, a uma técnica. Em razão da redução da percussão ao técnico, a música cai no esquecimento e se torna um ente em segundo plano, já que a técnica se põe em primeiro plano para alcançar uma finalidade: a música como ente em obra. Instrumentos de percussão e música atuam aí dentro da consagrada relação sujeito-objeto. Pode-se dizer que tanto a percussão quanto a música são vistos como corpos definidos e distintos, dentro de uma estrutura de causa e efeito, determinados pela ótica da lógica metafísica como presença simplesmente fatural.

A percussão como uma técnica, ou seja, como um instrumento de uso para algo, não se restringe apenas à *manualidade*, mas se ocupa também daquilo que falta neste modo de estar à *mão*. Não é somente um *ser para*, mas também nela aparece, como constituição de sua propriedade, o que Heidegger (2009^a) chama de "modo de *ser para*". Este modo tem sempre em si a referência de "algo" *para* "algo". *Ser para* está em movimento, sugere uma ação, um caminho, uma possibilidade de mostrar as referências, deixando-as reverberar em todas as direções e em diferentes intensidades. Pode-se, assim, entender, que percussão é *manualidade*, e também a falta desta mesma *manualidade*. Como um instrumento, percussão é o que lida com a presença e a ausência da *manualidade* de si mesma; é um instrumento que ao estar dentro de um contexto instrumental é, de certa forma, um lidar com o que se apresenta e com o que falta. Esse lidar dá-se no "fazer" que sempre apresenta um valor referencial, presente ou ausente ou, melhor dizendo, presente por estar ausente. Na falta evidencia-se também a presença do que falta.

Se a percussão é um instrumento que realiza uma obra, ela será um instrumento sempre que existe na obra como sua referência. Sem a obra a percussão deixa de estar no modo *para* "algo", um modo que tem uma função de ser instrumental: o modo de funcionalidade, *serventia*. Se a percussão deixa de estar no modo de funcionalidade, ela deixa de estar no modo da *intramundaneidade*, deixa de ser percussão no mundo. O modo de funcionalidade é o modo em que obra e percussão se aproximam pelo "como" fazer. Esse "como" se referencia ao como "tocar" a obra com percussão, e para "tocar" a obra com percussão é preciso "tocar" o instrumento percussão.

“Tocar” diz aqui o ato mecânico de realização musical. É preciso que haja o “toque” para que tanto a percussão quanto a obra existam. A percussão está, assim, na sua propriedade instrumental quando está na sua lida cotidiana de “tocar”. No entanto, já se viu que caso um utensílio não esteja no modo adequado de uso, este se despede da sua *manualidade*, evidenciando assim a falta da manualidade e da sua pertinência na totalidade instrumental. Para que os modos da manualidade e da funcionalidade voltem a serem presentes, recorre-se à busca daquilo que falta do e no próprio instrumento para que ele permaneça na sua função de se referenciar ao “tocar”. Essa busca tem, então, a possibilidade de sustentar a instrumentalidade, já que esta instrumentalidade presente está também sempre ao mesmo tempo no modo de ausência. O instrumento está sempre se apresentando na surpresa de ser novamente desconhecido. Ele, de alguma forma, sempre se distancia e se recolhe por trás do que se deixa mostrar.

Pode-se dizer que esta busca está sempre presente na instrumentalidade e que ela, a instrumentalidade, também faz parte da propriedade instrumental do instrumento. Dito mais claramente, estando o instrumento privado do seu modo de *manualidade*, que tem a funcionalidade de pôr em prática o “tocar” do tocar, dá-se a busca daquilo que possa pôr o instrumento novamente à mão: troca-se a pele ou compra-se novas baquetas, coloca-os em outra posição, dentre outras reposições.

Estando na impossibilidade da *manualidade*, busca-se novamente o distante para trazê-lo à proximidade. Buscar defronta-se sempre com o que está aqui à mão e com o que está lá na possibilidade de estar à mão. Defronta-se aí com a privação. Sem a *manualidade* não pode haver a realização da ocupação que se preocupa com a finalidade – o “tocar” do tocar. O que está sendo buscado está no distante. E este distante tem que ser trazido à proximidade, mas mantendo aquilo que lhe é próprio, enquanto lhe diz como o outro. O que é distante tem que ser reconhecido no distante que ele é. Dizendo de outro modo, o distante quando não está próximo tem que se tornar objetivado. Trata-se de uma estratégia para que se possa ir ao seu encontro. Ao reconhecê-lo, convida-o a se aproximar, sem, portanto, impor o que é da objetivação ao e do distante, pois a objetivação é apenas um impostor necessário para ir ao encontro do distante.

Faz-se necessário um contato no qual se estabelece a confiança, que se dá através da convivência, que permite um modo adequado de lidar com o distante. Este modo se adquire na experiência que ordena o *como* deve se proceder para que a confiança não seja “quebrada”. Proceder-se de modo que se respeite o modo de ir e vir do distante, possibilitando sempre um novo reconhecer de sua vinda, instaurando, assim, a proximidade, a qual se dá pela afinidade que possibilita o “tocar” do tocar. Mas não se pode esquecer: o “tocar” do tocar não se realiza apenas na *manualidade*, mas também na falta dela.

No momento que se dá a privação, aguça-se a atenção a todas as referências que estão no tocar. Desse modo recorre-se também ao uso da averiguação de todo o nexos da instrumentalidade para que se possa avaliar o que falta: testa-se, examina-se o que ainda não está à mão; projeta-se o distante em uma objetivação daquilo que já se conhece, que desapareceu e/ou se esqueceu. Ao sair em busca da coisa, se sai da *manualidade* com a ideia do que se quer se aproximar; esta ideia é a objetivação que já foi construída por uma experiência anterior. Esta experiência pode ser aquela que ainda não se deu, ou seja, pode não ser fatural; dá-se como ideia, como uma experiência mais distante que reside na ausência, que vige como memória de um originário. Quando isso ocorre, recorre-se, então, a uma associação do objetivado com a coisa, sempre supervisionando o funcionamento delas para decidir se são adequadas ou não, com o único objetivo de se reconhecer a coisa. No entanto, se a coisa alí está e insiste em sua coisidade, a objetivação desaparece e se instaura, com a meditação na e com a coisa, um saber. Neste saber haverá o diálogo com a coisa, onde se entende daí uma escuta que levará a uma interpretação. A supervisão é submetida a uma interpretação do funcionamento desta ocupação. Esta interpretação será como um espelho que refletirá a própria *manualidade* aproximando-a a totalidade conjuntural da instrumentalidade do instrumento. No entanto, esta reflexão não paira fora da coisa construindo uma teoria sobre esta. A teoria se constrói por uma meditação através da qual a coisa dá o caminho para a *manualidade*. Não há aí uma divisão de teoria e prática. Ao se colocar na reflexão do tocar, deixam-se cair as máscaras da objetivação para que se dê a coisidade da coisa, onde esta, a coisa, se abandona novamente na entrega à *manualidade*, e, esta ao mesmo tempo volta a recorrer à reflexão num círculo

como em uma brincadeira de roda, onde todos os movimentos dependem de estarem atados graciosamente em uma forma onde não há começo nem fim. Só desse modo que se instaura a instrumentalidade do instrumento, ainda que seja em seu caráter ôntico. A suspensão da pertinência da *manualidade* é algo que sempre está presente. Ela é como o outro lado do uso e o manejo nos instrumentos de percussão. A falta, a presença e a busca se dão ao mesmo tempo e sempre. O pré-ver o que já se conhece – a intuição – vem de mãos dadas com a reflexão, aquela que se distancia para ver e para supervisionar todo onexo instrumental na procura do que falta – a cura – trazendo para próximo, através da interpretação, as possibilidades que poderão instaurar na *manualidade* o tocar.

A procura por aquilo que falta é o que possibilita tocar tanto uma obra quanto um instrumento. Se a percussão, como instrumento, torna-se presente ao tocar, pode-se dizer que tocar é percussão e percussão é tocar. Ao se mencionar o tocar, sobressaltam aqui os diversos espectros do tocar, mas por ora se irá ater-se aqui ao que se reporta aos procedimentos que este tocar está referenciado ao tocar de um instrumento e ao tocar um instrumento. Ao tocar e ser tocada, a percussão se constitui no mundo como instrumento. Mas este tocar é uma ocupação que se realiza. Percussão é um instrumento em ocupação com algo, isto é, um instrumento para tocar (como diz Heidegger (2009^a) um *ser para...*) que, ao tocar, realiza algo; mas, ao “realizar algo” são abertas brechas, veredas, caminhos diversos, que irão possibilitar o surgimento de diversas circunvisões do que sejam o tocar, modos de lidar com esta busca do que precisa ser e, como se deve dar tal busca pelo tocar. Desse modo, o instrumento ganha diversas perspectivas.

Na busca para encontrar o que falta para realizar este tocar – que dá a propriedade do instrumento de percussão – é necessário descobrir os procedimentos que o próprio instrumento impõe. Tais procedimentos vão dizer aquilo que se refere ao *como* tocar; e este “como tocar” possibilitará à percussão *ser para* tocar, ou seja, tais procedimentos são também o que constitui a percussão. É assim que ela, a percussão, se constitui como um instrumento. Como esses procedimentos de busca são o que aqui se entende por técnica, pode-se dizer também que na constituição da percussão também se apresenta o modo de ser técnica.

Compreendendo que a percussão é uma técnica para tocar (a obra, o instrumento, o músico e o público), entende-se que a própria percussão está sempre em um modo de busca de procedimentos e possibilidades do reconhecimento das referências que a tornam um instrumento em toda a sua estrutura instrumental. Quando se fala "toda a sua estrutura", se quer dizer que essa busca nunca é um deslocamento da ocupação para mera circunvisão de si mesma – isto pode até acontecer, mas ela então não tocará, segundo se entende, na plenitude do tocar. Para que haja esta busca, é necessário que os instrumentos estejam dentro de certo modo de *funcionalidade* – mesmo que seja para buscar o que não está funcionando. O modo funcional é algo que se anuncia no instrumento. O funcionamento deste na totalidade possibilita que a obra seja tocada. Se há como "finalidade", a plenitude do funcionamento de toda a sua estrutura instrumental, o instrumento alcança a "finalidade" por realizar sua plenitude de realização. No entanto, se a finalidade é a obra como produto, esta finalidade se refere ao fim de uma meta almejada. Com isso, pode-se dizer que "*a ocupação é que se desloca para a mera circunvisão de si mesma.*" (HEIDEGGER, 2009a, p. 446). Em ambas as possibilidades, esse *para que* [Wozu] ao qual o instrumento está sempre sendo referido, lhe confere a função de tocar. Os procedimentos técnicos, aquilo que está entre o instrumento e a finalidade, são o que possibilitam o tocar *a e da* obra. Os procedimentos anunciam o modo da *funcionalidade*, que, por sua vez, evidenciam no instrumento a sua *mundaneidade*, assim como também tudo aquilo que lhe referencia. A *funcionalidade*, que é um modo de "*serventia*", pode ser vista como um referencial ao que a percussão está subjugada para desempenhar sua função. A percussão, enquanto funcionalidade se apresenta como um instrumento para desempenhar uma técnica. Enquanto técnica, apenas, a percussão não passa de um instrumento com determinada tarefa a cumprir.

A técnica ao ser colocada entre a percussão e a obra, ligará o instrumento à obra pelos procedimentos técnicos. Esses procedimentos irão antepôr-se à obra como finalidade. Isso quer dizer que o lidar da percussão estará ocupado pelo *como proceder* e, este *como proceder* passará a ser a finalidade primeira a ser dominada (alcançada, concluída) para que a segunda finalidade, a música, seja executada.

No entanto, se se pensar na música como outro *ente*, dentro de uma espacialidade temporal, que será produzido e finalizado como um produto, este ente, ao ser finalizado, passa a ser “como” um ser criado pela natureza, um ser em si e para si, sem referências; passa a ser um ser acabado, um *ser simplesmente dado*.

Na compreensão da técnica moderna, a finalidade, entendida pelos gregos como *telos*, é reduzida ao produto acabado – no caso aqui seria a obra tocada. Tudo aí se realiza por um processo sequencial onde se tem um começo e um fim, onde o *como*, do como proceder, encaminhará o “fazer” em uma processualidade causal. É o *como* que dita o percurso para se chegar à finalidade. Nessa dinâmica de compreensão, o *ser para* do instrumento fica subjugado ao *como* da ocupação. A percussão, que é uma coisa, um *ser para* tocar, e que é o próprio tocar, assume um caráter de pura técnica, isto é, a percussão passa a ser vista principalmente pelos procedimentos técnicos: uma técnica a ser executada, um *ser para* a técnica. Nesse caso, a técnica passa a ser a finalidade, a instrumentalidade, um meio. E a obra estará em segundo plano, mesmo que esta seja o produto final; assim sendo, entende-se que sem a técnica (finalidade primeira e funcional) não há obra.

Dentro da circunvisão moderna da técnica, instrumento e obra estão entrelaçados na *mundaneidade* pela trama da funcionalidade técnica que brilha e aparece como a grande heroína, que vem salvar a humanidade das dificuldades da cotidianidade. Mas, ao querer abrandar o esforço que a cotidianidade exige, se esquece do que é o esforço de lidar com esta cotidianidade; se esquece de que é por ele, o cotidiano, que a percussão se dá em um mundo. É com e no cotidiano do mundo que a percussão ganha a sua existência e tem o seu lugar no mundo como instrumento e até mesmo como técnica, no sentido de técnica que é busca pelo que sempre se esconde da instrumentalidade.

O brilho da técnica pura é um brilho que ofusca. As facilidades prometidas pela técnica deixam os olhos arregalados, mas somente na sua direção. Isso decorre de que a técnica tem o caráter da objetividade – e não mais de travessia –, que cai constantemente no subjetivo de cada um e que tem que ser alcançado como um bem comum a todos. Singularizando, mas sem levar em conta as diferenças, a técnica se torna o único fim. Trata-se realmente de uma perseguição já que, ela

mesma, a técnica, tem que estar em uma eterna fuga, sendo obrigada a manter-se no ostracismo de sua morada – que é a *techné* (esta será mais a frente tomada como questão). A percussão também se perde juntamente com a técnica camuflando-se como um instrumento funcional, na tentativa de subsistir.

O que daí se realiza é o não realizar do tocar. Como função, a percussão jamais toca – ela executa, põe fim ao que lhe foi de-terminado. Por isso, quando a percussão finaliza uma função, finaliza tanto a si quanto ao produto que lhe é de-terminado. Não se pode esquecer que, enquanto instrumento funcional, a percussão só existe na medida em que ocupa uma função. Do mesmo modo, a obra, enquanto finalidade, só existe como finalidade. No momento em que a obra se finaliza – *entendido* –, a própria obra deixa de existir como finalidade. O que se pode entender disso? Quando a percussão e a obra finalizam suas funções tanto uma quanto a outra voltam a serem *seres simplesmente dados*. Tem-se a impressão de que estas podem existir sem referências e, portanto, alheias ao mundo, recolocadas quando for conveniente.

Apesar de toda a posição de supremacia da técnica, a percussão insiste. A percussão se avoluma, cria corpo e passa a existir além deste modo técnico. Ela existe, então, apesar deste modo técnico, ela ex-siste a ele. Percussão sempre tem a possibilidade de se mostrar na sua estrutura instrumental na qual agrega todas as categorias como, por exemplo, de ser um instrumento, uma ferramenta, uma técnica, ou seja, um ser *intramundano*, ser em um mundo.

Se se quiser entender o que vem a ser o mostrar da percussão em um mundo – como instrumento técnico –, precisa-se entender onde repousa o movimento de referência, onde a percussão como “algo” navega para “algo”, em um movimento e/ou em suspensão deste movimento. Não se pode, porém, ignorar o princípio daquilo que dá existência a tudo: o mostrar e o ver.

Tudo o que se mostra é porque já existe, pois, senão, nem poderia mostrar-se. No entanto, não se trata de um existir em um tempo cronológico, onde há uma sequência de ações que são substituídas pelas seguintes dentro de um espaço determinado, no qual o objeto em observação se apresenta em sua forma tridimensional com seus pesos e medidas. Aqui se diz de um existir, que desde sempre já existiu e vai existir e ao mesmo tempo não existe. Um existir que não se

dá apenas em uma materialidade, mas que se dá por sua vigência. A vigência é o que diz o real. Real é vigência. Este real ganha existência quando o ver lhe concede realidade, mas isso tudo entendido, a um só tempo, dentro de uma espacialidade que não se diz no espaço extensivo. Quando se diz que a percussão existe como "algo", refere-se sempre a "algo" que se mostra e "algo" que se vê.

Para que "algo" se mostre, é preciso que "algo" o veja. Entre estes dois "alcos" existem, então, "outros" que se dão ao mesmo tempo: o "mostrar" e o "ver". Esses dois últimos não surgem de "algo", mas se instauram no mesmo instante em que "algo" se dá. Mostrar não é o mesmo que ver. Todavia, ver e mostrar dá-se a um só tempo, são inseparáveis. O real, quando se mostra, se mostra por uma luz que o ilumina; mas tudo que se ilumina mantém um lado não iluminado, algo se mantém na sombra, que apenas se poderá supor por imagens. Todo ver só pode se dar em perspectiva. O ver nunca obtém a totalidade do real, mas cria, com o que pode ver uma realidade, uma referência, um mundo. O mostrar e o ver, ao se darem, se dizem e convidam ao nomear. É a partir do nomear que eles evidenciam os diferentes modos de se ver o real. Esse nomear está atrelado a um mundo. O mundo é que realmente nomeia. Mundo está constituído de diferenças que são suas referências. Ele nomeia a partir das referências que lhe vêm ao encontro. Trata-se de um gerar identidade. Mas, para narrar toda essa autogestação que é força de vida – como diz Nietzsche –, que é fogo primordial – como diz Heráclito –, se faz necessário, quando o interesse surge, de se "acercar" deste relacionamento das referências para que se possa ter tempo de se debruçar sobre o movimento do real da coisa para, aos poucos, apreciar em parte o seu movimento – já que a visão só se dá em perspectiva. Acercar-se é chegar perto com cuidado, é aproximar-se, demonstrando respeito para ganhar a confiança e, então, receber a permissão para encostar, segurar, apalpar e, aos poucos, ganhar a experiência para poder moldar dentro do que lhe é permitido. Esse cuidado é necessário, pois se está lidando com "algo" muito fugaz, inconstante e imprevisível, que facilmente escapa por entre os dedos, já que não pode ser aprisionado. Esse "algo" é, ao mesmo tempo, quem vai moldar o interesse e conduzir como será a lida com ele. Esse percurso do acercamento com cuidado para moldar e ser moldado no que é permitido, é o que se entende aqui por técnica. No entanto, como só é possível ver em perspectiva, pode-se ter inúmeros

modos de entender e de lidar com o que vem ao interesse. A técnica, portanto, pode ser vista fora deste prisma no mundo moderno.

Normalmente, entende-se a técnica apenas como uma atividade do homem e, conseqüentemente, um meio para um fim. Não se pode discordar dessa afirmação. Trata-se de uma observação correta. Ninguém pode negar que estabelecer fins, procurar e usar meios para alcançá-los, é uma atividade humana. Porém, estas atividades encontram-se dentro de uma perspectiva que olha diretamente para o que se tem diante dos olhos, para uma perspectiva que tenta reduzir o relacionamento das referências a uma relação de sujeito e objeto (HEIDEGGER, 2006, p. 11-12). Esta é uma perspectiva que se pode chamar de determinação instrumental e antropológica da técnica, ou seja, a técnica como um *instrumentum* para uso e manuseio do homem.

Quando uma perspectiva se dá, ela possibilita "o nomear", e, pelo nomear é possível que se faça a narrativa daquilo que foi possível ser visto. Para narrar é necessário ter à mão instrumentos para construir essa narrativa, é necessário recorrer ao planejamento de um porvir que já é uma pré-visão do que é; é necessário recorrer a procedimentos, que ponham à frente o que ainda não está, isto é, deve-se recorrer a procedimentos técnicos.

A questão que se apresenta é *como* se constrói esta narrativa. Ela é construída a partir do que está no momento ao dispôr *para* o ver – como já foi descrito anteriormente – ou a partir do foco pré-direcionado ao que foi apreendido? Essa segunda opção se põe como um holofote ofuscando a visão, cujo foco de luz só permite que se imponha à coisa o que não é dela, mas do agente impostor, pois parte de um pressuposto do que seja a coisa, e, se a reduz todas as vezes que se a põe defronte deste pressuposto. Isso acontece porque a coisa não está mais na sua plenitude de presença. Ela é trazida a uma objetivação para que seja sempre referida dentro de um padrão fixado por medidas de avaliação, reflexão e interpretação, submetendo a coisa a testes e exames, para que esta corresponda aos pressupostos já dados. Desse modo fixa-se a coisa, que é múltipla, a uma máscara fixa.

Compreende-se que esta perspectiva da técnica moderna se atenha a entender o movimento das referências como relações de *relatas*, onde "A"

complementa "B" ou onde "A" e "B" se antepõem, ou ainda onde "A" e "B", pela oposição, transformam-se em "C". Cercando as referências formalmente como *relatas*, isolando-as e olhando-as como se estivessem em relações de complementação, de negação ou ainda como opostos que geram uma síntese, dá-se ao observador o sentimento de poder manipular tudo aquilo que está à mão para moldá-los segundo a sua intenção. Todavia, esta intenção tem um "*para quê*", que terá que responder a um *por quê*. Desse modo, o real é apreendido, fixado e determinado por um caráter específico para que se torne um conhecimento comum a todos. Ao ser generalizado em "algo" fixo, perde as suas propriedades, mas possibilita que todos possam reconhecê-lo como foi classificado.

É claro que se tem que generalizar quando se trata de uma narrativa. Sem a generalização não se poderia entender que homem é homem, que árvore é árvore, que xilofone é xilofone, mesmo que seja claro para todos que cada homem, cada árvore, cada xilofone, possui propriedades e impropriedades diferentes uns dos outros. Ao se generalizar, colocam-se valores na coisa que não pertencem intrinsecamente a ela; estas generalizações sempre estão aí em con-sentimento com uma con-juntura de referências no mundo. Desse modo, quando se vê a coisa, já se vê, então, com um julgamento pre-dis-posto por uma con-juntura.

O instrumento pode ser isto que tem o caráter específico de mostrar não aquilo que está nele, e sim o que a perspectiva lhe confere. Desse modo o instrumento pode ser o sinalizador do caminho da narrativa, se anunciando como uma referência da perspectiva. Como já foi visto, as referências nas narrativas precisarão se fixar como *relatas* em relação; assim sendo, o instrumento, como uma referência fixa, pode ser visto como um dos polos de uma relação, onde terá um valor já pre-de-terminado e que terá de corresponder ao valor dado: assume uma função específica de mostrar o que lhe foi determinado. O instrumento aí é um sinal que consiste em mostrar. Esse mostrar pode se manifestar em vários níveis – anunciar, distinguir, marcar, dar vestígios. Pode-se facilmente reconhecer na percussão o seu modo de instrumento-sinal quando esta passa a ser a marca de uma cultura. Ela se dá como o sinal de uma cultura. Ao sinalizar, ela mostra um modo de si que pode ser determinado por uma "espécie" de referência que estabelece formalmente relações e assume, assim, posições.

Ao pôr-se como marca de uma cultura, a percussão mostra-se como um instrumento-sinal que está à mão para ser a referência-sinal da presença de um povo que a coloca também como referência na *mundaneidade* do mundo. A percussão está aí em uma posição-função de correspondência aos padrões de uma determinada cultura. Pode-se dizer que sinalizar é o que confere à percussão um modo de *ser serventia* – próprio do seu modo de ser técnica. A percussão é, portanto, um instrumento-sinal ao ser uma referência formalmente fixada em uma relação. O modo de serventia da percussão concretiza o *para quê* do instrumento, dando-lhe o reconhecimento de ser um modo de funcionalidade ao responder e corresponder a um *porquê*.

A funcionalidade, que precisa de referências fixas para a sua própria construção, está presente em cada narrativa em que se põe a percussão. A percussão, como uma referência já identificada, pode “valer” como um sinal que referenciará outra coisa que, por sua vez, revelará no sinal um movimento de descoberta válido que a circunvisão do todo instrumental lhe permite e reconhece. Como uma referência técnica, a percussão se relaciona com outras referências fixas (*relatas*), constituindo, assim, uma sequência de procedimentos para se chegar a uma finalidade. Tais procedimentos são os “meios” para se chegar a “algo” isolado, e são exatamente estes procedimentos que distanciam a percussão do que lhe é próprio, ou seja, a sua totalidade, pois com estes procedimentos a percussão fica esquartejada. Estes procedimentos também reiteram a importância da disponibilidade da *manualidade* do instrumento. Os “meios” são os instrumentos constituídos de referências fixas, através de uma circunstancialidade, para uso e manuseio. O instrumento como técnica, como uma atividade humana, à mão dentro do mundo, diz mais uma vez seu modo inquestionável de *mundaneidade*, assim como todas as outras referências que a ele são remetidas e para a quais ele se remete.

As diversas possibilidades de uso e manuseio da percussão colocam-na na abertura de múltiplas ocupações que delimitam a sua espacialidade. A espacialidade da percussão, como ente que vem ao encontro do mundo circundante, funda-se na *mundaneidade* do mundo, naquilo que o mundo se faz ao fazer pela lida do que está à mão, a *manualidade*, dentro de uma circunvisão. A lida

dentro de uma circunvisão, com o instrumento, instaura uma proximidade. Essa proximidade é que se faz valer pelo uso e manuseio dentro de uma circunvisão, e não a que se mede por parâmetros métricos. É a circunvisão do "fazer" que determina a proximidade daquilo que torna o instrumento acessível para a sua instrumentalidade. O lugar do instrumento é sempre "aqui" e "lá" *para onde* ele será determinado em uma conjuntura no mundo circundante. Esse lugar é a sua espacialidade, que será determinada por tudo e para onde ele será relacionado.

O lugar da percussão dentro de um contexto etno-musicológico é diferente do seu lugar na musicologia. O mesmo acontece com a percussão em concerto. Cada um desses lugares irá ter a percussão como referência instrumental dentro do seu próprio espaço circunstancial. No entanto, a percussão assumirá a sua presença instrumental e técnica nestas conjunturas. A sua condição de estar no modo da *manualidade* permanece e desdobra-se em um modo de proximidade que não causa grandes surpresas – isto não quer dizer que ela é imutável –, pois este modo se torna "familiar". Tal modo lida com tudo que a percussão referencia dentro de uma conjuntura, colocando-a em um *modo de familiaridade* que, ao se dar, retira-a da possibilidade de surpresa, e, ela estabelece-se, assim, com uma significância prévia no contexto conjuntural de uma específica circunvisão – esta é a estrutura que compreende a percussão dentro de uma perspectiva técnico-teórica.

Compreendendo que a percussão se apresenta como presença em uma espacialidade determinada por uma conjuntura dentro de uma circunvisão específica, e que ainda esta última lhe dá uma significância condicionada a tal conjuntura, na qual a percussão porventura se encontra, pode-se dizer que a percussão é uma multiplicidade de significâncias de diversas conjunturas existentes no mundo. Essas significâncias são o que se tornam familiar dentro de uma circunvisão, entretanto, a familiaridade dá-se através da proximidade do distante, daquilo que poderá sempre estar à mão. A proximidade coloca a percussão dentro de uma espacialidade que não diz um espaço físico, e sim a criação de espaço no qual a direção e a distância das referências são realizadas pelo que condiz de familiar dentro de uma circunvisão; ou melhor, é a estrutura instrumental da percussão que cria a sua própria espacialidade.

É a ocupação guiada pela circunvisão que decide sobre a proximidade e distância do que está imediatamente à mão no mundo circundante. A ocupação se atém previamente ao que mais próximo e regula os dis-tanciamentos. [...] Ocupar um lugar deve ser concebido como distanciar o manual do mundo circundante dentro de uma região previamente descoberta numa circunvisão. A presença compreende o aqui a partir de um lá do mundo circundante. O aqui não indica o onde de algo simplesmente dado, mas o estar junto de um ser que produz dis-tância [...] simultaneamente com esse dis-tanciamento. De acordo com a sua espacialidade, a presença, numa primeira aproximação, nunca está aqui, mas sempre lá, de onde retorna para aqui. (HEIDEGGER, 2009a, p. 161-162).

A força do vento sopra o barco da percussão dando o direcionamento e o distanciamento do já conhecido. A percussão navega com seus tripulantes sob um magma em movimento. No entanto, a perspectiva da técnica moderna concebe o espaço como um ente abstrato, destituído de circunvisão, transformando-o em puras dimensões que mergulham em um sistema de coordenadas, jogadas ao destino de ser técnica. A espacialidade da *manualidade intramundana* perde o seu caráter conjuntural e a percussão torna-se, desse modo, técnica "pura" para realização de *res extensas* simplesmente dadas.

Como técnica "pura" se pretende ter a maximização de produção na minimização de esforço. Sem a pro-cura, o interesse não reside mais no pro-duzir e nem mesmo no pro-duto, o interesse se dá com exclusividade para o que diz esta maximização na minimização. Isso se diz no minimizar esforços por meio de uma eficiência técnica que gere a maximização de novos procedimentos eficientes para se ter cada vez menos esforço, como uma autogeração de técnica. Sendo assim, todas as referências giram em torno deste modo, no qual não há mais nem mesmo polos a serem considerados em relação e muito menos uma finalidade que vise a pro-dução. O que está em jogo não joga, devora-se a si mesmo, é o modo do descartável-reciclável, onde se descarta para reciclar o igual, o modelo, o padrão, para criar reservas disponíveis que eliminam a árdua conquista que existe na busca zelosa e cuidadosa daquilo que está velado. Na técnica moderna, o que está velado é o que ainda não foi desencoberto pelo homem, o qual tudo pode, inclusive, sem

restrições, pode desencobrir, mobilizar e explorar todo o real. Este homem é o que, ao desencobrir tudo, perde os instintos e com estes a intuição; ele se torna o que tudo pre-ver, pois com a técnica ele domina a natureza e cria suas próprias reservas estipulando padrões que serão usados no modo do descartável-reciclável de gerar reservas de modelos já padronizados.

A lida com a percussão resume-se, portanto, em adquirir modelos de procedimento que possam gerar eficiência para se ter o menor esforço possível – de preferência que já se compre pronto e sem precisar tocar. Existem milhares de métodos que procuram dar conta do tocar, oferecendo formas prontas que deverão ser consumidas e seguidas. Sonha-se com um *holding* que não só transporte os instrumentos, mas que os montem e os deixem prontos para serem tocados. O importante é a economia de esforço, mesmo que se tenha de perder todas as horas do dia se esforçando para economizar o esforço. Daí que se vê músicos repetindo movimentos mecânicos para se ter domínio sobre estes movimentos mecânicos até chegarem a exaustão corporal, adquirindo para si não plenitude do tocar, pois por esses músicos a música não per-passa; estes aniquilam seus corpos cansados, adquirem uma tendinite, uma lesão muscular, ou mesmo outros problemas de saúde irreversíveis. O interessante é que não se ganha o que se quer (o produto) – e que neste caso, não ganha o que não se pode –, mas se perde a pro-dução, haja vista o que daí resta é só técnica, e se se pensar um pouco mais adiante, nem mesmo a técnica “pura” fica, pois esta nem mesmo soa e nem repercute.

A instrumentalidade do instrumento percussão não deixa de existir, mas fica desértica, seca, árida, sem vida, sem o brilho da luz que a ilumina (no pro-duzir) conduzindo-a ao encontro com a obra. Na contínua reprodução de modelos, que podem ser descartados e reciclados em um frenético moto de repetição do “mais-uma-vez” e “mais-uma-vez” para não esquecer, esquece-se que é preciso esquecer para trazer para próximo o que é distante. Esquece-se que é no projetar o desconhecido que se conhece; esquece-se que o agora se dá em um mesmo que não é repetição do igual, mas círculo do jogo da travessia. Esse padrão técnico que está aí é o padrão que se põe acima de todos e de tudo, onde nem mais o homem pode ser o senhor, mas é escravo e não precisa de luz para realizar suas tarefas; pois tudo pode ser feito nos moldes do que já está determinado, se procede pelo

automático sob a cegueira branca do ofuscamento que o foco da técnica instaura. O homem perde na técnica moderna o contato com os mistérios como mistérios, pois aí os mistérios são passíveis de desencobrimento. Tudo passa a ser posto para todos, tanto as coisas como os homens tornam-se globalizados na visão materialista da vida, na qual o homem se desespiritualiza e as coisas se desnaturalizam. Percussão torna-se algo a ser dominado por todos; uma "coisa" de domínio público; torna-se planetária⁶, onde o que toca e é tocado pouco importa, mas o conhecimento sobre ela e o domínio técnico é que vai dar o tom de se ter o poder de tal conhecimento. Lembrando aqui Marcia Schuback (2007, p. 90): "*No mundo da técnica planetária ser é nada. [...] O que importa é ter.*"

Ao confrontar-se com o nada do ser, confronta-se também com uma falta, justamente a falta de ser, que poderia se dizer também que é um confronto com o excesso de se ter substâncias de "coisas" ocupando o todo do nada na fixação de tudo do nada, impedindo o movimento que promove mudança. A técnica instaura-se na ambivalência de confronto com o que está à frente e com o que está em falta; é na reflexão deste confronto que se criam os procedimentos que aproximam a cura⁷ para o tocar, onde os procedimentos técnicos se encaminham para uma produção de sentido de ser, ou seja, para uma produção de *poíesis*. Para o tocar não se precisa de esquemas fixos de busca, a busca se dá sempre nos caminhos dos mistérios que se resguardam como mistérios. No tocar há sempre a presença do isto e do aquilo. Não há cisão. Mas a técnica moderna está subjugada à dicotomia do "isto" ou "aquilo". Tudo na técnica planetária já está de-finitivo. O paradoxo que

⁶ Marcia Schuback entende que a técnica moderna se define "*como controle dos instintos e assim como um não mais seguir as leis da natureza, como emancipação da natureza dos instintos. Se à expansão da técnica corresponde a expansão materialista da vida, isso significa que à expansão da técnica corresponde a expansão da visão de que a vida é um ser-dominado pelas funções físico-químicas da genética do vivo, ou seja, pelas leis da natureza.*" (SCHUBACK, 2007, p.89). Nesta oposição que se faz de técnica e natureza vive-se no mundo atual um paradoxo, em que "*[...] na técnica moderna, as leis da natureza são necessariamente consideradas exteriores. A técnica é, por definição, o que não se encontra na natureza, o que lhe é exterior. Falar de exterioridade é falar da fronteira entre dentro e fora, é falar do que excede, ultrapassa, transcende alguma coisa. Enquanto o que não está na natureza, a técnica transcende a natureza. Ao mesmo tempo, o absoluto da ciência realizado na técnica planetária significa uma negação de toda transcendência.*" ((SCHUBACK, 2007, p.89). Nesta reflexão, Marcia Schuback apresenta aqui um sinal de instalação de um engendramento planetário, a globalização, de uma visão materialista da vida, que se diz como técnica planetária.

⁷ Cura é, aqui, o apropriar-se daquilo que lhe próprio.

se apresenta é que ao mesmo tempo em que a técnica planetária pretende a tudo descobrir, ela realiza pelo viés onde tudo se mantém dentro de uma objetivação produzida que se sobrepõe à coisa, deixando-a encoberta. Ao pretender tudo descobrir, ela encobre. Isso destrói a unidade do “fazer” técnico do tocar, o qual deixa de ser a escuta do originário. É na escuta que se atualiza o fazer do tocar e o que se realiza no tocar é a travessia em suas diversas possibilidades. Na técnica moderna atualiza-se o modelo pela reciclagem do que já foi descartado (trata-se da reciclagem do padrão e da eficiência de uma técnica que não precisa mais do homem, do instrumento e/ou do tocar). Trata-se de um novo modo de ser: o ser à disposição [das *Gestell*⁸]. O instrumento no modo técnico da técnica planetária é o que está à disposição. Em vez de tocar, fica como se estivesse em um estado de suspensão de sua instrumentalidade, gritando para que se escute o tocar que a ele não lhe é mais permitido.

2.3 INTERLÚDIO: UM CANTO EM BUSCA DO TOCAR

Caso a percussão seja tomada como instrumento, cabe perguntar: é o instrumento musical apenas um objeto que deverá servir para a elaboração do artístico? É ele um tipo de ferramenta que se desgasta e pode ser substituída por outro? O que se desgasta em um instrumento? Suas palhetas? Suas baquetas? Suas cordas? É a madeira que se desgasta, se racha ou se quebra? São os metais que se oxidam? Esses desgastes provocados pelo tempo e pelo uso não são comuns a todas as matérias? Claro que sim. O que está gasto sempre pode ser re-posto; sempre existem reservas para a substituição das peças dos instrumentos. E quanto aos instrumentos musicais? Eles são substituíveis? Sim, tudo indica que sim. Mas não sem uma grande dificuldade de adaptação. Não sem uma sofrida sensação de perda definitiva. O que se perde quando um instrumento se deteriora ou se desgasta? Não são eles constituídos por materiais que podem ser substituíveis? Não basta repor o instrumento por outro que possui a mesma forma e é constituído do mesmo material? É evidente que existem instrumentos melhores que outros.

⁸ *Gestell* foi traduzido para o português de diversos modos: arrazoado, dispositivo, com-posição.

Entretanto, por que um instrumento pode ser melhor que outro? Por que nem todos consideram o mesmo instrumento um bom instrumento? Dois instrumentos, por exemplo, construídos pelo mesmo artesão e com a mesma matéria prima, apresentam sempre diferenças entre si. Por que isso acontece? Apesar de os instrumentos terem uma forma padronizada e obedecerem a um mesmo processo de construção, os instrumentos musicais são sempre diferentes uns dos outros; eles são sempre únicos e recebem comumente avaliação distinta.

Os instrumentos não só produzem uma sonoridade própria como também respondem diferentemente às intenções dos instrumentistas. Há algo de misterioso em suas constituições, algo de inexplicável que os estudos científicos de acústica não podem explicar. Essas diferenças só são evidentes a partir de uma experiência com o próprio instrumento; é necessário vivenciá-lo, isto é, estar na relação que crie o contato, na qual todos os sentidos serão aguçados, não por um determinismo, mas por um afeto. É o afeto que estreitará este contato, aguçando a percepção e possibilitando a escuta atenta daquilo que do instrumento repercute. Trata-se de uma solicitação de doação de um trabalho cuidadoso, o qual possibilitará o eclodir de um saber que só é possível ser adquirido por uma escuta silenciosa e atenciosa. Porém, o que eclode deste saber só se dá por um salto, por uma i-mediatidade, ou seja, sem mediação, onde o que se ouve do instrumento é a musicalidade do instrumento, na qual o instrumento vige em sua plena instrumentalidade de suas possibilidades poéticas.

O que se sabe, pela experiência, é que só se é instrumentista quando este deixa o instrumento dizer o que é para ser dito, ou seja, só quando se ouve o elo que se estabelece entre ambos deixando-os ser instrumentista e instrumento. Os instrumentos respondem, produzem e dizem algo. Se o instrumento diz, responde e produz algo que não é determinado pelo instrumentista, pode-se então dizer que o instrumento também tem o poder de agir. Mas este agir não corresponde a uma intenção, tal como se entende o agir do homem pela pre-determinação. Trata-se de um agir que se dá em outra esfera, que não é a da razão, que não é a da intenção. Se só o homem ou um ser vivo pode exercer uma ação dentro de uma intenção, como se explica o agir do instrumento visto que o seu agir não é um agir intencional?

Uma máquina age com uma intenção prévia do homem, já antes proposta, programada (pelo homem), dentro de uma estrutura funcional fechada, mas o instrumento musical não. O instrumento musical não tem uma programação; tampouco se apresenta fechado, preso a uma funcionalidade. Para que o instrumento soe é necessário um mergulho nas suas possibilidades. Só assim pode-se ouvir o que o instrumento diz, isto é, o que a ele é próprio, e, que se deixa, em uma eventualidade, revelar como verdadeiros mistérios. Para se escutar o que os mistérios dizem é necessário ser tocado por eles. Mas o que pode uma coisa revelar? Um instrumento geralmente não é entendido como algo sem vida, sempre à disposição de uso? Isso não é o que se ouve dizer sobre um instrumento: Que ele é um meio para a realização de algo? Que sobre o instrumento se deve manter uma relação de domínio técnico e determinação de uso? Não se entendem instrumentos como "coisas" (objetos) que são produzidas em fôrmas para servirem a uma produção já determinada? Certamente não é isso que acontece com os instrumentos musicais. Pela experiência de tocar um instrumento, sabe-se que estes são únicos e não estão como reserva e em relação de mero uso como um objeto substituível. Os instrumentos dão-se dentro de um relacionamento de afeto com e para o homem. Que relacionamento é este do homem com os instrumentos? Será uma mera projeção humana nas "coisas"? Trata-se de uma humanização das "coisas" e da coisificação do humano? Pode-se dizer que a ação parte somente do homem e que é o homem quem faz as "coisas"? É o homem quem estabelece as relações? Se não se pode dizer que as coisas agem e que elas não estão em relacionamento, pode-se dizer, pelo menos, que é ilusória a soberania da intenção do homem. Quem toca um instrumento sabe que o instrumento impõe algo; e se este algo não é um ente, é algo que se faz valer pelo que é indizível, mas que repercute no instrumento. Este algo é uma vigência que se revela nele, e esta vigência revelada é a ação que se experiencia com o instrumento. A revelação age no e com o instrumentista por meio de uma força que se revela pelo tocar, como uma luz, e se dá como linguagem e alimenta a vida. Por mais louco que pareça, muitas vezes, o homem se sente submetido ao instrumento, como se o instrumento lhe ditasse as regras; ou melhor, é o instrumento que exige que o homem responda com o toque o que o instrumento lhe toca com o seu toque. Esse ditar não vem de

uma intenção, mas de um agir no qual o instrumento ganha vida revelando-se como “o” instrumento musical, ultrapassando seu posto de objeto ao revelar os mistérios que nele se manifestam.

Neste horizonte de pensamento, o instrumento não é utensílio. É instrumento da vida revelada a partir da qual se doa os afetos, as possibilidades, a força de vida. Esta é a ação da coisa, da coisa revelada, a sua vigência, que reside nos mistérios e se dá ao des-velamento pelo toque da linguagem; e esta repercute tocando do e no ser. O desvelamento só se dá na experiência. Só existe o que se revela quando há doação, entrega e escuta para o toque do outro. Não adianta dizer, é preciso escutar. Não se trata de uma relação de possessão e de monólogo que dita o dito. Para que algo se revele é necessário o diálogo que se instaura não só no dizer, mas, principalmente, pelo respeito à escuta; não só na doação, mas também na sabedoria de também saber receber; não só na entrega, mas também no deixar ser tomado, tocado e abusado.

A coisa instrumento musical não se deixa determinar em uma produção mecânica. Ela é, tanto quanto o instrumentista, um *sendo* que está em sintonia com o mundo onde neles a música como linguagem habita, possibilitando que todos sejam tocados por ele e que o toquem. O instrumento musical é um corpo – mesmo que não tenha um corpo físico com definição fixa – que age ao se apresentar como fenômeno ontológico: onde a arte é o seu toque. Desse modo, pode-se dizer que a percussão é um corpo que toca, um corpo que repercute da e na arte, um corpo no qual a linguagem habita e possibilita que se revele pelo tocar o toque da linguagem. A percussão é um corpo que se revela como fenômeno na música como linguagem.

2.4 PERCUSSÃO: INSTRUMENTO EM SUA POÍESIS

Apesar da dramática posição que se encontra o instrumento no perspectivismo da técnica “pura”, a percussão salta sobre tudo isso mostrando que é com a minimização dos recursos tecnicistas e com a maximização do esforço, do cuidado e da busca por aquilo que toca, que ela encontra a sua plenitude de ser um instrumento musical. Com percussão se faz música das pedras. Ao percutir suas ferramentas, a percussão faz-se uma coisa que precisa vir ao encontro do tocar,

para ser esta coisa percussão. A dizer que a percussão vem ao encontro, se diz que vem ao encontro de algo que as recebe e ao receber vai, ao mesmo tempo, ao seu encontro. Trata-se de um único acontecimento no qual se instaura o conhecimento de algo que não está planejado, não está pre-definido, surge em um instante inusitado.

Este instante fugaz do conhecer que se desdobra na aproximação daquilo que está sempre se velando, vem de uma intuição daquilo que já se conhece, mas que, ao mesmo tempo é sempre uma surpresa pelo modo sempre novo de aparecer. O modo do originário, em qual sua possibilidade de presença está sempre em vigor para que a coisa se torne coisa – se realize –, ou seja, se concretize.⁹

Este instrumento, a percussão, se concretiza em si ao trazer o mais distante à proximidade. Todavia, o que é próprio do distante é preservado. Há um reconhecimento entre proximidade e distância. Esta coisa, a percussão, ao ser aí reconhecida na sua coisa-ação, é produto de uma produção da própria coisa na ocupação. Ocupar-se é preocupar-se com; é deixar-se encantar pela coisa; é agir com; é sentir e deixar que a coisa lhe diga o sentido; é ocupar-se com zelo para que esta siga o caminho de se realizar, isto é, de ser um instrumento que toca e constitui mundo.

Deixar a coisa, como coisa, significa deixar a coisa vigorar e acontecer em sua coisificação, a partir da mundanização de mundos. Pensando, destarte, nós nos deixamos manejar pela vigência mundanizante da coisa. Tornamo-nos, então, no rigoroso sentido da palavra, "coisados", isto é, condicionados pela coisa. Deixamos então, para trás a pretensão de todo "incoisado", isto é, de todo incondicionamento pela coisa. (HEIDEGGER, 2006, p. 158).

A percussão é presente no mundo por *mundanizar*, atraindo e encantando aos que se deixam tocar pelos seus toques de sentido. Como instrumento musical, a percussão faz o próprio sentido, que é aquilo que se pega de um distante, trazendo para perto e jogando-o de volta a um desconhecido. Esse jogar está sempre na

⁹ Concretizar não é tornar algo fisicamente presente e estático, mas desencadear realidade (Cf. JARDIM, 2005, p. 163). Concretizar vem do verbo latino *cum-crescere*, que indica uma ação de estar junto [*cum-*] em um crescimento, em uma transformação [*crescere*].

dinâmica do agora e está atrelado tanto no antes quanto no depois. É nesse jogo que reside o toque lúdico. Não existe uma separação da reflexão e da *manualidade*, do instrumento e do homem, da racionalidade e dos mistérios. Estes brincam na unidade do círculo de roda construindo um sentido no mundo, tal como sol e terra, mortais e imortais estão sempre na mesma estrutura de mundo.

Pelo nó [círculo] do jogo de espelho, que se concentra em pouco, os quatro [Céu, Terra, Mortais e Imortais] se dobram e ajustam à sua vigência unificante, mas própria de cada um. Nesta flexibilidade, eles se ajudam dóceis, mundanizando mundo. (HEIDEGGER, 2006, p. 158, acréscimo nosso).

A coisa percussão só se realiza em sentido quando há uma unidade inseparável, mesmo que não haja a presença dos fatos. Pois, a essência se evidencia mesmo na ausência desses. Na técnica moderna o que importa são os fatos já seccionados e reduzidos em algo estático, sem jogo, sem surpresas. Nela o tédio predomina na e pela realização de modelos elaborados por métodos que definem o fazer visando poupar tempo e esforço. Nesta concepção técnica se reproduz o já dado, não se busca. Se pratica a ensurdecadora mecanização que encobre a escuta cuidadosa. Daí que sem busca não há o encanto com o encontro. O trabalho é árido e exaustivo, trabalha-se para não se ter mais trabalho. Tocar nesta visão da técnica moderna não é mais jogo, não é mais atrativo, é fardo, que se faz por automatismo; por isso, o tocar torna-se desértico, não põe em obra o sentido do toque.

Se por um lado esta concepção da técnica "pura", que tem como finalidade a eficiência da produção de si mesma, ameaça a instrumentalidade da percussão, no que diz da sua plenitude de realização como instrumento musical: por outro lado esta ameaça descobre aquilo que mais pungente se mostra como ausência: a essência da instrumentalidade da percussão, que é o tocar. É o tocar que se vela quando a percussão não chega a se mostrar em sua plenitude, dificultando, deste modo, que ela se concretize como um instrumento musical produtor de sentido. O sentido que a percussão toca é o que toca os sentidos. O sentido é um caminho ininterrupto que a ciência (o conhecimento empírico) não pode permitir no seu

processo seccionado do seu trabalho. A ciência anseia por definições, delimita seu horizonte por pontos, para que se possa achar o começo e o fim. Todavia, o sentido se encontra em um caminho que é círculo: não há ponto através do qual se possa definir algo. Não tem começo nem fim. Tudo se dá ao mesmo tempo, na imediatidade, no salto, de onde se cai já no toque tocado que toca. É este toque que traz o originário, aquilo que é a i-mediatidade do acontecer como *arché*, origem, que vem *cantando* os mistérios que se desvelam pelo tocar, que, por sua vez, deixa que estes continuem sendo mistérios dos sentidos desvelados pela música, pela arte.

Este desvelar desvela a percussão como origem, isto é, como salto para ser aquilo que ela já é, mas que se deixa abandonar em um não-ser para que volte a ser o que sempre foi. Percussão é sempre um porvir que se aventura a vir a ser o que já é e já foi em um eterno retorno de vigor de sua plenitude. A sua plenitude de ser percussão está no caminho de busca do seu *télos* que não é finalidade, mas plenitude ao ser transcendência de ser no *sendo*, que vai além da instrumentalidade funcional e das limitações do pre-determinado, caminhando no destino de ser, isto é, toque que se realiza de um sentido e, ao se realizar, diz o sentido afetando a escuta: ser toque tocado do tocar tocando.

A percussão, ao ser técnica, é também ser no *sendo*, é estar no modo de ser do tocar tocando. Mas este *sendo* limita-se a uma busca dos procedimentos do "tocar", sem os quais não existe o toque do tocar, mas também não quer dizer que seja a totalidade do tocar. Para que esse "tocar" toque, tem que transcender o técnico, tem que transcender o racionalismo dos procedimentos, enredando-se no caminho do sentir o sentido que se inaugura. É a partir do sentido que a percussão é um instrumento musical, porque ela toca, é toque que toca, que afeta. Tocar é estar em um envolvimento de ouvir os mistérios e deixar que os próprios mistérios se digam através do toque; tocar é abandonar-se em um "fazer" que não pretende domínio, mas que busca o construir de profundo respeito pelo grandioso que se mostra do e por meio do instrumento; é deixar-se envolver pelas possibilidades dos toques que vêm por eles e que deles toca os sentidos. Tocar é sentir o poder que está além desta relação de homem *versus* ferramenta-técnica; tocar é se sentir tocado pelo toque que o tocar alcança em todas as direções. No tocar, instrumento,

interprete, público e obra comungam o estar sendo tocados, todos são os que são, isto é, devem a sua *ek-sistênci*a a partir do sentido de toque.

Ser tocado significa envolver-se pelo toque, deixando que este toque ressoe, ilumine, desencubra o que está sempre sendo abafado, velado, encoberto. Mas o que está velado? O que está velado e se des-cobre é aquilo que os gregos antigos chamam de *alétheia*, a verdade, a que desvela os mistérios, deixando que estes toquem os sentidos. Esse tocar é um agir, é um agir que age até mesmo quando não há mais a presença da *manualidade* e nem dos procedimentos técnicos; é um agir porque continua tocando. É através do agir que a percussão vige, que se faz presente na plenitude da sua instrumentalidade não-instrumental. Plenitude não é algo além da coisa, mas uma concretude de sentido que se dá quando a percussão se instaura através de um instrumento musical. No instrumento, a percussão age abandonando-se na entrega do "fazer", no qual a percussão se dá como música, se torna o que ela sempre foi e é, ou seja, uma coisa que diz de si um sentido ao ser no acontecer como música, como arte, como linguagem. O fazer não está alicerçado no controle e conhecimento sobre um objeto. O fazer da percussão não está submetido a uma engrenagem fechada da racionalidade, mas constituído por uma atenciosa escuta dos mistérios que circundam este fazer na *manualidade* do instrumento. Este fazer manual não é apenas mecanicidade, mas contato, afeto. O modo de ser técnico da percussão não se diz pela disponibilidade descartável de e para uma finalidade, mas pelo que promove o refletir, a eclosão do acontecer poético – a isso os gregos antigos chamavam de *téchne*.

A percussão na sua totalidade instrumental é uma unidade inseparável que, ao fazer, se realiza em um agir, em um repercutir, em um ressoar que toca os sentidos. Pela escuta instaura-se a referência para além dos fatos que permitem vislumbrar a luz da verdade – *alétheia* – que irradia da própria percussão tornando-a, pelo toque, presença que toca e é tocada, e que diz o que ela é enquanto música por sua essência, ou seja, pela musicalidade de uma pro-dução do tocar, ou seja, pôr em obra o sentido, a *poíesis*.

2.5 Percussão: Techné e Alétheia

A percussão é um con-crescer da doação da *phýsis*, ou seja, mostra-se a partir de um co-pertencimento que se lança no mundo como uma das possibilidades de revelação do ser, isto é, se dá como essência ao dar-se como verdade. A essência é que funda e que sustenta a percussão como verdade. Por essência se entende aquilo que está na origem e na permanência, e que vige instaurando uma estabilidade que acolhe o movimento e que funda o mesmo, a identidade, aquela que tem que ser cuidada na pro-cura sem excluir as diferenças.

É neste cuidar que se entra na questão da técnica, mas técnica como *techné*, como os gregos entendiam. Pois na *téchné*, se encontra o cuidado, o desvelo e o sentido da percussão como abertura. Esse cuidado, que é acompanhado da paciência, generosidade e do amor, é semelhante a experiência do contato dos pais com os seus filhos: a criança tem uma dinâmica própria desde à sua concepção até o falar e andar com desenvoltura. O cuidado dos pais é essencial para que os filhos se tornem o que já são e serão num *sendo* aconchegado de cuidado. Todavia, não serão os pais que vão falar ou andar pelos filhos. Eles não podem viger pelos seus filhos: viger é uma doação da *phýsis* ao ente que, na sua multiplicidade de ser, encontra-se a identidade na diferença.

Trata-se do mesmo que é múltiplo, e, esta é a essência do fundamento, que é o seu viger, aquilo que está presente enquanto fundo sem fundo, que dá força e sustento, que não diz estabilidade, mas vigor, que nada tem a ver com causalidades, mas com força geradora incessante, que é o nada e é o tudo ao mesmo tempo em possibilidades.

Para que a percussão repercuta pelo que a *phýsis* lhe doa, é necessário o cuidado. É necessário se estabelecer o contato, o toque, onde se inter-age na escuta e na busca paciente. É necessária uma dedicação amorosa ao concertar diariamente aquilo que não tem um fim, que não fica consertado, mas torna-se uma identidade pelo vigor do movimento do possível; encorpa-se (ganha tutano como costuma dizer Gilvan Fogel) pela força da construção, que está em se ultrapassar ao dobrar-se por sobre o mesmo, des-velando na pro-cura a identidade. Uma

identidade estável, mas que acolhe o movimento na sua transcendência, movimento este que é sempre pro-cura de possibilidades infinitas a ser des-veladas.

É na técnica, enquanto cuidado, pro-cura, que se debruça o percussionista sobre si e sobre os instrumentos em uma pro-cura infinita que poderá permitir um concertar que possibilitará o tocar da percussão como arte em concerto. Esta pro-cura não é em busca de uma finalidade e nem de um domínio. Tampouco a busca de uma *funcionalidade*. Trata-se de uma pro-cura conduzida por Eros, o amor, e em sacrifício a Eros, onde os limites dos entes serão ultrapassados para tocar o não-limite em busca do ontológico e, neste culto ao sagrado, possa receber a dádiva do tocar da percussão como verdade, como mundo, como sentido.

É no co-pertencimento de percussionista e percussão que se dá a ação transformadora do ser e do ser-no-mundo, em um gesto que é sempre movimento de toque de sentido, em que o concertar permite que o percussionista no ritual de sacrifício venha a não-ser mais este ente (o instrumentista), mas passa a ser, ele mesmo, o instrumento de um ritual, que se consuma (no rito mítico-percussivo) ao des-velar os mistérios da arte, onde ele (o instrumentista como instrumento) é o próprio mistério. Sendo o percussionista o próprio instrumento do ritual, tudo neste ritual se transcende em um instrumento do mito. É na instrumentalidade do rito que se prepara o salão para a deusa percussão se apresentar. Quando ela se apresenta ela não é representação do sagrado. Ela é o próprio sagrado. Para que o sagrado vigore, o ritual deverá se dar na medida própria – que não é nem demais e nem de menos –, em um deixar vir a ser que não é passividade, nem é determinismo; é sim um fazer em que se é ao ser sendo feito, para tornar aquilo, no que tem que ser do possível, onde se faz através (*per*) das possibilidades que a *phýsis* permite. Trata-se de um fazer *per*-feito e que apenas pode ser des-velado no sacrifício do concertar cuidadoso, onde a escuta do silêncio permite que a força da técnica – *téchne* – possibilite o desvelar do que sempre se vela: a *alétheia*.

O problema que se apresenta é que esta força, que é a essência da técnica – a *techné* – é confundida com a técnica moderna. Entender a *techné* pelo técnico é cair no mesmo erro de entender a vida pelo vivente, a morte pelo mortal, a arte pelo artista. A *techné* vige no técnico assim como a vida vige no vivente. Ao querer se ter o domínio do técnico, só se consegue alcançar a mecânica da coisa que é limitada.

O domínio técnico pretende um fim, uma *funcionalidade* de-finida, portanto, limitada pela meta que se estipula. Ao se dar atenção à técnica, não se estabelece o diálogo com o outro, não se deixa tomar pelo que o outro – no caso a percussão, e mais abrangente ainda, também a música e a arte –, toca e a todos toca mostrando-se como doação da *phýsis*, ou seja, a *phýsis* do humano, que sempre é o outro e o outro de si mesmo.

O que muito se vê é um correr atrás de um modelo para poder possuí-lo, um consumir informações para se construir fatos e assumir posições para corresponder à uma vaidade. Mas tudo isso só conduz a um produto que será consumido mecanicamente conforme foi produzido. A essência da *techné* propicia o viger das possibilidades em um infinito que irá transcender na linguagem a cada instante no co-fazer e no con-crescer pela doação da *phýsis* e do *lógos*, ao instaurar mundo e criar condições de conquista da e para a liberdade, ou seja, para a essência da verdade.

A percussão pode velar-se na técnica, a partir dos instrumentos, em um sentido da manualidade. Mas, é nesta e por esta manualidade – que parece corresponder ao sentido científico da verdade – que também se abre outro sentido: o que se confunde com a *funcionalidade*. Este sentido é, porém, a verdade de uma práxis que pertence à dinâmica da vida. Uma dinâmica que sempre escapa das amarras que as classificações e conceitos tentam aprisioná-la. É a dinâmica de uma práxis de busca por uma pro-cura cuidadosa. A pro-cura no cotidiano da manualidade que pro-cura um sentido que dela se revela. Ao se revelar, deixa-se surpreender pelo originário do mostrar-se deste sentido, deixando-se cair neste sentido por um salto que instaura o sentido de um contato.

A percussão mostra-se nesta práxis, nesta experiência de sua diversidade e pluralidade, dançando com as músicas das festas dionisiacas e dos bailes apolíneos, sempre impalpável e palpável ao mesmo tempo, mostrando e guardando os seus mistérios no jogo de toque e retoque de tocar tocando. É nesse jogo, no qual se dança e se festeja que ela pode revelar algo que se abre da manualidade, que não é *funcionalidade*, mas é, na verdade, um revelar de uma cotidianidade que traz uma intimidade, que revela a percussão no que ela é e como ela é, ou seja, é a experiência de uma verdade poética que se revela. Esse revelar se dá desde um conhecer

conhecendo no estranhar-se, onde se descobrem fragilidades, o fundo sem fundo, onde se deixa cair abandonado no nada, deixando-se absorto nas possibilidades, com a atenção nos sentidos e na escuta do sentido que dela se revela.

Percussão é uma ação do percutir que repercute. Ela é um *sendo* que se encontra na esfera da arte de revelar a sua existência, da arte não como conhecimento de fatos e feitos, mas como experiência do real junto com outras experiências tais como a vida, a morte, o mito, o amor e o pensamento que repercutem. Ela é movimento do real que toca a vida, revela existência do ser que se revela no toque e, que toca o pensar desde um toque. Este sentido de toque é que se consuma em sua práxis, em um ritual de busca, de entrega, de alerta, em que não há fixação em algo, mas o aberto para tudo; em que se dá a *karthásis* para celebrar o sagrado da revelação do ser, de onde a deusa percussão toma corpo, avoluma-se e é convidada a se presentificar como corpo percussivo. Tal como os deuses gregos, ela é só corpo e é perfeita, o corpo é que lhe anima, ele é sua alma.¹⁰ Este corpo percussivo que repercute em mundos é a verdade revelada.

¹⁰ Há aqui um diálogo com um verso de Alberto Caeiro: "*Há em cada cousa aquilo que ela é que a anima.*" (PESSOA, 1998, p. 245-6).

3. PERCUSSÃO: ARTE E VERDADE

Normalmente, costumam-se pensar a arte como resultado de um processo histórico, com ponto de partida e ponto de chegada, no qual se dão passos após passos superando os degraus escalados e compreendendo-os como sustentáculos dos degraus que irão seguir em uma sequência. Trata-se de um modo de ver e de relacionar a arte e os artistas, estabelecendo entre estes uma hierarquização – que se dá segundo os padrões e modelos de racionalidade do conhecimento científico e do desenvolvimento da produção técnica. Esse modo de ver vem sendo fundamentado desde os princípios da tradição filosófica, ou mais exatamente, no pensamento metafísico que baseia sua defesa na exclusão das diferenças, na normatização de modelos e regras para dividir: o operante e o inoperante, o eficiente e o ineficiente, o bem e o mal, o verdadeiro e o falso e ainda mais algumas outras dicotomias. Esse é um modelo que opera com relações de sujeito e objeto e que busca por finalidades e respostas.

No entanto, a dinâmica da vida está sempre pondo abaixo os modelos e as regras estabelecidas, deixando vigorar questões originárias. Originária não no sentido de nova que supera o antigo, mas nova no sentido da eterna vigência que emana de uma inesgotável fonte que gera e que é a própria dinâmica da vida, ou seja, um agir que revela o ser, uma vigência que se nomeia de acontecer poético e que é um *sendo* gerador de possibilidades no qual as questões não se finalizam, mas vigoram no tempo da gestação, o tempo de *Aíon*.

As questões brotam dos caminhos da abertura do ser, onde reside um querer que se põe à busca da origem daquilo que se mostra e que se dá em experiência, ganhando corpo ao evidenciar-se na sua gênese, conduzindo a vontade, o “querer”. É esta busca pela origem que conduzirá sempre a uma infinidade de novos caminhos nos quais a coisa, na sua multiplicidade infinita, se dá em experiência envolvendo e tomando o ser. É pela abertura do ser que as coisas se mostram como questão. Todavia, é preciso estar tomado pela coisa e orientado por ela, para por ela se perguntar; pois é no *entre*, que se instaura entre a coisa e por quem se pergunta por ela, que ela, a coisa, se mostra e se revela como questão.

É importante ressaltar que são as questões que se aproximam atraindo o interesse de quem a recebe; elas é que trazem o convite para que se possa dar um salto no abismo dos mistérios do ser. Diferentemente dos conceitos, as questões não permitem a exclusão, mas agregam em si uma multiplicidade de possibilidades. No aberto das questões é possível ver revelado, na dinâmica do *ser sendo*, o ser como verdade, que brota des-velando o que continuamente se vela.

3.1 O PROBLEMA DA VERDADE

Ao se falar de percussão se está falando do acontecer poético que a percussão possibilita e que nele ela se apresenta. Fala-se daquilo que ao *ser sendo* revela o ser, e ser e verdade é uma correlação que há muito tempo se faz na história da filosofia. Dessa correlação pode-se observar certa tendência a lidar com a percussão pela ótica da ciência e da técnica, as quais conduzem a percepção e o pensar a determinar para ela "verdades" de-finidas. Mas, se por um lado esta ótica de-limita o que é a "verdade" percussiva, ironicamente a percussão, enquanto arte – com sua força poética –, destrói essas "verdades".

O que se observa é uma excessiva valorização da ciência e da produção técnica acompanhada de um esquecimento das questões fundamentais relacionadas ao sentido do ser. Esta tendência vem subjugando e limitando a arte a um sistema de conhecimento. A música - e a percussão em particular - também não foi poupada de ansiar por ascender ao almejado pedestal da ciência positivista e da tecnologia, privilegiando a racionalidade do conhecimento. Essa busca se dá em função da eficiência, do verdadeiro, do operante e dos bens resultantes que deverão ser comuns a uma coletividade e que deverão respeitar a universalidade dos compromissos da historiografia. Tudo isso está imbuído da alta pretensão de completude e do ideal de perfeição. Trata-se, entretanto, muito pouco de busca, de pro-cura, e sim, muito mais de corresponder aos modelos já estabelecidos pelo tradicional conceito de verdade que ainda domina a cultura da racionalidade.

A "verdade" que o senso comum e a ciência propagam faz parte de uma herança metafísica, sustentada pela tradição da cultura da racionalidade há quase 25 séculos. Por uma dificuldade de compreender as diferenças como unidade, isto é,

que a identidade é identidade das diferenças e que as diferenças são diferenças da identidade. Esta herança metafísica se apoia nas dicotomias se pronunciando nas oposições: o da essência contra a aparência, do inteligível contra o sensível, do permanente contra o mutável, do verdadeiro contra o falso e do racional contra os instintos. Nesse jogo dicotômico, se de-cide pela ciência contra a arte.

Nietzsche rebela-se contra esta herança e dedica toda a sua vida à desconstrução do pensamento metafísico com o intuito de cuidar e defender tudo o que está por ela subjogado. Ele expõe, em *O livro do Filósofo na Introdução teórica sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral* (2005), que o conceito tradicional de verdade é apenas uma crença na verdade, a crença de possuir o conhecimento e tomá-lo por verdade. Esse conceito de "verdade", como adequação, plantado pelo platonismo, estabelece uma ruptura com o sensível e se mantém pairando no suprassensível, o mundo das ideias, que ora se encontra prometido como o "além", ora como conhecimento dos céticos. Tanto um quanto o outro partem do princípio da diferenciação, na qual se estabelece uma relação de hierarquia entre as partes. Ou se tem a superioridade da verdade divina ou a superioridade da verdade lógico racional, na qual um juízo (um enunciado) deverá estar em concordância com o objeto a partir de uma adequação, de uma conveniência e de uma correspondência: o que se concorda permanece na exclusividade, isto é, exclui qualquer outra possibilidade.

3.2 A PERCUSSÃO SOB O JUGO DA REPRESENTAÇÃO

Ao se perguntar o que é a percussão, a maioria das respostas será construída através de uma busca de concordância pautada em uma visão circunstancial de um mundo. Isso se dá pela ânsia de se obter respostas que possam de-finir a percussão. De-finir aqui se diz em cercar a percussão dentro de padrões de conhecimentos previamente adquiridos. Estes conhecimentos serão os que irão fundamentar a conceituação a ser feita para este objeto de interesse (a percussão). Com a intenção de se obter um claro exemplo com o qual sempre se possa contar, o observador encaminha-se ao confronto com o objeto já munido de uma bagagem de enunciados que serão aplicados e provados. Ao se aprovar tais patentes de conhecimentos no

objeto, estas passarão a vesti-lo e a encobri-lo como uma máscara. Esta máscara é que irá a partir daí representar o objeto de interesse, aqui no caso a percussão. O que se pode observar disso é que tal movimento de aproximação com o objeto se mantém sempre na retaguarda; a aproximação só se dá até certo limite. Mas este limite quem decide é o observador, que, por segurança, se mantém apoiado em seus conhecimentos prévios e, a partir destes, procura encontrar o que pode concordar com o já conhecido. Sendo assim, a percussão passa a ser vista como uma coisa-em-si, definida pelo senso comum ou pela ciência como realidade comprovada. Neste modo de “ver”, apreende-se o real a partir da percepção que o sujeito tem do objeto, o qual estará sempre em concordância com os limites de mundo do sujeito. Portanto, a coisa-em-si passa a ser uma representação que o sujeito faz do real a partir da sua percepção. Daí que, o que estiver fora do padrão de conhecimento será eliminado, ignorado ou camuflado. A coisa ganha a cara de quem a compara. Ela é revestida com a máscara do sujeito observador que a veste com os fatos que o sujeito pode apreender. A coisa ao ser vestida se fixa na roupagem e passa a ser a coisa-em-si que corresponde aos enfeites (enunciados) que recaíram sobre ela. A percussão passa a ser fato conceituável, um objeto passível de ser conhecido empiricamente. Neste modo de conhecimento empírico, onde possibilidades devem ser eliminadas, a percussão transforma-se em objeto a ser medido, pesado, delimitado e de-finido; ela se torna um fato. Esse fato deverá permanecer imutável, com o qual os enunciados concordam e provam essa concordância com a coisa-em-si. Desta forma se constrói um conhecimento sobre a coisa. A coisa-em-si deverá corresponder ao conhecimento que se tem sobre ela; então, por fim, é o conhecimento sobre ela que de-finirá o que ela é. O mostrar-se da coisa percussão no que lhe é próprio fica esquecido; torna-se uma zona encoberta. Porém, nesta zona encoberta pulsa a percussão em um querer ser mais próprio, em um querer que não pode ser outro do que ser um tocar tocante, no qual ela só pode ser já em uma relação com o outro. O que a faz ser é o toque que a toca e toca o outro – o percussionista que toca e que é tocado pela percussão, ao mesmo tempo.

É nesta zona de experiência, na qual não se dá para distinguir o um e o outro, que a percussão existe e vigora; e, esta existência é nebulosa, é difícil de ser detectada, impossível de ser comprovada, medida ou colocada na balança. Esta é a

"zona obscura, que é a zona em que 'um' e 'outro' não se deixam comparar, a zona em que diferença emerge na especificidade única e concreta de sua existência." (SCHUBACK, 2007, p. 94). Não compreender esta experiência de existência promove desvios no entendimento da existência da percussão. Pois, existir torna-se, a partir de então, uma necessidade de comprovar a existência por pesos e medidas alicerçados em fundamentos edificadas. Constroem-se, então, compartimentos que poderão mostrar as especificidades de cada existência como ente palpável. Esse ente palpável é que, por fim, no senso comum e na ciência, representará a coisa que existe. Esse modo de se apreender o real pela representação torna o real limitado a fatos constituídos pelo conhecimento; aquilo que ainda não se concretizou em fato se atribui ao irreal.

A percussão, a partir da perspectiva acima comentada, receberá muitas definições que irão conceituá-la segundo o modo de definição de som – instrumentos de som determinados e instrumentos de som indeterminados –, ou segundo a produção sonora dos elementos – classificados como membranofones, idiofones, aerofônicos, entre outros –, ou ainda pela forma de execução – percutida, raspada, agitada. A percussão será, portanto, associada a agrupamentos de instrumentos ou a técnicas de manuseio, e, por conseguinte, será representada por sua funcionalidade. O que lhe é próprio – o que a toca, que é o que ela é no *ser sendo* – não é pensado como questão. O que há nestas classificações são de-finições de meras representações da coisa-em-si. Aquilo que é sentido, que se dá na propriedade da coisa, desaparece, se esconde atrás do simples objeto. Ao ser encoberta, a coisa mostra apenas o seu lado de coisa objetivada; perde aquilo que a põe em contato, ou seja, perde o que a faz coisa no seu viger de produção poética.

O que acontece é que, sempre que se tenta construir um padrão, este se esgota e é superado por outras de-finições que concordam entre si, se adequam e correspondam à nova circunvisão de "realidade" a qual se concretiza como "real", isto é, o "verdadeiro"; desta forma protege-se da esfera da irrealidade ao excluir a não-verdade entendida como o "falso". Cria-se daí o conceito. Deste modo que se estipula o que é o verdadeiro sobre a percussão, e do mesmo modo, distingue-se desta o que é o "falso", aquilo que não entra em concordância.

Comumente, aborda-se a percussão pela interpretação técnica¹, que corresponde ao sentido científico-positivista de "verdade". É comum pensar a percussão como um mero objeto à disposição do uso, algo que se encontra aí posta à disposição para o manuseio, no qual se usa e descarta com a finalidade de se produzir "música". Geralmente se formula desse modo quando não se pensa a partir de uma experiência de escuta do que dela ressoa, quando se olha para ela e apenas se consegue ver o estranho que não sou eu, o segregado, o apartado de mim, a coisa-em-si que é usada e pode ser descartada. Pela interpretação da técnica moderna, a percussão tende a encobrir-se e mascarar-se pelo modo da funcionalidade. Encoberta por uma máscara, a verdade não se revela. O que se evidencia na máscara, no que diz respeito à percussão, é a correspondência a um modo técnico-científico que tenta assegurar-se de sua disponibilidade de uso.

A compreensão da verdade como representação, que vem acompanhando o mundo ocidental desde à Antiguidade, é o que domina o senso comum e ainda predomina no mundo das ciências. Segundo Nietzsche, desde Sócrates vem se instituindo a metafísica racional, produzindo daí o "espírito científico", a crença na verdade que prioriza o supra-sensível contra o sensível, que subjuga, desse modo, o saber trágico e o poder criador do artista (NIETZSCHE, 1984, p. 87). Há, com isso, uma separação hierárquica entre o suposto mundo das ideias (chamado das essências) e o mundo das aparências. Essa separação ocorre graças ao dualismo racional (alicerce do pensamento metafísico positivista). Constrói-se, a partir deste pensamento, o mundo das essências em oposição ao mundo das aparências, a ideia torna-se hierarquicamente superior à coisa e saber se restringe ao conhecimento construído pela razão. A verdade se torna, nesta visão de mundo, todo enunciado que se possa comprovar por uma concordância à cópia da ideia. A verdade se transforma na representação daquilo que deve ser o real, e tudo aquilo que estiver excluída desta, que não concordar com a "coisa" representada, será outra "coisa" ou o seu contrário, portanto, uma não-verdade. Perante o senso comum é o enunciado, o juízo, que determinará a "verdade". Será desta que se gerará, na sua afirmação, o seu contrário:

¹ Entende-se a técnica aqui como a técnica a partir dos instrumentos físicos submetidos a uma *manualidade* segregada, compartimentada em um âmbito da mecanicidade.

a não-verdade. A verdade passa a ser "o em verdade conhecido", isto é, o verdadeiro; e a não-verdade passa a ser o falso.

Ao se afirmar que a percussão é uma classificação de instrumentos, edifica-se uma coerência lógica que sustenta o enunciado. Tudo que não concordar com esta afirmação será considerado falso. Pois, só é possível fazer uma proposição à coisa na medida em que se eliminam possibilidades. Por não haver abertura para a coisa ser em seu próprio, em sua multiplicidade de *ser sendo*, cria-se uma representação da coisa. Vai-se atrás de um juízo, de uma adjetivação, de uma ideia, do supracensível, isto é, busca-se aquilo que está acima do sensível, aquilo que é visto não com os olhos sensíveis, mas com a razão, já que é preciso igualar o que é ao que se quer que seja; é preciso trazer o que não é sensível para diante de si, ou seja, re-presentá-lo.

Na representação, o real transforma-se em uma concretude idealizada do ser apenas no que é, e leva ao esquecimento a dimensão que real acolhe o que *não-é*. Na ânsia de definir o que é, há um esquecimento de que o é é um *não-é*. Ao compreender o real como algo de-finito, cria-se a ideia da dicotomia, o contrário, ou seja, do real e do irreal. Ora, não existe o irreal de uma marimba, de uma baqueta, de um percussionista; tampouco de *Rebonds* (1989), *solo* para percussão do compositor grego Iannis Xenakis (1922-2001). O que "é" é no *sendo*, no que se mostra, se vela e revela.

Conceber a percussão pela representação também diz algo da percussão; diz a sua coisificação, algo que lhe é agregado em uma posteridade. Trata-se de algo que a veste, tardiamente, com uma máscara, qual só é possível ser posta a partir do toque que emana como presença, ou seja, a partir de uma vigência na qual a percussão já está desde sempre. É esta vigência que atrai qualquer que seja a atenção. Mesmo que esta atenção se desvie posteriormente, ela é atraída, primeiramente, a partir do que a toca, ou seja, o toque da percussão. Este toque é o que aproxima tudo, mas é o primeiro que se retrai. Quando o interesse é aprisionar o toque que toca em esquemas e formas, o toque foge não deixando se apreender. Mas resta então a percussão como coisificação que se dá ao deleite de fantasiar-se, de colocar máscaras e de se dar tal como uma alegoria. Ser uma alegoria é um desdobramento da sua vigência que evidencia uma das facetas da percussão,

portanto, é também uma realidade da percussão se dando neste movimento do real. No entanto, a máscara nunca dará conta da dimensão do que seja a percussão, pois não toca por si-mesma, ao contrário, sua tendência é sempre de encobrir os toques.

O toque quando soa, repercute, se faz presente, toca os sentidos, provoca emoções. Ele cria uma situação de escuta do motivo que dele se dá como possibilidade de ser um tema com variações. Em cadência ritmada ele se apresenta dizendo o que ele é: uma existência de toques de sentido. Ao dar-se como toques de sentido, o próprio toque, que é sentido, atrai para si aquele que o escuta. Na escuta reside o que se escuta e o quem escuta. Na escuta se dá a quididade à coisa e nela condensa-se um sentido. Mas eis que, ao se entender a coisa como algo fixa, fixa-se também o sentido do toque na coisa. Ao se pensar que se pode fixar a verdade da experiência do toque na coisa fixa, cria-se uma imobilidade do toque, ele se torna um objeto fixo que suga o viger do toque. Eis então que o sentido enfraquece. O toque é abafado e não ressoa. A experiência do toque se esvai para longe. Imagina-se, então, que lhe agregando outras alegorias, estas poderão devolver-lhe a força perdida. Constroem-se novos conceitos para a coisa e tenta-se trazê-la para perto a objetivando. Mas, os conceitos trazem outros sentidos que lhe amarra os pulsos, limitando os movimentos, e por fim, enrijece todo o corpo percussivo, levando o tema com variações a uma de-cadência rítmica que se torna a nova cadência. Sua fluidez, que ressoa como música, quebra-se; o sentido tropeça e cai pesado em *solo* como uma *res extensa* sem força, sem vida.

Emitir um enunciado é próprio do homem; é uma tentativa de nomear a experiência da coisa. Porém, todo enunciado vem com agregados que trazem sentidos outros, sentidos subjetivos que já sub-estão como sub-stâncias trazidas por quem as emitem. Trata-se de uma tentativa de objetivar uma experiência. No entanto, a experiência traz com ela algo mais forte, algo que é capaz de tirar a percussão da de-cadência e colocá-la em uma cadência ritmada. Nesta cadência a de-cadência torna-se a quebra de uma sequência de ritmo, que salta e dá ritmo e interesse na audiência desatenta. Daí dá-se algo que dita uma vontade, um querer. Este querer não se trata de uma pre-de-terminação do homem (sujeito) em construir um enunciado que corresponda ao seu juízo de "verdade" sobre a "coisa" (objeto) percussão. Trata-se de uma pro-cura, de um cuidado em entrar em sin-tonia com a

coisa *percussão*, em que o que se sintoniza é o contato de *sendos*. No sintonizar dá-se a quiddidade do tom por uma busca do tom. Tom não como definição acústica do som, mas o tom que dá o estímulo da dança, que define o compasso e a cadência rítmica. Este definir não vem de um *de-finir* que põe *fim* às coisas, mas vem do que a palavra alemã entende por *be-stimmen*², que em português se traduz por entoar. *Be-stimmen* diz dar o tom. Tom que aparece vindo à fala, dizendo a experiência de um fazer que é pro-dução de sentido, *poíesis*. O tom, ao se entoar, se estabelece no contato entre um *sendo* com os outros *sendos*. O homem, ao *ser sendo*, é um ser tocável que é tomado pelo que o outro lhe mostra e diz; é tocado por aquilo que lhe revela. Isto que se revela é este algo que dita uma vontade, um querer: a vigência de uma existência que se mostra e se resguarda.

3.3 A CAMINHO DA EXISTÊNCIA

Enquanto a percussão for representação ela não será pensada como possibilidade de *ser sendo* no seu acontecer poético. Com isso, desaparecerá no uso, na instrumentalidade. A partir da sua instrumentalidade tem sido construída toda uma objetivação que pretende responder a pergunta: "O que é isso a percussão?". Essa construção do conhecimento epistemológico, que visa alcançar um conhecimento compatível com o conhecimento científico, se veste com uma roupagem suntuosa que encobre e pesa sobre a carcaça já exaurida da percussão. Isso a torna pesada e atada em conceitos. Os conceitos – que são tomados como "verdade" – encobrem a experiência crua e nua da percussão. Ela se torna apenas objeto funcional a serviço de uma deliberação da vontade humana. A percussão, que só existe na sua repercussão, refugia-se atrás de uma alegoria pretensiosa que abafa o ressoar de seus toques. Desse modo, esta experiência, que é percussão, não repercute.

²"*Bestimmen* se lê: be-stimmen. Em *stimmen* está a palavra *Stimme* que significa voz, som, tom, rumor. *Stimmen* é, pois, sonar, tonar, afinar. O prefixo verbal be- modula o sentido do *stimmen*, reassaltando-lhe uma cambiante que insinua o movimento incoativo. Esse movimento incoativo aparece em português no prefixo en-, quando se dizer en-toar. *Bestimmen* é entoar. Determinar é, pois, entoar." (HARADA, 2006, p. 56).

Nietzsche foi um dos pensadores que mais apaixonadamente desferiu duras críticas à racionalidade científico-filosófica. Dentre estas está a denúncia ao conceito tradicional de "verdade". Como comprovação de uma causa inteligível, a "verdade" torna-se a deusa da ciência que domina por mais de quinhentos anos a história do mundo ocidental. Essa verdade é, para Nietzsche (2005, p. 66), denominada "*instinto de verdade*"³, que impõe o "*mundo verdadeiro*"⁴ (NIETZSCHE, 2005, p. 70) através da crença de que a razão, seguindo o fio condutor da causalidade, pode corrigir a existência a partir da lógica como lógica). Ainda de acordo com Nietzsche, o conhecimento é algo "*fabricado*", posterior, ou seja, não é originário. Assim sendo, o conhecimento é algo terminado, fechado em si mesmo, limitado, que se impõe pela crença do conhecimento como algo que possui a "verdade". Trata-se apenas de uma convicção ou suposição de posse que aprisiona a verdade nos limites do conhecimento adquirido. Possuir a "verdade" torna-se um poder de ordem social, política e moral, dissimulando, deste modo, a verdade. Pode-se compreender melhor essa questão em *O livro do filósofo*:

Com o homem esta arte da dissimulação atinge o seu auge: a ilusão, a lisonja, a mentira e o engano, as intrigas, os ares de importância, o brilho fingido, o emprego da máscara, o véu da convenção, a comédia para os outros e para si mesmo, em poucas palavras, o circo perpétuo da lisonja a uma chama de vaidade nele são de tal maneira a regra e a lei, que quase nada se torna mais concebível que o aparecimento de um puro e honesto instinto de verdade entre os homens. (NIETZSCHE, 2005, p. 65).

Este conceito de "verdade", que corresponde a uma adequação ao que *deve-ser*, torna-se um bem de ostentação de poder. Trata-se de uma impostura que encobre o caráter simples da coisa de ser o que ela é como é, ou seja, ser na sua

³ Em "Introdução teórica sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral", Nietzsche fala deste "*instinto de verdade*": "*De onde, nesta constelação, poderia vir ao mundo o instinto de verdade? – À medida que o indivíduo quer se conservar diante dos outros indivíduos, mais frequentemente utiliza o intelecto apenas para dissimulação, num estado de coisas natural [...]*".

⁴ Para Nietzsche, a tendência moral da verdade "*cria um novo mundo de leis, de privilégios, de subordinações, de delimitações, mundo que se opõe daqui em diante ao outro mundo, aquele das primeiras impressões, como se fosse o mais firme, o mais geral, o mais conhecido, o mais humano, sendo em vista disto regulamentador e imperativo.*" (NIETZSCHE, 2004, p. 70).

dinâmica de *ser sendo*, que ao fazer se faz fazendo-se em uma experiência. Tal modo de ver e de usar a "verdade" tornou-se quase uma regra na realidade acadêmica, contaminando tudo o que passa pelo crivo do conhecimento. Deste crivo nem a arte pode escapar. A academia acaba por dar à arte uma máscara, que a torna, nesta lógica da "verdade", um bem (objeto) estético passível de ser aprisionado a um conhecimento já institucionalizado.

A percussão também não se livra da "arte da dissimulação" da lógica da "verdade" e do estigma da necessidade deste "instinto de verdade" que, segundo Nietzsche, aponta como um *deve-ser* impondo-se ao ser. Há sempre àqueles que querem colocar uma ordem no caos. Estes são os que se ressentem pela falta de "reconhecimento" social à percussão, que almejam com ânsia conquistar para ela o *status* dentro da hierarquizada circunvisão do mundo da "verdade" fabricada. São estes que procuram elevar a percussão ao patamar da ciência, procurando construir suas "verdades" comprovadas. Para tanto, com a finalidade de retirar a percussão das cozinhas das senzalas, açoitam – com os chicotes roubados dos opressores – os fantasmas da opressão do indefinido, e saem a catar os restos dos conhecimentos encontrados no porão da técnica e do positivismo científico. Acredita-se que, com estes achados "preciosos" – considerados ultrapassados até mesmo pela ciência atual –, pode-se manter acesa, com prepotência, a chama de vaidade através das regras e convenções, nas quais estes foram capazes de se autoerguer. A partir destas convenções se produzem, então, em série, cópias enrijecidas que, em sono profundo, sonham com suas próprias reproduções de Frankstein-Musicais, "*sem que seu sentido moral jamais procure impedir isso.*" (NIETZSCHE, 2005, p. 65). Voltada para a ideia (o suprasensível) do que seja a coisa (o sensível), esta visão da percussão não consegue ver a *percussão* nela mesma. Por isso, a mantém por meio de teorias que pretendem de-finí-la e classificá-la, representada no seu sonho. Todavia, o ronco do monstruoso gigante que dorme pode ser interrompido pela inversão do platonismo, abalando, desse modo, a supremacia do suprasensível como ideal. Mas o que seria esta inversão do platonismo? Uma simples mudança de posição? Seria colocar o sensível acima do suprasensível? Ou seria a supervalorização dos *instintos* e a subjugação da razão? Eliminar o verdadeiro e deixar restante o aparente? "*Não. Pois o mundo aparente só pode ser o*

que ele é como a parte contrária do mundo verdadeiro. Se esse mundo desaparece, então o mundo aparente também precisa desaparecer." (HEIDEGGER, 2010b, p. 179). Para inverter o platonismo, é necessário pular fora dele; é preciso eliminar a unidade hierárquica entre suprassensível e sensível.

Não é uma ação predeterminada e racional que irá eliminar as dicotomias, os paradigmas ou os paradoxos excludentes. Esta pretenciosa construção de conhecimento rui por si mesma ao se confrontar com a eterna dinâmica da vida. A vida vive independente do confinamento da razão e da lógica. Também a percussão, que é uma experiência de vida dando-se como música, não se deixa aprisionar por teorias já elaboradas. Toda arte vive apesar das tentativas de de-limitação. Na dinâmica da arte se apresenta a incoerência das coerências, trazendo à luz a ilusão e o des-velamento dos mistérios como força vital e renovadora. É neste caos – que é um cosmo – que vive a existência que faz cair, paulatinamente, em ruínas as muralhas do conhecimento técnico-científico.

Ao desmoronar os muros deste conhecimento técnico-científico, isto é, ao se constatar a destruição dos seus fundamentos, deve-se, ao invés de afundar-se na insegurança, emergir e flutuar por um salto na segurança do nada criativo, que é tudo. As possibilidades fundamentam-se no nada, que é fundamento desde nenhum lugar para nenhum lugar, onde não há morada para a presunção humana, onde a causalidade inexistente. É no nada que se encontra a essência do fundamento do tudo: o fundo sem fundo. É na fragilidade do nada que reside a arte e, portanto, a percussão. Sejam quais forem os limites im-postos, eles jamais conseguirão contrapor-se à força criadora do nada.

Tudo o que provoca o rompimento das "verdades" estabelecidas vem delas mesmas. Como estas "verdades" são fechadas e bem de-finidas se esgotam nos seus limites, se empobrecem e se tornam obsoletas, pois estão fundamentadas no princípio de concordância no qual o que tem que concordar não é o enunciado com a coisa, mas a coisa com o enunciado. Sendo o enunciado apenas uma representação com pretensão de dar conta da totalidade do real, essas "verdades" não se dão na abertura do possível. São "verdades" que não contemplam nem mesmo o horizonte. Elas apenas fixam algo e, em uma simples mudança de enfoque, troca-se de "verdade". No entanto, para a verdade que revela não existe esta ou

aquela, ela é única e não limitada a aprovação. A verdade reveladora sempre se mostra no que é e se retrai, continuamente. Por isso, ela, a verdade, ao se mostrar, quebra todas as muralhas do academicismo, ela não depende de um conhecimento estabelecido.

Nietzsche, em *O livro do filósofo e Introdução teórica sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral* expõe em fábula essa força da vigência e a fragilidade do conhecimento:

Em qualquer canto longínquo do universo difundido no brilho de inumeráveis sistemas solares, houve certa vez uma estrela na qual animais inteligentes inventaram o conhecimento. Foi o minuto mais arrogante e mais ilusório da "história universal": mas não foi mais que um minuto. Com apenas alguns suspiros da natureza a estrela se congela, os animais inteligentes logo morrem. – Tal é a fábula que alguém poderia inventar, sem conseguir ilustrar, no entanto que exceção lamentável, tão vaga e fugidia, tão fútil e sem importância, o intelecto humano constitui no seio da Natureza. Houve eternidades nas quais esteve ausente e se de novo faltasse nada aconteceria. Pois não existe para este intelecto uma visão mais ampla que ultrapassar a vida humana. Ele não é mais que humano e tem apenas seu possuidor e produtor para torná-lo também patético como se os eixos do mundo girassem nele. (NIETZCHE, 2005, p. 64).

Por isso, se vê milhares de teorias e tratados desabarem. Esse desmoronamento teórico não se dá por o que formulam, mas por terem a pretensão de limitar a verdade a um conhecimento fechado. Ao quererem ser operantes tornam-se inoperantes. Ao quererem ser eficientes tornam-se ineficientes. Por serem cheios de boas intenções acabam causando males. São "verdades" construídas em princípio de concordâncias racionalmente bem elaboradas e todas cheias de boas intenções. Trata-se de uma tentativa de apresentar soluções através de modelos e esquemas que reduzem as questões a um conhecimento informativo sobre o qual se pretende ter o domínio do apreendido. Esse esquema de produção de conhecimento e de pesquisa epistemológica é observado em todas as áreas de conhecimento.

A produção musical acadêmica tem se avolumado no campo da ciência e da técnica. Podem-se encontrar trabalhos nesta direção, de produção científica, até mesmo sobre interpretação musical. Trata-se de trabalhos muito bem-intencionados. Os temas tornam-se objetos de estudo sustentados nos pilares de um conhecimento já prévio. Estes pilares serão as bases para se construir os conceitos, os quais se apresentarão como a “verdade” comprovada.

Na área de pesquisa cresce a quantidade de informações sobre a percussão. As preocupações são das mais diversas; mas, no geral, pretendem se tornar sólidas sob as bases do conhecimento epistemológico. A percussão é elevada ao patamar da ciência e torna-se objeto de estudo a ser dissecado e estruturado. Nos objetivos de tais pesquisas dissemina-se a catalogação e divulgação de metodologias de técnicas diversas, a obtenção de informações que irão suprir a escassez de material de consulta sobre o assunto, resguardar a interpretação intrínseca de uma obra ou ainda também preservar a identidade de um estilo. Esses objetivos, dentre outros, dedicam-se a tornar a percussão um bem comum a todos. São, todos, receitas em que não constam na bula os efeitos colaterais. Imaginar que por meio de grafias se eterniza uma obra ou se preserva um estilo é, no mínimo, muita ingenuidade. A música não está na partitura e muito menos se consegue engessar seja qual for o estilo, pois a vida não permite estagnação, a vida é pura dinâmica de relações. Por isso, escorregadia, indefinida, impalpável.

O que geralmente se esquecem nas pesquisas sobre o instrumento percussão, é que tocar um instrumento é um tocar com o instrumento. Antes de haver qualquer ação do instrumentista, este já foi tomado e tocado pelas possibilidades que o instrumento tem em si de produzir sonoridade e de lhe dizer algo – o que é outra dimensão do som acústico, mas também que não exclui este. Há um esquecimento também de que a música, como doação da *phýsis*, desde sempre vigora. A música é lançamento do *lógos* ao *sendo*, nela con-cresce o sentido da *phýsis* no *sendo*. O compositor e o intérprete, ao estarem na escuta do toque da percussão, se deixam permear como passagem para que o silêncio da experiência do toque ecloda da musicalidade. Essa musicalidade é que será doada como música a todos.

Nesta experiência de toque, público e músicos são co-partícipes da doação da *phýsis* e do *lógos*, que se revelam como toques de sentido. Essa experiência de

sentido da percussão é o que repercute evidenciando a sua existência em uma co-participação de *sendos* na experiência de toques percussivos. O toque quando se dá é i-mediato. Ele vem do silêncio, aconchega-se no silêncio e retira-se no silêncio. Ele é o próprio silêncio do toque que se anuncia tocando. Ele é o silêncio do toque que se lança em salto e retorna para si como toque repercutido no silêncio. É neste ir e voltar que se revela a verdade do toque. A verdade se dá nesta travessia de ir-e-vir ou de vir-e-ir. É neste movimento de travessia que o toque se dá desnudo na sua crueza de toque percussivo. Toque é o que percute o mundo se retirando. Mundo é o que escuta e busca a percussão pela sua repercussão. Essa é a verdade na qual reside a percussão. O toque da verdade revelada é uma experiência que se dá desde a realização da própria verdade. Ele se dá na travessia de um fazer realizador, aquele que é o per-feito nas possibilidades oferecidas pela *phýsis* e pelo *lógos*. Trata-se de uma experiência per-feita, i-mediata, sem volta, ela vem e se esvai, deixando aos co-partícipes a repercussão de seus toques. O que vem e se revela esvaindo-se é o que se entende pela verdade revelada: *alétheia*.

Este ir sem volta é o ir da experiência que é sempre única, nunca se dá duas vezes; mas, tal como experiência, ela sempre se repete. É na experiência que se diz a percussão como verdade, pois verdade é uma experiência de existência.

3.4 VERDADE DE UMA EXPERIÊNCIA POÉTICA

A percussão se dá como percussão em uma práxis que se diz em um fazer de realidade. Esta práxis é uma experiência *entre* instrumentos e toques. Nesse *entre* o que existe é nada mais do que conexões de toques: contatos, de onde cresce e se instaura a percussão como um sentido revelador. E o que se revela neste *entre* é o *lógos* em um respirar, em tomar fôlego, escutar o toque e sentir o toque que dança no ventre dando pulsão. Esta pulsão borbulha como lava em pressão de um vulcão. Esta pressão é que move os membros que acompanham este chacoalhar do corpo pela pressão dos toques. Desta pressão são cuspidos os toques como lavas. Lavas cuspidas. Toques lançados aos membros. *Lógos* se dando como pressão que movimenta o tronco, o qual, pelo movimento, lança braços, pernas e baquetas a tocar e sentir o contato do toque nos tambores, nas barras, nos tubos, nos pratos e nos

guizos. *Lógos* que se instaura no e do sentir o toque determinando a sua intensidade. Uma intensidade que acolhe o doce, o suave, o azedo, o picante, o pesado, o agressivo, o leve, o cheio, o profundo, o superficial, o etéreo, o suspense, o misterioso, o escrachado, o engraçado, o jocoso, o gracioso, o triste, o fúnebre, o alegre, o celestial, o diabólico, o maquinal, a guerra, a paz, o arrogante, o imperial, o pomposo, o humilde... Tudo aconchegado em um só toque que se diz diferentemente, obedecendo ao *lógos*. Este toque de contato é o elo que revela o sentido do tocar e do ser tocado. Este é o momento mágico que a percussão se revela percussão neste ritual onde repercute a i-mediatidade de toque. Toque é contato e é repercussão, em um único instante.

Percussão, como revelação de toque, dá-se na experiência do tocar e ser tocado. Daí que nenhuma classificação jamais poderá dar conta desta experiência e, nem mesmo dá conta do que se propõe, ou seja, fechar a percussão nas suas classificações. Mesmo em seu aspecto ôntico, a percussão está sempre se mostrando diferentemente. Ela não se deixa limitar a classificações. Há diversas obras para percussão onde nenhum instrumento ora já classificado é utilizado. O que os teóricos classificariam de voz humana pode muito bem se tornar percussão; um violão ou um violino também podem se tornar percussão; e um gesto mudo também pode se agregar ao mundo percussivo; tudo pode vir ao encontro deste ritual percussivo. Nesse ritual, a percussão não depende de nenhum exato aparato para vigorar. Ela eclode mesmo na indefinição, pois não precisa de definições.

A percussão dá-se a revelar pelo rigor de sua complexidade de ser percussão; que não se define em substantivos, mas em um operar, que esquece os fatos, que se abandona no mundo e se entrega ao nada, onde se dá o momento criador sempre inaugural de uma realidade (percussiva). Ela é um operar de realidade que é o *ser sendo*, onde o não-ser é eterna presença, é movimento real; ela dá-se como arte, na possibilidade de um fazer fazendo revelador (que age). Um fazer que é experiência. É jogando-se na experiência que se pode experienciar o des-velamento de seus mistérios, e não na exposição do que já se deu como comprovado e de-terminado. A experiência da eclosão da percussão como um fenômeno se dá na abertura para se sentir o extra-ordinário no ordinário, onde se passa a vislumbrar, a farejar, a escutar os ruídos e os rumores, a saborear o gosto e a sentir a presença da ausência.

Este sentir⁵ não é um sentir de simples sensação fisiológica ou neurológica. Trata-se de um saltar para um mundo, de ser afetado, de ser chamado pela atenção, de dispor-se a uma escuta cuidadosa para ouvir o que a dinâmica da vida diz; uma dinâmica que se põe-a-fala não no visível e audível, mas no não-visível do silêncio que borbulha em pressão e repercute. Saltar é se deixar aberto para ver como a percussão se mostra; e este mostrar-se é uma liminaridade do que se mostra e do que não se mostra, é uma i-mediatidade do aparecer que mostra o visível e deixa o não-visível se apossar pelo toque. Estar nesta abertura é deixar-se tomar por aquilo que da arte se revela. Para ver e ouvir é preciso abrir as portas e escutar o silêncio, ou seja, escutar os toques do silêncio, que é o nada, no qual todas as possibilidades residem. É preciso se permitir vislumbrar o nada criativo; pois é daí que a verdade pode revelar-se. Aqui se entende verdade por *alétheia* do grego antigo, que é uma afirmação na negação, pois *a-létheia* quer dizer o não-ocultamento, o não-esquecimento, isto é, des-velar. Este desvelar vem de uma ação, não da ação causal, mas verbal, a que, ao operar, vige sem nenhuma meta. Na palavra *alétheia* se encontra tanto o sentido da negação "a" que é "des" de *des-velamento* como também o *léthe*, que é sentido de esquecimento. Trata-se de um sentido de ser e não-ser. Um *lógos* no qual "tudo é um" - como diz Heráclito. Só se des-vela aquilo que está velado. *Alétheia*, a verdade, é o des-velar do que sempre se vela.

Verdade como *alétheia* é dinâmica de vida, é a dinâmica do real. Esta dinâmica é uma força que é capaz, tal como um deslizamento de lavas, de pôr abaixo os limites, é a própria vida pondo abaixo tudo àquilo que se oponha a sua dinâmica. Esta é a dinâmica do eterno vir a ser, que é o eterno desvelar e velar a *phýsis*. Neste *entre* de velar e re-velar, encontra-se a verdade do ser revelado que está tanto na presença como na ausência.

Alétheia é o próprio poder ser. É nela que a percussão vigora – fora da lógica metafísica – como possibilidades de e para possibilidades⁶, instaurando mundo com

⁵ Gilvan Fogel, em "Alberto Caeiro, o mestre", diz: "Sensação, sentir, não é coisa de córtex cerebral, coisa de estímulos nervosos, impulsos e reações eletroquímicas, neurônios, sinapses etc., etc. Ou, até pode ser, mas isso, a neurologia, a fisiologia, não é o primeiro, o imediato. Ao contrário, o mediato, o secundário – coisa tardia, epígona. Até dá resultado, *funciona*, mas é secundário, tardio, epígono." (FOGEL, 2018, p. 88).

⁶ Gilvan Fogel em "Liberdade e Criação" nos fala do *poder ser* como *possibilidade de e para possibilidade* (2012, p. 229).

sua multiplicidade de ser a sua identidade, a identidade do múltiplo que tem a liberdade para viger no ser e no não ser, pois ser e não-ser é um só.

Percussão vige mesmo quando a historiografia deixa de mencioná-la na música sacra da Idade Média da cultura ocidental. Sua ausência neste período historiográfico já diz a sua presença ao ser excluída; esta ausência já é uma presença na constituição de mundo que se diz por sua exclusão. Ao representar uma não-verdade – ser considerada o contrário de um sagrado que representava a “verdade” para além dos mortais –, ela já era uma verdade, a verdade do seu vigorar na oposição e na dissimulação, pois a própria voz cantada já é percussão. A verdade que a percussão revela é o que nela se dá dissimulando. É na dissimulação que ela se dá como verdade em um ciclo; ela se dá como sentido ao ser verdade que se desvela e que se vela em um contínuo; ela se deixa instaurar como mundo na ausência e na presença.

Quando a percussão se apresenta, por exemplo, na bateria de escola de samba, nos cultos religiosos, nos concertos de orquestra como nas obras *Le noces* (STRAVINSKI, 1922), de Igor Stravinski e da *Floresta do Amazona* (VILLA_LOBOS, 1958), de Villa-Lobos, ou ainda em um solo para percussão como o *Zyklus* (STOCKHAUSEN, 1961), do compositor Karlheinz Stockhausen (1928-2007), ela se deixa instaurar como mundo. Percussão faz-se mundo, dá-se em obra como sentido, mostrando-se e dizendo-se como possibilidades,

como fenômeno de um mundo carregado de sentido, como integrante de um cosmos, na acepção grega da palavra, isto é, de um universo cheio de coisas [percebidas e] a perceber, de caminhos [percorridos e] a percorrer, de trabalhos [cumpridos e] a cumprir, de obras [realizadas e] a realizar." (LEÃO, 2009a, p. 557, acréscimo nosso).

Estas são possibilidades que vêm do nada criativo e que, em raros instantes, passam pela percepção e chegam, às vezes, a serem racionalizadas. Todavia, com exceção desses raros instantes de racionalização, elas são guardadas no grande mar dos mistérios no qual a técnica e a ciência nunca poderão dar conta desta dimensão. Quem aí se ocupará dos mistérios é a intuição que o *lógos* sopra para a escuta dos

toques, que já dançam dando a experiência de movimento ao jogo, onde se toca e dança ao ser tocado. Isso faz parte do mistério do silêncio que envolve o caos e o cosmo em um concerto em que a música brota do cuidado, do concertar o sentido pro-curado nas questões que vigoram, ou seja, na pro-cura como cura. Na cura não há dependência de predeterminações na pro-cura. A cura vem ao encontro da pro-cura para concertar o sentido procurado. Desse modo, a pro-cura apropria-se daquilo que a cura oferece como próprio para um eterno tocar de toques de sentido em uma experiência de toque.

É nesta busca que a ação do concertar é uma busca de toque de sentido procurado. Trata-se da busca daquilo que pode dizer a percussão em seu próprio ser, ou seja, que revele a identidade da coisa percussão em suas múltiplas facetas mergulhadas nos mistérios infinitos.

O homem, ao *ser sendo*, ao estar nesta experiência do operar com cuidado, se debruça sobre a percussão em uma relação de contato com ela, para com ela em um co-fazer e con-crescer deixar aparecer o ser, na ação de transcender em obra. A obra é esta transcendência do fazer, é a plenitude do fazer com cuidado, é deixar dar a pressão necessária para ex-pulsar lavas, deixar sair o toque no livre lançar ao nada, para que o toque transborde e saia dos limites, transcenda a ordinariedade do cotidiano e se ponha como ex-sistência com a identidade de diferenças que é a percussão. É neste lançar-se para fora, em um co-pertencimento de um *sendo* para o aberto, que se dá o acontecer poético instaurador de mundo. Um *sendo* que não tem começo e fim, que está fora do âmbito de medida e valor, cujo ponto de partida é o próprio ponto de chegada como em um círculo. Trata-se de um contínuo pôr-se a caminho do mesmo, da identidade. Não de uma identidade entificada exclusiva, e sim da identidade de uma essência na qual a essência da verdade repousa nas diferenças.

Onde borbulham possibilidades em pressão concentrada do *lógos* encontra-se a essência apurando. A questão da essência das coisas remete às origens. Origem deixa-se dizer mais claramente pela palavra grega *phýsis*, que diz aquilo que é e se mostra tanto na origem, como originário, como também no ordinário do dia a dia. Aqui se entende a essência por aquilo que brota a partir do que borbulha percutindo (tocando) e se lança para fora como vigência. Essência é o que diz do aparecer do

fenômeno originário que sai do ordinário em uma inaugurabilidade que se faz presente. Por isso, essência é existência na sua dinâmica de tornar-se o que é, tal como já é: tornar-se na experiência de toque, que é tocar e ser tocado pela repercussão do toque. O que diz a percussão é a sua essência, e não o que a ela sub-existe [*sub-stare, substância*] lhe dando fundamento e atribuindo-lhe significação. Como diz Alberto Caeiro, o heterônimo de Fernando Pessoa, nos versos do seu poema "O guardador de rebanhos – poema XXXIX": "*As cousas não têm significação: têm existência*"⁷ (PESSOA, 1998, p. 223). E isso é tudo, é o que faz com que cada coisa seja uma coisa e nada mais, além disso.

A percussão é uma unidade de sentido em co-pertencimento com o *Dasein*, ou seja, com o *entre-ser*; o que se dá na liminaridade do ente e do ser, e que se põe em abertura para as possibilidades do e no espaço-tempo instaurando mundo, sentido, que revela a essência da verdade.

⁷ Vide o poema na íntegra: "O mistério das cousas, onde está ele? / Onde está ele que não aparece / Pelo menos a mostrar-nos que é mistério? / Que sabe o rio disso e que sabe a árvore? / E eu, que não sou mais do que eles, que sei disso? / Sempre que olho para as cousas e penso no que os / homens pensam delas, / Rio como um regato que soa fresco numa pedra. / Porque o único sentido oculto das cousas / É elas não terem sentido oculto nenhum, / É mais estranho do que todas as estranhezas / E do que os sonhos de todos os poetas / E os pensamentos de todos os filósofos, / Que as cousas sejam realmente o que parecem ser / E não haja nada que compreender. / Sim, eis o que os meus sentidos aprenderam sozinhos: – / As cousas não têm significação: têm existência. / As cousas são o único sentido oculto das cousas." (idem,ibdem) .

4. PERCUSSÃO: HISTÓRIA DE UM TOQUE

Não se pretende neste capítulo seguir uma ordem cronológica já estabelecida na historiografia de obras para percussão, e tão pouco, seguir uma historiografia dos instrumentos de percussão. O que aqui toca é a vigência de um toque no tempo e no espaço de onde a percussão irrompe como um evento, como um fenômeno que eclode na vida como vida, que se diz aqui como percussão. O que carrega o percurso de jogo no tempo e espaço, instaurando a percussão no mundo como um mundo, é a sua vigência como fenômeno, e não as medidas cronológicas fixadas como algo que começa em algum ponto de partida e chega a uma linha de chegada. O que se pretende aqui é saltar para o caminho no qual a percussão é a sua historicidade se dando como irrupção de instantes súbitos e entrelaçados, como uma teia que se dá em jogo no qual quando se percebe em jogo, é porque já se está jogando.

Aqui se toma o desafio de aventurar-se na busca do sentido histórico que a percussão desponta na contemporaneidade, no hoje, que revela um sentido que sempre permanece em todas as mudanças de mundo. O caminho que aqui se irá seguir partirá da complexa realidade circular, de tocar e ser tocado. Um círculo no qual a percussão se instaura simultaneamente em um dentro e um fora ligados por contatos de toques. Dentro e fora são conexões do círculo; não são opostos. Estar/ser dentro é estar/ser fora. O que há é uma ciranda, um estar/ser dentro e fora da roda. Afastar-se desse jogo é perdê-lo, é deixar de senti-lo como toque que une o tocar e o ser tocado.

Refletir sobre este jogo sem participar do jogo é o mesmo que pôr na reflexão uma máscara que neutraliza o seu reflexo. Colocar uma máscara entre quem reflete e o que reflete, é o mesmo que impedir que o toque, que os une, seja sentido, pois a distância que se interpõe impede que se sinta o toque que aproxima a presença. Certo é que a reflexão só se dá a partir do colocar-se à frente de algo (do espelho?) que reflita luz, e o reflexo só pode ser visto refletido por algo. Refletir e ser refletido são uma unidade de onde a reflexão nunca pode escapar. Tudo o que reflete só pode refletir *através de*, e todo reflexo só pode ser *visto por*. Mas o que faz esta unidade ser uma unidade é que, quem se põe à frente daquilo que reflete já é o próprio reflexo daquilo que reflete e, ao mesmo tempo, é o outro que se põe como a alteridade. Aquilo

que reflete só pode ser o que é por refletir o que está a sua frente: novamente o outro. Desse modo, aquele e o outro se encontram no reflexo pela questão que os colocam frente a frente. Sendo assim, não há necessidade de máscaras; é possível se deixar ser tocado pelo próprio que a questão aproxima em uma experiência de rodar já dentro desta roda. Na verdade, não existe reflexão estando fora desta unidade. A reflexão só pode ser algo que reflita a experiência de quem vê, e esta experiência só pode existir porque aquilo com que se teve a experiência pode refletir quem está refletindo. Não se trata de subjetividade, não há nada de cunho pessoal nisso, mas algo que instaura um comprometimento onde o uso das máscaras da objetividade não mascara a reflexão. Refletir através é refletir sem máscaras, é conceber a luz através de algo pela unidade do ser “tomado por” em busca de um próprio de cada um, unido pela questão em uma experiência de sentido. Ao se ser tocado, se leva em consideração aquilo que se instaura neste “tocado por”. É a partir disso que se percorre este caminho da percussão no mundo como um norte de vida que se dá como música, como arte, como história de um mundo. Refletir sobre a percussão é deixar-se tocar pelo que ela instiga, ou seja, o agir do pensar que dá existência a ela e ao homem. É neste exercício de pensar as coisas no que são, pelo ser tocado por elas, que se compreende o toque que se toca e a todos toca. Pensar e tocar é interpretar por já se estar tocado. Portanto, caminhar pela interpretação da arte é o caminho que ajuda a penetrar na questão do toque da arte, compreendendo a arte como linguagem, como realidade que instaura mundo.

4.1 TATEANDO TOQUES

O que diz a percussão como fenômeno é o seu toque. É o toque que invade épocas tocando os fatos e casos contados e documentados ao longo de toda a historiografia. Em alguns destes fatos e casos encontram-se vestígios e pistas dos toques que se mostram – nos com-passos – já se retirando ao tocar. Os toques são fugidios; o que permanece é a sua dissimulada ressonância que repercute como toque atraindo a atenção. É a partir desta atenção, que se lança aqui no interesse da busca da compreensão de uma historicidade da percussão, que toca o mundo.

O interessante é justamente o que se instaura a partir da presença de coisas que se dão em presença a ponto de conduzir a uma reflexão. A percussão é uma dessas coisas que se revela no jogo da vida no ritual de doação e sacrifício perante e pela música atraindo uma reflexão, pois ela invade o mundo impondo sua presença. Percussão é verdadeiramente uma força que enfeitiça, que desperta um sentido sempre revigorado. Ela pulsa expelindo força anunciando vida, apossando-se, encantando e seduzindo, convidando os que se põem à escuta para assumir um modo de ser, que se diz em ser com ela no regozijo de um jogo em qual se dança, canta e toca.

Percussão é explosão de seus toques que tocam deixando os rastros dos toques que já foram, por sua vez, marcados por este mundo. Ela não é algo isolado em uma redoma que se encontra protegida de tudo, e nem algo amorfo, estagnado ou em estado de letargia perdida em alguma massa homogênea. Percussão é algo vivo que age e se move em uma direção criando conexões de afetos com quem joga com ela neste jogo que é toque. Neste jogo, percussão é tomada de sentido que se reflete em quem é tomado por ela. Ser tomado pelo toque é estar no movimento que possibilita o unir-se à coisa, tornando-se parte desta em uma unidade, de onde se poderá, na e com a experiência, compreendê-la (ou não). Percussão, ao apresentar-se como arte, é força que cria corpo na experiência do fazer fazendo na gestação do tempo de *Aíon*. Como arte, percussão aparece e desaparece na história da música, revelando o movimento do real em realidade que se mostra e se retrai como toque, como mundo, como linguagem.

Esta é sempre a instância em que se encontra quando se quer reportar e se colocar à frente do fenômeno artístico. Estar em presença da arte é colocar-se em uma unidade de sentido na qual se pode experimentar os rompimentos dos limites (o arrancar das máscaras) como um evento. Na arte, artista, técnica e obra dão-se em uma unidade de mundo, um *sendo* que é conduzido pelo ritmo contínuo do descontínuo toque da arte que toca a vida. Ao tocar a vida, a arte participa deste jogo com seus co-partícipes, no qual artista, técnica e obra são entrelaçados no jogo de sentido que faz a vida girar. Trata-se de um jogo que se concentra em uma contínua tensão necessária para manter seus elementos na dança da apropriação, no torce, retorce e contorce do círculo. (Cf. HEIDEGGER, 2006, p. 158). Essa tensão é que

mantém aceso o fogo primordial que permite ver as coisas em suas essências, possibilitando que elas mostrem o próprio instaurando mundo em uma temporalidade. Mundo nada mais é do que toque de sentido acontecendo.

Nesta temporalidade é que se mergulha no interesse de contemplar o acontecer de um fenômeno histórico: a percussão, que se torna presença nos limites de *Crónos*, mas que surpreende no *Kairós*, e transporta este interesse para além de todos os limites, para onde se pode flutuar e desfrutar da gestação de *Aíon*. Percussão é a concretude de um fenômeno, um corpo que se dá no fazer fazendo-se percussão; um fenômeno que contém a magia que encanta e toca para que uma história aconteça e embale a todos em sonhos. São os afetos dos sonhos que se quer contemplar; buscando refleti-los em uma narração como um acontecer de uma produção de toques do acontecer poético, inserido em uma história na qual se escuta a repercussão da arte a partir da música (ainda) contemporânea (da tradição da cultura da racionalidade) do século XX.

Abordar a percussão por sua travessia histórica é ser fisgado pela complexidade de um fenômeno que sugere três questões cruciais que se apresentam intrinsecamente interligadas: história, sentido e arte. Essa é uma teia em que irá se emaranhar, apontando seus veios e tudo o mais que possa vir a esbarrar tocando e despertando o sentir dos seus toques.

Nas articulações das questões abre-se espaço para uma queda livre, na qual se pode defrontar com o desconhecido, entendendo que, no âmbito do desconhecido, se entretocam o nativo (o perto) e o estrangeiro (o longe), ao passarem um pelo outro através da história de uma experiência viva de retorno ao mesmo, no círculo que o destino histórico enlaça tudo e todos na roda da vida-morte.

Ao se falar de retorno, reporta-se ao retorno do acontecer poético que a percussão aponta, e isso diz que, em algum momento, ela aí esteve; que, aliás, já se esteve com ela, e que, portanto, não se trata de uma primeira ida em direção a ela mesma, mas se trata de um retorno. Mas este retorno do acontecer tem um ritmo de ação, uma força originária, mágica, que desperta o espanto essencial – a ingenuidade da criança do “Zaratustra” de Nietzsche –, que permite viver no interior do sentido do que aparece como aparece, sem proteções, sem filtros racionais, entregue a um jogo poético que surge sem encobrimento, sem pudor, sem medo do

mundo, mas disponível a uma transformação irreversível do que é próprio, estando aberto para tomar a percussão no que ela é na sua peculiaridade e nas suas diferenças, sem máscaras.

Ao mergulhar neste jogo que a percussão convida não se pode ignorar esta cultura da racionalidade. De uma forma ou de outra, não se pode renunciar a todo o legado que esta cultura instaurou no mundo, já que este racional é também uma parte indissolúvel de uma totalidade: o *lógos*.

Lógos é onde todo mostrar-se se instaura. Percussão só pode mostrar-se por já estar em um *lógos*. Qualquer presença¹ é presença revelada por um *lógos*. Percussão como presença é *lógos* operando e dando-se como obra de produção poética, unindo tudo que é próprio ao *ser sendo*, levando este próprio ao encontro do ser. O *lógos* é como o raio² que irrompe na e da densidade silenciosa do ser, acolhendo-se e recolhendo-se nesta densidade. Como luz, o *lógos* torna as coisas claras na medida em que as desvela, as encaminha, as orienta, ou seja, orienta a própria coisa para aquilo que lhe é próprio. O que é próprio da coisa, de cada coisa, é a sua essência, o ser-da-coisa. Ao constituir o horizonte do que é próprio, o *lógos* dá o traço fundamental do *sendo* da coisa encaminhando-a ao seu destino. Pois, *lógos* é também a escuta obediente do toque originário, do apelo, do próprio vigorar do ser da coisa, na totalidade de ser. Como energia que reúne integrando o tudo que existe na coisa (o ser e o não-ser) em uma unidade que tece o próprio, o *lógos* se dá no desdobramento do ser como linguagem, articulando o *dia-lógos* daqueles que recebem aquilo que já lhe é próprio – a identidade, que tanto é uma singularidade quanto uma pluralidade, isto é, o próprio *lógos*. Como diz Heidegger, “[...] o *lógos* é o *Ser que vigora em todo ente*” (1998, p. 288), instaurando um sentir do toque no ser para ser *sendo ser-no-mundo*. *Ser-no-mundo* é o *sendo* se fazendo histórico; é o *ser sendo* envolvido na vida e pontuando a historicidade do *ser*; portanto, é o toque que funda os caminhos históricos.

Nestes caminhos os nortes se esbarram e a história se entrelaça em uma teia sem começo e fim, tendo como apoio as conjunturas que se instauram, permitindo

¹ Presença é também ausência. E formam, assim, uma unidade. Na unidade, que é o mesmo que dizer no jogo de presença e ausência está a tensão entre velado e des-velado, dito e não-dito.

² Heráclito, no Fragmento 64, diz: “O raio governa todas as coisas”. Esse raio é o *lógos*.

um contato que oferece tanto uma conexão com tudo que possa estar nesta teia, como também com o vazio, no qual a teia se instaura. Abordar a percussão fora das conjunturas não é possível, pois ela se apresenta por estes caminhos, por onde sempre se pode estar em contato com a própria teia que a circunda e que aconchega o nada (que é tudo); este é o seu caminho histórico. O desafio é evitar tropeçar ou escorregar e ficar atado ao nó da instrumentalidade da técnica e da historiografia. Não há como ignorá-las. Elas também já estão aí, mas, é possível ir além da instrumentalidade que ambas (técnica percussiva e história da percussão) oferecem. É necessário manter-se alerta, em vigília, para que se possam seguir os passos que podem pular e burlar este chão "seguro", trazendo do pulo este contato com o nada criativo no qual se encontra o toque da arte.

Ao se falar de toque, reporta-se à questão da interpretação; e ao se falar de arte encaminha-se em direção ao poético. Pensar o que seja o toque da arte é mergulhar no acontecer poético e contemplá-lo com uma reflexão ativa, interpretando-o como apelo de um instante histórico, que levará a um envolvimento com e pelo toque da percussão, no que ela é em si mesma, apropriando-se deste toque que ela apresenta e de tudo o mais que possa estar em suas conexões. Desse modo, abre-se para que a percussão se apresente na sua inesgotável pluralidade de possibilidades, cuidando para que estas sejam des-veladas da unidade.

Percussão como unidade solista na música da cultura ocidental é uma realidade relativamente nova apesar de, na própria história da música, ser reconhecida como um dos instrumentos mais antigos da história. Esta constatação de fatos pode parecer um paradoxo aos que ainda entendem a História dentro de uma ótica positivista, de evolução de fatos de uma única cultura, na qual o novo se dá por uma evolução do velho.³ No entanto, estes fatos realmente despertam interesse ao sobressaltarem a visão deixando em evidência não só uma força de vigência como deixando no palco os reconhecimentos do clássico confronto dos contrários – no caso, a questão do novo, o originário, e do velho, o arcaico, a *arché*.

A ciência histórica tem se preocupado em documentar estes reconhecimentos históricos e disponibilizá-los como material informativo. Hoje, essas numerosas

³ Apesar de ser questionado, tanto no âmbito da história quanto no da musicologia histórica, o discurso evolucionista é bastante disseminado no senso comum.

informações, que crescem a cada dia, estão à disposição para serem objetos de estudo às diversas disciplinas do conhecimento. Não há dúvida de que esta colaboração de pesquisas das ciências seja importante e tenha uma utilidade; aqui mesmo elas serão usadas para que se possam apresentar alguns exemplos, enquanto se deixa o *pensar* pensar a história do toque da percussão no mundo.

Iniciar-se-á a história deste toque partindo de um salto em uma época que revela um sentido que acolhe a percussão no mundo de hoje. Este sentido é o sentido de ser técnico, que desponta e ameaça alcançar uma hegemonia no mundo encandeando tudo e todos com o seu brilho. Esta época, no que tange à percussão, não se diz só com datas; mas, sobretudo, por uma experiência de mudança e permanência de sentido no qual o agir poético da percussão convida o percussionista (e o público) a participar de uma produção de sentido: ser enquanto sentido que toca e é tocado por uma saga.

Percussão, enquanto mundo que se instaura, é sentido que cria propriedade, toma forma e se avoluma, cria corpo no seu *ser-sendo-fazendo*. Como ente constituído de uma identidade que diz o seu mundo, ela é um ente que faz mundo e é feita por ele, se veste com as vestes aí disponíveis e se mostra por estas no mundo, driblando os calços e percalços que o mundo lhe apresenta. Percussão, como unidade solista na música de concerto, torna-se uma realidade na cultura da racionalidade, que lhe oferece possibilidades das quais ela se apropria do modo de ser técnica, na era da técnica, mas que se liberta pelo salto poético, onde o fazer técnico torna-se a abertura para revelar um próprio; o fenômeno que mostra o aparecer do sentido de ser em um mundo compartilhado, que embala os entes na saga do sentido histórico.

4.2 A SAGA DA PERCUSSÃO NA MÚSICA DE CONCERTO

A percussão na tradição da música de concerto europeia nunca deixou de ser uma presença. Mas, foi no início do século XX, já com algumas esporádicas manifestações no final do século XIX, que ela se apresenta como unidade solista na cena da música desta cultura. É importante dizer que a música de concerto não é uma exclusividade da música da tradição europeia. Sabe-se da existência, desde

muitos séculos, desta modalidade de música na cultura indiana, assim como também, na cultura árabe; sendo que, nestas culturas, a percussão sempre se apresentou como instrumento solista. No entanto, a preo-cupação da presente pesquisa neste capítulo é em pensar a percussão a partir da mudança do modo de se contemplar e sentir a percussão na cultura da racionalidade.

Ao se compreender a percussão como uma vigência, procura-se aqui contar a saga da percussão neste mundo distante e tão próximo que é o da cultura da racionalidade. Deste modo, é tomada como impulso, um salto que cai na virada do século XIX para o XX, onde se realiza um evento extra-ordinário que acena mudanças cruciais ao modo de se compreender a arte, o homem e o mundo. Procura-se então se estabelecer, a partir deste salto, um elo entre o surgimento da percussão solista com as necessidades latentes desta época aqui já mencionada.

Observa-se, no final do século XIX e início do século XX, na cultura da racionalidade, uma acentuada busca de liberdade acompanhada pela necessidade de novos impulsos na política e cultura que pudessem acompanhar as renovações sociais e econômicas que a indústria e o representativo crescimento urbano impunham a esta época. O que se pode ver deste período é uma mudança generalizada de se ver o mundo, uma mudança na compreensão do homem com a lida com o real. Trata-se de um movimento de transformação das relações de sujeito e objeto, que aqui se procura mergulhar mantendo-se nos com-passos desde o evento do homem como o sujeito que pode determinar o mundo pela razão e colocar o mundo à sua disposição.

Este evento que se menciona aqui é o que provém do iluminismo europeu, quando se dá a clássica relação entre relativas, sujeito e objeto, como opostos excludentes, onde o sujeito homem é o senhor sobre todas as coisas (objetos). Este modo de entender as relações dos homens com as coisas, a partir de uma diferenciação excludente, perde na virada do século (XIX-XX), sua força de argumentação. O que se busca neste momento circunstancial, no final do século XIX, é a equalização de forças, onde os relativos, apesar de estarem em posições opostas, pudessem por uma dialética buscar uma síntese, da qual se obtém uma terceira força como resultado. O sujeito que tudo determina deverá agora começar a perder força para uma relação de forças de opostos, onde o objeto se torna força reativa que

transforma o sujeito em objeto. Tudo se torna objeto, inclusive o sujeito. Objeto e sujeito passam a ser apenas uma relação de posição circunstancial, onde se obterá de qualquer forma um resultado desta relação: um objeto. O objeto torna-se aí a principal preocupação do mundo, que está a caminho de uma industrialização, onde tudo se torna objeto de desejo. Esta forma de entender tudo como objeto, já é um desdobramento do homem-sujeito-determinante de um mundo, que sai à busca de todos os objetos que possa desencobrir, e descobre que pode desencobrir para si a consciência e se conquistar como consciência. O homem conquista-se como objeto para si. E esta consciência torna-se o seu principal objeto de desejo (ocupação). O indivíduo com consciência, o "eu", se vê como um ser em relação com os outros no mundo. Este ser com os outros revela um caráter de *ser-com* da presença, tal como coloca Heidegger em *Ser e Tempo* (2009a). Trata-se de um modo de ser na ocupação com o outro, um modo de ser na convivência, onde só existe em uma compreensão de *ser-com* e para os outros. Em tal modo de ser o *ser-com* empenha-se em ser para os outros e com os outros, assim sendo, a presença passa a ser o que ela não é. A presença se torna uma equiparação com o outro, na qual tem que subjugar os outros a si, ou, esforçar-se para chegar até os outros. Evidencia-se o ser dominador e o ser dominado: o ser com o outro que se opõe contra o outro que não tarda a perder sua condição de sujeito e o objeto a deixar de ser desejo.

Neste modo de ser, a existência do "eu" sedimenta-se na diferença do "eu" e dos outros, isto é, o "eu mesmo" torna-se uma negação de um si-mesmo para se diferenciar dos outros. O "eu mesmo", que é a bandeira do individualismo, é, na verdade, um "nós-ismo", um ser público. Como isso se dá? Essa metamorfose ocorre pelo distanciamento do si-mesmo, haja vista que, em termos de existência, a presença ganha um caráter de *afastamento* que sempre estará sob a espreita dos outros. A presença deixa de ser ela mesma; e os outros passam a dizer-lhe o que ela é. Logo, os outros tomam a liderança e consolida-se o seu poder no impessoal. Esse "quem" dos outros é neutro, é impessoal, é aquele novo modo de ser que circula nas recentes cidades oriundas do representativo desenvolvimento do crescimento urbano na virada do século XIX para o XX; é este novo modo de ser que produz, em larga escala, para o consumo de massas; o "quem" é quem anda nos transportes públicos, ouve as comunicações das rádios e lê as notícias dos jornais. Trata-se de

um ser que é destituído de presença para ser o modo de ser do impessoal dos grandes centros urbanos. O modo de ser da cotidianidade que promove a medianidade (Cf. HEIDEGGER, 2009a, p. 184) que vem dizer o que é o homem público.

A medianidade é o que se opõe a qualquer excepcionalidade. Tudo o que venha a ser desvelado como originário logo se torna conhecido; as conquistas tornam-se banais, os mistérios perdem a sua força. Nivelam-se a vida em uma vida pública que abomina as diferenças de nível e autenticidade. Esse ser público é que se institui nesta virada de século (XIX-XX) clamando pelo conhecimento acessível a todos que a ciência e a tecnologia possam proporcionar. Clamam por um bem que se atenha faticamente ao que é conveniente para esta medianidade (HEIDEGGER, 2009a, p. 184).

A humanidade passa a ser esse “quem” que anseia pelo desenvolvimento técnico que possa dar conta de colocar bens à disposição de todos. O bem, como objeto de desejo desta medianidade, torna-se mais importante que qualquer relação sujeito-objeto, pois ele mesmo trata de uma impessoalidade como desejo do impessoal, e como impessoal logo deixa de ser um desejo. Trata-se de um modo novo de ser, que é o modo de ser para o impessoal, de ser para a técnica.

O ser na medianidade, o impessoal, instaura no mundo uma barreira contra as possibilidades de um “outro-eu”, o si-mesmo, ter voz. Sem voz não se tem mais estórias, não se pode mais ouvir as sagas e não se pode mais sonhar com as sagas. Cai-se em uma eterna vigília sem sonhos, secam-se os espíritos, acaba-se a vida e o deserto avança. Mas eis que da medianidade se sente falta de vida e dela se erguem corcundas que carregam os excessos de peso desta medianidade: surgem os diversos “ismos” que procuram ganhar a voz de todos.

Um destes “ismos” é o Futurismo. O Futurismo foi um movimento político e cultural que subiu no palco da vida solicitando mudanças da indumentária de cena dos palcos da ressentida Itália do final do século XIX – a que até então ocupava um dos últimos lugares na corrida industrial. O Futurismo é aquele que se coloca nesta transição de século, em oposição a tudo aquilo que se entenda por não mais corresponder às necessidades do mundo atual. Ele se põe contra tudo que se mostra desgastado, preso às tradições, ao conservadorismo político, econômico e cultural, e a tudo aquilo que se oponha ao desenvolvimento tecnológico. É um movimento que

estende sua ideologia tanto às artes – literatura, teatro, pintura, escultura, música e arquitetura –, quanto aos movimentos políticos: aderiram aos movimentos monarquistas, fascistas, republicanos e comunistas.⁴ Apesar da presença de diferentes integrantes – e até mesmo opositores entre si –, tratava-se realmente de um único movimento: o de impulsionar o domínio pelo conhecimento intervencionista do homem ao domínio do mundo público.

O Futurismo, como a voz de uma medianidade, não poderia escapar de estar impregnado de um positivismo científico, que vem se desdobrando desde o Renascimento com o pensamento mecanicista timbrado no Iluminismo europeu. Ele se põe como porta voz de um público ávido por usufruir do desenvolvimento técnico-científico; e parte, armado, em batalha, para conquistar os louros em nome de todos. Como arma carrega a ideia evolucionista da história, o controle da natureza pela técnica, o controle da consciência sobre o inconsciente, o controle do destino pelo homem, assim como também o domínio da arte pela estética. Todavia, as armas do Futurismo são as mesmas armas de outros movimentos desta época. Trata-se de desdobramentos do pensamento mecanicista da cultura da racionalidade, que irão afetar de modo inusitado, a virada do século XIX para o XX, nas esferas sociais, econômicas políticas e artísticas.

O inusitado é que os outros, o impessoal, o público, a medianidade, ao facilitar a cotidianidade, tirando o encargo desta de cada "eu", assume o domínio em uma superficialidade, onde todo mundo é o outro e ninguém é si mesmo. Nesta impessoalidade, na qual há um afastamento do eu e do outro, o si-mesmo do "eu" e o si-mesmo do outro não entraram ainda em contato; assim sendo, eles não se perderam (Cf. HEIDEGGER, 2009a, p. 185). No impessoal, reside ainda um rumor de toque: a possibilidade do "eu" ser tocado pelo outro e do outro ser tocado pelo "eu". Apesar de o movimento futurista ser uma voz do impessoal, nele reside a abertura para a escuta do toque que a percussão, como um mundo, deixa ressoar despertando ao entrar aberta, desprevenida, espontânea, com a ingenuidade pueril de um rebento, no mundo do impessoal, onde o ser para técnica é que dá as rédeas do percurso.

⁴ Como se pode ler na carta intitulada "O futurismo italiano", que António Gramsci envia a Trótski. Disponível em:
< <https://www.marxists.org/portugues/gramsci/ano/mes/futurismo.htm> >

Quando o mundo se encaminha no impessoal do cientificismo, do academicismo, do esquecimento da *aísthesis*, este mesmo mundo impessoal, que não tem um si-mesmo e que é uma impropriedade por não ter um próprio, ele mesmo, ao ser cada vez mais impessoal, é também cada vez menos perceptível; e, daí ele se torna um nada. Neste nada, reside a percussão como presença impessoal encoberta em seu modo de ser cotidiano, que, de início, se encobre e não é encontrada. Porém, ao se dar como uma existência impessoal, ela, a percussão, se dá como existencial constitutivo. Tal como um *ser-com* constitutivo de uma existência (impessoal), a percussão é um *ser-com* que outro *ser-com* se ocupa. Ao ser um *ser-com*, com o qual o impessoal se ocupa, ela passa a ser o que pre-ocupa. Ela surge em uma pre-ocupação com o que está em falta: o toque. Eis que surge no modo de ocupação a possibilidades do encontro. Trata-se de um re-encontro com o toque que dela se revela. Eis que, nesta passagem de século, a percussão mostra-se como possibilidade de re-encontro de toques na abertura de possibilidade que reside no impessoal de um mundo massificado no ser técnico. Ela revela-se como um fenômeno com seus toques desvelados em uma época que tanto pensadores como artistas buscam compreender as questões que a época lhes joga como pre-ocupações.

Nietzsche é um dos pensadores do século XIX que se ocupa com as questões do ser e com os desvios que a metafísica positivista trouxe para o mundo moderno. Ele dedica toda a sua obra na desconstrução deste pensamento vigente, apontando principalmente para este nada (niilismo) que encaminha o homem para o vazio de si-mesmo; e, mais tarde, Heidegger apresenta em sua obra filosófica uma profunda análise destas conjunturas que permeiam o sentido do ser da Modernidade encaminhando-se para este sentido de ser técnico – onde se instaura esse modo de ser do impessoal.

Para compreender o fenômeno da percussão revelando-se na música de concerto nesta cultura da racionalidade, entende-se necessário ir-se a esta época (séculos XIX- XX), onde o cenário artístico passa também a ocupar-se com as mesmas questões que Nietzsche, e depois Heidegger, se ocuparam em suas obras. Os artistas desta época é que são os protagonistas desta saga da percussão ao se rebelarem contra o sufocamento que a razão lógica lhes confina. Porém, ainda

podem-se reconhecer no cenário artístico desta época, em suas tentativas de mudanças de criação artística, os antigos fundamentos do pensamento metafísico nas intenções intervencionistas de se construir uma “nova arte”. Construir uma “nova arte” corresponde, para estes, construir um novo sistema de enquadramento racional da arte, ou seja, uma nova estética.

O impessoal movimenta-se em uma massa homogênea criando identidades ideológicas documentadas como regras comportamentais em estilos panfletários em manifestos. Na maioria dos manifestos futuristas pode-se observar uma ode ao desenvolvimento tecnológico e uma rejeição à tradição romântica. O grito dos futuristas da virada do século XIX para o século XX ainda é o grito por uma falta. Eles são impulsionados a perseguir um mundo tecnológico que se insinua pelo progresso: promessa de supressão das “faltas”. Todavia, a falta ontológica se confunde com a falta de bens. Os futuristas fascinam-se pelas experiências com as máquinas e com a velocidade que estas proporcionam. Com a invenção de máquinas, como o carro, o dirigível (Zeppelin) e o avião, o próprio homem pode vivenciar concretamente a velocidade e, daí, pensar o tempo como sua propriedade. Novas sonoridades (as das máquinas) impõem-se na cotidianidade e os homens não querem se sentir excluídos das mudanças. Surge daí um sentimento de subversão à tradição romântica e a tudo que pretenda impedir o galope do domínio da técnica.

Com o intuito de poder ruir a petrificação de verdades absolutas – como o conceito de *Belo* do Romantismo –, surgem diversos movimentos de contestação na tentativa de uma transformação. Trata-se de violentas ondas de substituição do velho pelo novo, nas quais se nutre a esperança de se libertar do já feito, do já acabado, do exposto e sempre venerado nos museus. Nestes movimentos impetuosos e depredadores combatem-se os ditames estéticos impostos à sociedade desta época, considerados já entediados e de desgastado vigor. Porém, ao mesmo tempo em que se entende que o desejo despertado, para ir ao encontro de uma nova experiência é originário – que ali se dá no cotidiano convidando-os a participar⁵ –, não se pode deixar de entender que estes movimentos se estruturam

⁵ A participação no plano político requer a participação das massas nas transformações sociais, levando a bandeira de uma identidade nacional tanto de uma vanguarda como também de um fascismo.

na cultura da racionalidade e têm, como projeto, o controle da natureza e do mundo pela razão em detrimento da *aísthesis*. Trata-se aí do mesmo projeto que já esteve presente na construção de impérios e de verdades absolutas; e que, agora, se veste com novas roupas, como novo-projeto, encobrendo a razão que comanda e que continua ditando as regras.

Arte e política se encontram no início do século XX em uma teia de pensamento, na qual o “transformar o mundo” se dá por uma determinação política panfletária expressa em manifestos. Ao mesmo tempo em que defendem a quebra das amarras estéticas do romantismo, eles clamam por um engajamento em outro moto, o velho deverá ser destruído para imperar o novo comando racional.

7§ Não há beleza se não na luta. Nada de obra-prima sem um caráter agressivo. A poesia deve ser um assalto violento contra as forças desconhecidas, para intimá-las a deitar-se diante do homem. [...] 9§ Nós queremos glorificar a guerra – única higiene do mundo – o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos anarquistas, as belas ideias que matam, e o menosprezo à mulher. 10§ Nós queremos demolir os museus, as bibliotecas, combater o moralismo, o feminismo e todas as covardias oportunistas e utilitárias. (MARINETTI).⁶

O primeiro “Manifesto Futurista” é escrito e publicado, em 1909, por Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) – poeta italiano que aderiu ao regime fascista. Logo em seguida, alguns outros manifestos foram também pronunciados como um “efeito dominó”. Porém, a arte para estes, não difere muito da concepção de arte dos aristocratas, pois ainda é fundamentada nos mesmos princípios metafísicos. Enquanto para a os aristocráticos a arte é tratada como um objeto a ser venerado como “obra de arte”, para os futuristas a arte trata de um novo objeto que deverá substituir o velho.

17§ E o que mais se pode ver, num velho quadro, senão a fatigante contorção do artista que se esforçou para infringir as insuperáveis barreiras opostas ao desejo

⁶ Disponível em: <<https://comaarte.files.wordpress.com/2013/06/manifesto-do-futurismo.pdf>> Acesso em: 15 abr. 2014

de exprimir inteiramente seu sonho?... Admirar um quadro antigo equivale a despejar nossa sensibilidade numa urna funerária, no lugar de projetá-la longe, em violentos jatos de criação e de ação. (MARINETTI).⁷

Certamente que o conteúdo do “Manifesto Futurista” tem um tom provocativo bem peculiar da época, mas é claro também que a visão de arte está fechada dentro de uma esfera onde a arte é vista como um produto acabado, finalizado, e, portanto, substituível. Tem-se também a ideia de que arte pode ser previsível, portanto, pode ser perseguida em sua consequência por uma intencionalidade de uma razão calculável. A arte, para estes, dá-se como um valor estético que pode ser medido pelas suas correspondências com os padrões de gostos atrelados ao controle de uma crítica moral; ela tem que ser engajada e pertencer a uma direção que a classifique como gêneros. Sendo objeto classificável, a arte pode corresponder a uma direção política que a determine e a classifique como correta ou incorreta, dentro dos padrões de interesse.

Neste contexto de instabilidade social e política, a arte, como objeto estético, torna-se uma arma de apoio aos interesses de seus povos e logo passa a ser controlada por um racionalismo que dita as regras do nacional. Este racionalismo do nacional, o nacionalismo – fruto de um humanismo iluminista – pode ser visto desdobrando-se tanto no fascismo e imperialismo, como no comunismo e socialismo. A arte, nesta encruzilhada, é entendida como objeto que terá a função de romper ou apoiar as estruturas fixadas pela supremacia da razão. Cresce o nacionalismo estético que busca sua identidade em um estereótipo regional.

Nesta cristalização do regional, a percussão é posta nas orquestras (pós) românticas determinando uma identidade que vem queimar a carne do regional, cunhando-a em um regionalismo que será a reserva – o objeto – de uma futura globalização. Dessa pesquisa (do regional) a música de um romantismo tardio passa a agregar cada vez mais instrumentos de percussão como o pandeiro, castanholas, reco-reco, chocalhos, pios, dentre outros. A ideia vale aí mais que a sonoridade nestas obras cheias de boas intenções nacionalistas. O *Batuque das séries*

⁷ Disponível em: <<https://comaarte.files.wordpress.com/2013/06/manifesto-do-futurismo.pdf>>
Acesso em: 15 abr. 2014

brasileiras (1888), de Nepomuceno (1864-1920), é um dos exemplos deste nacionalismo na música brasileira. Na busca de uma identidade nacional, ele recorre a algo que possa representar o brasileiro lançando mão ao ritmo do *lundu* para se remeter aos ritos das festas dos terreiros. Com uma orquestra romântica, ele utiliza os ostinatos rítmicos dos tímpanos e contrabaixos estabelecendo a ligação percussiva com a música brasileira e traz o reco-reco, pela primeira vez, ao repertório da música orquestral.⁸ Nepomuceno foi um abolicionista na sua juventude e é considerado, por José Maria Neves (1977, p. 21), "o pioneiro do nacionalismo brasileiro". Sua paixão pelas causas nacionais o aproximou de uma manifestação que o convida à escuta de uma origem, que ele tenta na mais genuína inocência inserir no estrangeiro. A inclusão do reco-reco nesta obra de Nepomuceno aparece como um elemento alegórico, escrito na tentativa de caracterizar uma presença nacional; pois, seu volume sonoro é abafado pelo *tutti* da tradicional percussão orquestral utilizado na orquestração clássica da música europeia – tímpanos, bombo, prato e triângulo oriundos das bandas turcas (Janissary Music), que se tornou popular na Europa desde os eventos das Cruzadas. Outros compositores nacionalistas vão também, mais tarde, se utilizar cada vez mais de instrumentos regionais de percussão na música orquestral, como é o caso de Heitor Villa-Lobos. Este explora a natureza sonora brasileira em sua música com grande maestria, utilizando-se dos solos percussivos, como no *Chôros nº 8* (VILLA-LOBOS, 1928) e *Chôros nº 10* (VILLA-LOBOS, 1928), no *Uirapuru* (VILLA-LOBOS, 1948), no *Noneto* (VILLA-LOBOS, 1929), no *Mandu-çarará* (VILLA-LOBOS, 1988), *4º Suíte do Descobrimento do Brasil* (VILLA-LOBOS, 1937), *Floresta do Amazona* (VILLA-LOBOS, 1958), dentre outras obras.

A percussão torna-se, nesta virada de século (XIX-XX), objeto de experiência. Ao mesmo tempo em que toma os compositores pelo fascínio, ela torna-se objeto-arma de uma mudança por eles perseguida. Ela é introduzida nesta guerra estética como porta voz de uma época que se sente sufocada e que reage com solicitações panfletárias por mudanças estéticas, até mesmo em nome da música.

⁸ Stravinski, 24 anos depois, utiliza também o guiro (instrumento semelhante ao reco-reco) nas obras *Sagração da primavera* (1912-13) no *Cortège du sage: Le sage* [*Procissão dos sábios: o sábio*].

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 composicional da música futurista (Cf. OLIVEIRA, 2012, p. 82-83), e, em 1913, Luigi Russolo⁹ (1883-1947) escreve uma carta ao amigo Balilla Pratella cunhando-a como mais um Manifesto Futurista: "L'Arte dei Rumori" [A Arte dos Ruídos], onde expõe sua concepção evolucionista da música: "A vida antiga foi só silêncio. No século XIX com a invenção das máquinas, nasce o ruído" e acrescenta que:

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).¹⁰

Russolo propõe que a composição musical utilize ruídos da sonoridade da atual sociedade moderna e poupe os ouvidos cansados 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" (idem, ibdem).

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. A arte como imitação da natureza continua a ser o moto do pensamento vigente. A *mímesis* para estes não se trata do que os gregos antigos entendiam como a imitação da força de criação que traz a origem do

⁹ Pintor italiano, irmão de músicos e grande amigo de Francesco Balilla Pratella.

¹⁰ Disponível em: <<http://revistaportfolioeav.rj.gov.br/edicoes/03/?p=1373>> Acesso em: 30 mar. 2014

criar em presença, mas estes entendem como a mais simplória imitação da *res extensa* disponível na natureza. O que se vê, é que aí se vive uma época em que se anseia por mudanças de paradigmas, mas seguem-se os mesmos fundamentos do racionalismo iluminista. Trata-se, na verdade, muito mais de um virar-de-cabeça-para-baixo os costumes e gostos. Há apenas uma troca de paradigmas, em que se deixam os antagonismos crescerem gerando diversos movimentos de vanguarda, os quais pregam todos por mudanças radicais. A música passa a ser um projeto arquitetado para corresponder à modernidade; exige-se a liberdade de se poder aprisioná-la às novas regras. Este Modernismo, nascido sob o signo da "liberdade", consagrando os Tempos Modernos, onde o homem não mais está sob o "jugo" e à mercê do obscurantismo da religião, carrega consigo, como estandarte, a razão, a ciência e a corrida tecnológica como definição de verdade. A secularização toma o lugar no palco da sacralização; a técnica, mais do que nunca, 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, que é o de ser um ser para técnica.

A 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 seqüência de um método básico de controle e de dominação da natureza pelo homem, que o humanismo iluminista positivista já delineou desde Descartes.

A Música Futurista, com a intenção de romper com a tradição e 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. Luigi Russolo propõe no seu Manifesto:

- 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. (idem, ibdem).

Ao entender que existe um som puro que se opõe ao ruído, concebe-se uma estrutura fundamentada em antagonismos da lógica positivista. Ter esta concepção é já estar dentro de um mundo no qual 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 estratificados pelo racionalismo. A sua proposta é de uma orquestra futurista, na qual não se poderá mais ter os naipes de instrumentos da orquestra tradicional, e sim a divisão em seis "famílias" de ruídos.¹¹ 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.

Mudam-se o paradigma, mas a arraigada relação de relatos continua a dominar o modo de compreender a composição de 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 a 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

¹¹ "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." (idem, ibdem).

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 saber do povo, no folclore, para renovação de sua música. Ambos se encantam pelo novo, o novo que pode revirar o padrão romântico. A sonoridade percussiva é este novo-estranho, incomum, que sempre esteve por aí, mas permanecia encoberto.

Igor Stravinski (1882-1971) é um dos compositores que vai à busca deste folclore sem abdicar da sonoridade percussiva que se impõe nesta Modernidade. Em sua obra *História do soldado* (1924), Stravinski, como seus conterrâneos, recorre ao folclore russo, mas também lança mão à sua nova realidade, em que parodia a moda musical "multicultural" consumida pela burguesia parisiense, onde se pode identificar a ópera italiana do século XIX, o passo doble, danças populares como a valsa, o tango e o ragtime. Nessa obra musical-teatral – 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 – sua liderança solista. A percussão é, nesta obra de Stravinski, 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 da *Belle Époque*. O soldado desavisado se entretém na sonoridade embriagante dos tambores que marcam a presença diabólica da "Dança do Diabo", a qual o conduz à perdição marcada pelo sólo de percussão da "Marcha Triunfal do Diabo". A percussão mostra-se como uma questão múltipla. Ela tanto é o mistério do destino do soldado quanto o mistério do diabólico que está no conhecimento. Ela, como mistério, é aquilo que o conhecimento não mostra, mas que pode ser destrutivo se não for cuidado, se não for respeitado, se for ignorado. Stravinski cuida de respeitar estes mistérios e deixa que ele se revele por sua obra. A percussão é o que lhe indica o caminho. Stravinsky confabula com a percussão, deixando que ela lhe toque e toque o público que a consagrada e celebra. Esse mistério sagrado, carregado de percussão pulsante, é revelado como ritos em outras obras de Stravinski, como em *Le noces* (STRAVINSKI, 1922) e *Sagração da primavera* (STRAVINSKI, 1921).

O mostrar-se da percussão revela não apenas o novo, mas des-vela o tom dos mistérios já esquecidos por baixo da roupagem do novo. Atrás do novo pode ser descoberto tanto a sonoridade das máquinas quanto a sonoridade grotesca e crua da vida esquecida nas selvas, nas savanas, nos desertos, ou mesmo a sonoridade de um campo próximo de uma cidade industrial, a sonoridade dos guetos das grandes cidades e, ainda, a sonoridade das cidades esquecidas do oriente. Nesse novo, que vem de todos os lados, encontra-se a velha sonoridade misteriosa e percussiva, sempre revigorada, pulsante de vida que pode des-velar alternativas para este mundo já tão conhecido, exaurido em suas padronizações, em seus métodos e em suas propostas fechadas.

Mas estas novas possibilidades que se abrem têm que passar pela porta de quem as abriu. Na música moderna – para nós a contemporânea – estas possibilidades são apropriadas dentro de um mundo já pronto para dar-lhes a roupagem da integração. Os sistemas preparam-se para dar entrada ao estrangeiro e tentam, na virada de século, usá-lo como objeto de experiência, ora como representação mimética de uma cultura, ora como objeto dissociado dos laços históricos, procurando se enquadrar em um processo totalmente desvinculado dos modelos até então seguidos, mas 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, antagonizada.

Os antagonismos da racionalidade intensificam e criam-se 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 tornam-se o próprio campo de batalha deste antagonismo estético, onde tanto os músicos quanto o público já saíam munidos para o confronto, no qual começavam com provocações ruidosas e terminavam com chuvas de tomates e vaias. Esse 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 Primeira Guerra Mundial, no "mundo da razão", 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, deixa ver o valor do não-senso; e é neste "não" 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 se apresenta 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 posicionar-se ao lado de uma sonoridade dos *tempos modernos – tempo das máquinas*. Ela, que timidamente tocava nos campos de batalhas e nas festas populares das orquestras românticas, toca também agora a massa dos centros urbanos que respondem a uma indústria de propaganda; mas também toca *aqueles* que gritam pelo retorno de uma origem já esquecida, a origem que traz escondida debaixo da sua roupagem escrita nos manifestos e nas falas dos retóricos da estética. Ela toca o que traz consigo, ou seja, aquilo que tem cheiro de terra, de corpo suado, que se faz no fazendo de um implacável ritual em louvor à vida, onde, em posição de alerta, se escuta a *aísthesis* e se perfaz o caminho para que o sagrado se manifeste.

A falta é que põe a todos em um movimento de vida em busca do perdido, que ora é gritado por uma vanguarda, ora é gritado por nacionalistas. Mas, 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 pre-ocupação com a *ratio*. A 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 re-nascer do sempre originário da produção da arte: o acontecer poético.

A percussão nunca desapareceu, mas esteve na cultura da racionalidade quase sempre encoberta. Sua força esteve abafada, aparecendo apenas timidamente na orquestra clássica e romântica. Sua presença, nessas épocas, dá-se quando a musa das musas¹², a música, reclama da 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 profundos abismos desconhecidos, buscando uma rápida conexão com os mistérios da terra.

Na *Sinfonia surpresa nº 94 [Mit der Paukenschlag]*, de Haydn (1732-1809), pode-se escutar, no segundo movimento do tema com variações em "*piano*", a irrupção jocosa da vida, com a qual ele surpreende o comportado e aristocrático público inglês com um acorde "*fortíssimo*", acompanhado por toques de tímpanos. Com o auxílio dos toques dos tambores, ele desperta o público do seu sono confortável e embalado pelos belos sons dos cantos das Musas (não escutados), para arrebatá-lo, por um momento fugidio, para o mistério adormecido que as irracionais e delirantes Bacantes no jogo de esconde-esconde lançam aos ouvidos aristocráticos, convidando-os à escuta.

A percussão sempre esteve presente como corpo e apresentando corpo na música. A sua presença é o imã que puxa a música para a terra. Mesmo em tempos mais restritivos de sua presença na música da cultura da racionalidade, 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 Giuseppe Verdi (1813-1901) em *Dies irae – "Quantus tremore"*, parte da sua *Missa de Requiem* (1910), composto em 1874 –, mas sempre terra que, mesmo na secura, faz brotar a flor no deserto. É por esta ligação com o corpo, com a *aísthesis*, que a música de concerto do século XX, da cultura ocidental, solicita a presença da percussão. É no auge do esquecimento do *ser sendo* que o sagrado da terra se torna uma falta presente e expressa pelos artistas e pensadores.

¹² Emmanuel Carneiro Leão, no artigo "Filosofia como escultura, pintura e música" 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.*" (LEÃO, 2010, p. 38).

Este sagrado vem sendo re-clamado como falta desde que o racionalismo mecanicista se torna um potente e eficiente condutor da historicidade do homem. Stravinski, com a *Sagração da primavera* (STRAVINSKI, 1921), vem a ser a voz desta falta retomando o tema do sacrifício da virgem para a terra. Ele deixa que a percussão lhe diga e diga a todos 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 danças, a "Dança da Terra" e a "Dança Sacrificial" que finalizam, nesta sequência, tanto o primeiro movimento quanto 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 e 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 *dzoé*, 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 os tempos modernos, onde a sonoridade bucólica cede espaço a uma nova sonoridade na qual 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 espirando¹³, 15 garrafas de vidro afinadas, xilofone (com um importante *solo*), caixas-clara, tom-tons, triângulo, pratos, pandeiro, bombo, tam-tam e tímpanos no *Ballett parade* (1917), de Eric Satie (1866 – 1925). Os sons percussivos de *Parade* fazem parte da re-percussão de uma moderna Paris da *Belle Époque*, envolvida em um multiculturalismo, 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 que volta se doando, mas não sem abrir fendas, não sem escandalizar a tradição institucionalizada com a sua crua nudez.

¹³ Pode-se conseguir este efeito agitando um garrafão de 20 litros com um pouco de água e móveis de vidros.

O “Manifesto do Ruído” não foi apenas uma manifestação de um indivíduo. Russolo pode ter tido o propósito intervencionista ao escrevê-lo; mas ele, ao se pôr à escuta, foi apenas uma passagem de um grito que não podia se calar. Também muitos compositores da virada do século escutaram os gritos e deram passagem para a mãe terra cuspir seus ruídos, os quais penetram e se alojam no mundo; e a percussão que os acolhe, torna-se uma marcante presença no século XX.

No “Manifesto do Ruído” Russolo cita uma carta recebida por Marinetti onde ele descreve, “com admiráveis palavras libertas a orquestra de uma grande batalha” (RUSSOLO, 1913)¹⁴, uma batalha na qual o ruído se faz a voz das trincheiras búlgaras de Adrianópolis e 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 como um estrangeiro, misterioso e aterrorizante, escandalizando a tradicional harmonia das Musas e do romântico conceito de Belo. Esta sonoridade é também fascinante, pois traz consigo, não só ideologias políticas e convicções estéticas como objeto da razão, mas a força de um grito; não de homens intervencionistas, mas da terra que não se deixa ser esquecida

¹⁴[...] a cada 5 segundos canhões de assalto estripam o espaço com um acorde ZANG-TUMB-TUUUMB amotinamento de 500 ecos para mordê-lo esmigalhá-lo espalhá-lo ao infinito. No centro daqueles ZANG-TUMB-TUUUMB estatelados amplitude 50 quilômetros quadrados investir explosões cortes murros baterias de tiro rápido Violência ferocidade regularidade esse baixo grave a escandir os estranhos loucos agitadíssimos agudos da batalha Fúria fadiga orelhas olhos narizes abertos! atentos! força! que alegria ver ouvir farejar todos todos taratatata das metralhadoras gritar a perder fôlego sob mordidas tapas traak-traak açoitadas pic-pac – pum-tumb bizarras saltos altura 200 metros da fuzilaria abaixo abaixo no fundo da orquestra pântanos chafurdar bois búfalos aguilhões carros pluff plaff empinar de cavalos flic flac zing zing chiaaack hilários relinchos iiiiii pisoteio tilintados 3 batalhões búlgaros em marcha crooc-craaac (lento) Sciumi Maritza ou Krakavena ZANG-TUMB-TUUUMB toctoctoctoc (rapidíssimo) crooc-craac (lento) gritos dos oficiais chocalharem como pratos latão pan daqui paak de lá BUUUM tching tchiak (presto) tchiatchiatchia-tchia-tchiaak em cima em baixo lá lá entorno no alto cuidado sobre a cabeça tchiaak beleza! Chamas chamas chamas chamas chamas chamas chamas chamas chamas chamas chamas chamas chamas chamas proscênio dos fortes lá em baixo atrás daquela fumaça Sciukri Pascià comunica telefonicamente com 27 fortes em turco em alemão alô! Ibrahim!! Rudolf! alô! alô, atores papeis ecos ‘pontos’ cenários de fumaça florestas aplausos cheiro de feno lama esterco não sinto mais meus pés regelados odores de salitre odores de podridão Tímpanos flautas clarins por toda parte baixo viola pássaros chilrar beatitude sombras tchip – tchip-tchip brisa verde rebanhos don-dan-don-dim-beee Orquestra os loucos espancam os professores de orquestra esses espancadíssimos soar soar Grandes estrondos não apagar precisar recortando-os ruídos menores miudíssimos destroços de ecos no teatro amplitude 300 quilômetros quadrados Rios Maritza Tungia deitadoss Montanhas Ròdopi eretas alturas palcos galeria 2000 shrapnels¹ gesticular explodir lenços branquíssimo cheios de ouro srrrrrrrr-TUMB-TUMB 2000 granadas estendidas arrancar com estampidos cabeleiras pretíssimas ZANG-srrrrrr-TUMB-ZANG-TUMB-TUUUMB a orquestra dos ruídos da guerra infla-se sob uma nota de silêncio sustentada no alto céu balão esférico dourado que vigia os tiros[...].”(RUSSOLO & MARINETTI. 1913. Disponível em: <<http://revistaportfolioeav.rj.gov.br/edicoes/03/?p=1373>> Acesso em: 30 mar. 2014).

e calada; ela invade o mundo da arte fazendo barulho e grita um grito surdo convidando os homens para uma experiência com ela; alguns escutam e caem em um mergulho nas fendas profundas, sempre na escuta dos gemidos e urros, dos estrondos e estalidos, construindo junto com canetas e papéis, com computadores e gravadores, com baquetas e instrumentos, com mãos e pés, gritando e gemendo, estourando e quebrando, rindo e gargalhando, em um 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.

Pode-se viver essa experiência de escuta em *Amériques* (1973), obra de Edgar Varèse (1883-1965), composta no período de 1918 e 1921. Nessa obra escuta-se uma sonoridade que cheira pólvora, terra, esterco; se vê chamas, fumaça, cidades urbanas e se ouve tudo em crescendo e diminuendos bem definidos, em polirritmias exatas dos instrumentos de metais e percussão trazendo o caos; ouve-se uma unidade que traz instabilidade com 12 diferentes tons igualmente temperados, porém, sem hierarquia tonal (dodecafonismo); ouve-se a harmonia tímbrica orquestral dada pela grotesca sonoridade de um possante naipe de percussão (15 percussionistas) e metais, que atordoam e desarmonizam em uma bela harmonia que mais se deve à beleza da crueza e da alegria contagiante das Bacantes do que o das Musas, que nesta festa são apenas convidadas para perder os seus escrúpulos. Definição e indefinição, o exato e o inexato, estabilidade e instabilidade, harmonia e desarmonia, deixam de antagonizar-se. A música se abre às imperfeições perfeitas da vida.

A percussão passa de pano de fundo sonoro das orquestras românticas para integrar com outros instrumentos uma sonoridade percussiva (ruidosa) na orquestra moderna e contemporânea. A sua presença torna-se marcante e põe em evidência a beleza do grotesco, do simples que remete ao fim e à origem, que traz a sonoridade de uma *kárthasis* ritualística, que promove ataques vigorosos com brusca vitalidade que pode destruir, mas de onde pode também ainda reflorescer a magia e os mistérios.

Muitas obras desta época, que abraçaram a sonoridade de uma modernidade – na qual a percussão se encontra muito presente – provocaram grandes polêmicas, como foi o caso de *Hyperprism* (1924), composto em 1923-24 por Varèse, para

sopros e percussão; e do *Ballet mécanique* (1926), de George Antheil (1900-1959), projeto iniciado em 1924 para pianos e percussão, contendo inclusive campanhas elétricas e duas hélices de avião. Ambas pareciam ser provocações deliberadas, à maneira dos Futuristas, usando símbolos do cientificismo (hélices de avião) e do urbanismo (sirenes e campanhas elétricas), mas nelas uma sonoridade de terra invade esta cultura da racionalidade. No *Ballet mécanique*, o barulho e o vento produzido pelas hélices do avião provocaram violenta reação do público e da mídia com críticas duras e destrutivas; mas, apesar de todo o conflito "destrutivo", a percussão ganha paradoxalmente, nessa atmosfera de desconstrução do romantismo e construção de um novo modelo estético, espaço e presença na música de concerto como uma unidade solista, que se expande pelo repertório orquestral na música de câmara e mais tarde como *solos* percussivos como *Musica para la torre* (1953-54)¹⁵ de Maurício Kagel (1931-2008), *27'10.554" for percussionist solo* (1956) de John Cage (1912-1992), N° 9 *Ziklus* (1959), composto por Stokhausen (1928-2007). É um momento de espaço para mudanças que trazem o novo em todos os sentidos. Ora este novo se coloca com arrogância, ditando as regras no novo, ora ele se institui genuinamente inocente, aberto como uma criança.

Esta virada de século traz o conflito latente de um mundo em mudança, o astuto e a criança andam juntos. A técnica fascina pelo que pode pôr à disponibilidade para o descobrimento, mas também pode ofuscar na própria luz ao tornar-se o foco, ao tornar-se a finalidade última, no entanto, ela pode ser a última que trará o primeiro. Esse é o grande desafio que se impõe, o de manter o estado de vigília e de meditação onde se possa, neste modo de ser técnico, pôr-se em busca da pro-cura do poético.

Com a tecnologia ao dispor da percussão, crescem as possibilidades de pesquisas sonoras e de construções de instrumentos, trazendo como oferta tanto

¹⁵ Esta obra consta apenas nos catálogos de composição de Maurício Kagel, ela não foi editada e o manuscrito está desaparecido. Conforme Morais e Stasi documentam, existe ainda uma possibilidade de se encontrar a partitura: "Entramos em contato com Matthias Kassel, curador responsável pelos materiais de Kagel da Fundação Paul Sacher (Suíça), que afirmou ser uma questão em aberto se estes materiais estão realmente perdidos para sempre ou se eles poderão ser localizados algum dia. Ele afirmou também que a Fundação ainda aguarda receber alguns documentos de Kagel para a coleção, mas não há sinais de que possa conter qualquer uma dessas obras do período argentino" (MORAIS, STASI. 2010, p.70).

quantidades de diferença sonoras quanto mais qualidades de produção sonora dos instrumentos. O interesse em se especializar no domínio dos instrumentos cresce. A percussão torna-se aberta para ser usada e explorada. Essa disponibilidade de uso dos instrumentos, atendendo às mais diversas necessidades de composição sonora com tais instrumentos, desperta o fascínio da técnica para a percussão. O problema que surge a tiracolo é uma turva névoa branca que se cria em torno deste fascínio que se concentra na direção de um foco e passa a cegar. Tudo passa a ser apenas um foco: a exatidão, a velocidade – mais que velocidade, uma velocidade da velocidade; a busca de precisão, que visa contrastes claros e determinados. Nessa busca pelo domínio técnico se persegue uma superação do frágil em uma corrida para outro modo de ser, sem oscilações, sem rubatos, sem lugar para mais-ou-menos; um modo de ser exato, eficiente, pre-determinado, com igualdade de toques, metronômico, maquinal. Para esse ideal vale sacrificar a mão esquerda (ou direita) com exaustivos exercícios de “superação” da frágil e ineficiente “máquina corporal” de um ser humano; valem as horas de exercícios que preparam e adestram a “máquina” sem concerto, que trabalha ininterruptamente para um ideal que sempre estará aquém das possibilidades desta máquina sempre em concerto que teme estar em concerto. Trata-se de se pôr em uma batalha na qual o sacrifício leva a uma aridez do nada; de um nada que busca a eficiência olhando para a deficiência; que busca a superação olhando para a fraqueza; que mata o concerto no concerto; que louva a exatidão sem emoção. Neste sacrifício só há uma doação: a sonoridade que nada toca. Porém, é deste nada que se sente a falta de tudo. Os que conseguem escutar o nada conseguem escutar a sonoridade do que falta; e é desta falta que se pode ouvir a sonoridade da luta. Essa luta é, ao mesmo tempo, um festejo do caos instaurado, a indeterminação de um momento que é a abertura de uma possibilidade. É nesta falta que se pode escutar o cortejo de Dionísio, onde as Bacantes passam tocando seus tambores, gritando, uivando, destroçando aqueles que não reconhecem a presença de um deus que se tornou estrangeiro; e que volta trazendo a alegria do re-nascer de uma criança que é corpo da deusa mãe Terra.¹⁶

¹⁶ Numerosas obras registram os cortejos das Bacantes por diferentes épocas.

Percussão é esta criança, que é terra acolhida pela mãe, a qual a alimenta com a memória para que ganhe força para entrar no jogo de roda onde irá tocar e ser tocada. Neste jogo, em ritmo selvagem, irracional e delirante, as Bacantes atraem as filhas da memória – as Musas – para jogar, criando com elas, nos palcos, uma unidade de *performance*,¹⁷ onde poesia, teatralidade, plasticidade e sonoridade dão as mãos na harmonia da beleza do caos para apreciar a desarmonia de um cosmo. Dionísio, como estrangeiro que é, escolhe a filha da terra como estrangeira para tomar a forma de música e a oferece em sacrifício à vida. Ela, no aconchego da Mãe Terra joga com as Bacantes e suas convidadas, as Musas, se transformando em um mundo de música para a vida. Os sons da percussão tornam-se toques de vida musical abrindo possibilidades para uma nova gestação de *Aíon*.

A cultura da racionalidade, na ânsia de tudo descobrir, acaba por desencobrir o véu que ela mesma deixou cair sobre a percussão, quando precisou enaltecer o ideal apolíneo, esquecendo-se da percussão e deixando um sentimento de falta que se pode facilmente perceber na história da música europeia. Mas, desta ausência, e na falta, se é impulsionado a escutar o que dela ressoa na periferia do bom senso. É fora dos bons costumes que a percussão toca e vigora; é nas culturas desconhecidas que ela reina na plenitude de seus toques. No entanto, as academias, os salões aristocráticos, as cortes, os palácios, as igrejas se fecham severamente para ela. Ela, como toque das bacantes e das deusas, não corresponde ao purismo de ideais apolíneos de vida tão cobiçada pelo *status quo* do aristocrático racionalismo.

Quando Dionísio é expulso ou excluído desta cultura, esta cultura também se esquece da percussão na música e a mantém encoberta. Percussão revela-se então plenamente em outras terras férteis, festejando e consagrando a música no sagrado. Nas culturas que se abstiveram das dualidades e das exclusões metafísica racionalista, a percussão continua se revelando nos instrumentos, nas danças, nas vozes gritadas, sussurradas, gemidas, murmuradas, cantadas, nos choques de mãos e de pés, nos ventres pulsantes, nas cabeças em transes, nos ritos de fertilidade, de guerra e de morte, revelando o sagrado círculo da vida. Na cultura da racionalidade a

¹⁷ As artes plásticas, o teatro, a poesia, o cinema encontram-se em uma confluência com a música para percussão, em que o concerto, a *performance* só existem com a presença de todos como uma unidade.

percussão fica encoberta no cotidiano sem ser percebida; e só participa esporadicamente quando se faz necessário a *kárthasis*, onde todos os *ethos* são convocados para se manifestarem e retirarem-se. É nestas manifestações que a racionalidade se libera para sentir o corpo nu adormecido, a percussão esquecida, a carne crua encoberta, que se manifesta e se retira no *carne-levare*, o carnaval, onde se permite que se toque e seja tocado pelos toques dos tambores, pelos estalidos dos pratos, pelo esfregar dos reco-recos, pelo gemido da cuíca, onde a percussão toca e impulsiona o corpo a pular com a cabeça rodando no mexe remexe deste corpo percussivo, ligando tudo e conectando o dentro e o fora de um sem fim e sem começo como um círculo de brincadeira de roda.

É sempre nesta exposição da carne, do expor-se como corpo à vida, que a percussão é requisitada, pois os ritos da vida já são percussivos. Percussão já está na origem de cada gesto. Quando se dá vida, esta vida se dá em percussão, se dá na explosão de uma pulsão que vai para fora e que continua a ser dentro, trata-se de uma pulsão que desfaz a diferença de um dentro e fora, é uma ex-pulsão, na tensão justa de qualquer gesto para se realizar até mesmo no gesto ex-pulsativo de vida que traz a morte. Mesmo no mais arquitetado gesto de Apolo de curvar o seu arco para lançar ao longe sua flecha "que de modo repentino e indolor submergem o atingido no sono da morte" (OTTO, 2006, p.147), já se encontra a presença dionisíaca da percussão. É no gesto que se dá o contato que revela a presença dionisíaca na tensão justa do bem perto do corpo, para que se exploda desdobrando-se em mais gestos lançados, de corpos-instrumentos, que vigem no toque que toca em todos os sentidos. São toques que se desdobram em sons-ruídos, que repercutem do arco e de cada respiração – ofegante ou calma – de Apolo. Ao lançar ao longe sua flecha, Apolo já foi tocado pelo toque suave e dionisíaco de seu arco antes mesmo que sua flecha parta; e quando esta parte, ainda é o arco bem próximo que lhe dá, pelo ricochetear da corda, a re-percussão do som de sua flecha. Toda a trajetória da flecha, e até mesmo o alvo atingido, já advém desta pulsão explosiva do contato. Apolo sempre está junto do arco; o que ele lança é a flecha; é ela que se afasta, vai ao longe, mas o arco permanece perto. Este arco, onde a corda é estirada e tangida pela flecha, é seu instrumento que soa e ressoa quando se instaura a justa tensão para o disparo, que repercute do ricochetear da corda. Este arco que lança a flecha é

o mesmo que permanece sempre junto a Apolo, ora com a flecha, ora com mais outras cordas em forma de Lira – este arco é o instrumento que permitirá pôr em gestos a percussão como música nas cordas.

Per-cussão é origem que tudo agrega e em tudo se desdobra. Ela não pode desaparecer e nem pode se desenvolver. Ela é sempre o que já sempre foi e será. Seu encobrimento dá-se na historicidade do humano quando a racionalidade 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. Neste mundo de razões dicotômicas, a percussão preserva-se de entrar, pois ela não tem como participar já que não vive sem sua pluralidade. Ela é tudo e todos os ruídos, ou seja, as possibilidades do silêncio. No silêncio não há ausência de sons, mas sim um agregar de todas as possibilidades de sons-ruídos. Silêncio é a própria possibilidade do não-silêncio, ou seja, do som-ruído. Portanto, som-ruído e silêncio são um só. Como a cultura da racionalidade entende o silêncio como ausência de som, a percussão passa a silenciar-se por longo período da vigência desta cultura que entende por música, a arte (manipulação) dos sons.

A lógica dualista não só entende som e silêncio como o contrário um do outro, como também entende que o som pode ser puro em oposição ao ruído, o impuro. Para os lógicos, a música é a arte de lidar com o som, e este lidar é entendido como selecionar, organizar, planejar e calcular o som como som puro dentro de um padrão estético que se orienta pela clareza lógica. Daí, logo cresce uma estética da clareza do belo, onde se privilegia a música cantada, onde a métrica do verso não pode ser comprometida pela elaboração musical. A clareza lógica exige um discurso inteligível; e a música tem que se adequar ao propósito lógico. Nesta música, a percussão só pode se manifestar como acompanhamento, como uma alegoria controlada, dando apenas o apoio rítmico para assegurar tudo dentro de um tempo – mas ela está ali para dar a unidade do um; ela traz a todos ao pulso de vida. Nesta forma de focar a música, fica compreensível que estes se sintam desconfortáveis ao lidar com aquilo que eles não podem conceber como som, portando, eles não podem conceber o ruído como parte de uma harmonia e nem podem conceber a música fora de uma racionalidade lógica intervencionista. A música é entendida aí apenas como objeto esquematizado, planejado, no entanto, paradoxalmente se ouve desta cultura

o aceite da existência da música da floresta, a musicalidade das ondas do mar, do vento, do cosmo, do verso, do traçado e da dança; mas, ao definir a música, eles entendem que esta é obra da ação determinada do homem. Música como obra do homem torna-se objeto de arte onde a percussão, como o ninho do ruído, não pode aí se expor. Mas esta cultura se utiliza dos objetos e esses se desgastam e se tornam ultrapassados; e, em uma corrida para encontrar o novo, descobrem a percussão que entra nesta cultura como estrangeira. No entanto, percussão como plural que é, sempre se mantém indomável. Ela até entra na cultura da racionalidade, mas de forma escorregadia, apresentando todas as dificuldades para esta cultura, que tenta aprisioná-la aos esquemas já pre-de-finidos – condicioná-la a uma escrita é uma frustração, enquadrá-la dentro de classificações é outra, elaborar uma metodologia universal para toda a gama de possibilidades que ela oferece é encaminhar-se a uma pobreza de meios e resultados.

Percussão é uma estrangeira que se manteve tocando em mundos estranhos. É assim que ela chega neste mundo da cultura da racionalidade, com sua estranheza, mas sem esquecer a celebração da vida dos ritos de vida e morte da deusa que dá vida e recebe na morte: a deusa mãe Terra, que se ouve das sagas míticas da antiguidade.

A força da percussão é essa energia mítica, originária, a energia que existe *a priori* a qualquer objeto de arte; é uma força sempre em vigência, por estar sempre vindo a ser. Essa força não pertence a nenhuma época, ela é geração de força que propicia a gestação de uma época. Ela é a "força plástica" de que Nietzsche fala (2005, pag. 73); é a latência do nada criativo. Mas é no *sendo* que se revela a sua essência, isto é, sua força, esta que, ao se dar como percussão, faz mundo, produz toques, desdobra questões em uma infinidade, instaurando o sabor que guia a temporalidade do acontecer.

Percussão, quando entra na cultura da racionalidade, traz consigo esta vigência do mito, pois ao se dar como arte, não tem como prescindir da sua presença, visto que a arte é esta tensão da relação racional e mítica, onde o fazer convoca a presença do mito em uma experiência de pensamento originário. Pensamento que não se diz por um exercício racional de lidar com o conhecimento no qual se pretende suspender a experiência de vida e morte para se manter pairando no abstrato, mas

aquele que se funda em uma experiência originária. "Pois pensar não é saber. É não saber. Quando se pensa não se pretende saber, e quando se pretende saber não se pensa." (LEÃO, 2011, p. 13).

Com arte não se pretende saber, ela não se resume a um adestramento ou ao acúmulo de conhecimentos de fatos, ela é uma experiência do real que se mostra e se vela e revela em sua poética, a sua produção. A *ratio* não está excluída, mas agregada em um todo do *lógos* que diz uma experiência ampla de toques de sentido. O saber da arte está no sentir a experiência tanto do *mito* como do *lógos* que estão sempre na dinâmica do ser e não-ser. Trata-se de um saber que é sentir e perceber este sentir. Trata-se de uma dinâmica de vida e morte na arte em que algo se revela dando-se como *alethéia* e se desdobrando em questões que convocam a contínua relação que possibilita o eterno diálogo do que veio e do que virá, dando-se no vigor do contemporâneo.

4.3 OS PERCALÇOS DA PERCUSSÃO NO MUNDO DE HOJE

Este jogo em que a percussão é jogada para participar da roda da vida, tocando e sendo tocada, é o que se chama de sua historicidade, que se dá em realidades diversas. E uma destas realidades é a que se instaura no mundo globalizante oriundo de uma cultura hegemônica da racionalidade, que percebe a percussão como um objeto de interesse que se encontra em constante observação e pesquisa. Percussão, nesta cultura, torna-se conhecimento a ser apreendido e resgatado de todas as épocas para esta época e de todos os lugares para este lugar. Nos palcos, na internet, nos eventos patrocinados pelo governo como incentivo cultural e em qualquer meio de divulgação (mídia), se vê produtos percussivos sendo distribuídos para enriquecer o reservatório de conhecimento desta cultura, que acumula para garantir mais conhecimento sobre o objeto de interesse.

Esta é a ótica de um senso comum que entende a percussão apenas como instrumentos, padrões rítmicos, escrita, história de fatos, datas, nomes e feitos. Poder conhecer estas informações é, nesta cultura, um caminho seguro de domínio do objeto, transformando o valor dos objetivados em valor do conhecer, o qual acaba,

por fim, se reduzindo ao conhecer do conhecido, aquilo que já está à disposição do uso de um pragmatismo técnico musical e de uma ciência teórica.

Este poder-conhecer é o foco desta contemporaneidade, o que por fim acaba encobrando o brilho do encantamento, pois aí tudo pode ser conhecível e o que ainda não o é, será. Aí o mistério deixa de existir, tudo se torna previsível e calculado; o mistério passa a ser apenas um erro de cálculo corrigível para conhecer. Portanto, toda atenção recai sobre o *como* se dá este conhecer, isto é, o modo como este *como* pode se realizar. Esse *como* é o modo técnico, a metodologia, de se lidar com a coisa transformando o lidar com a técnica. A percussão passa a ser vista a partir deste sentido técnico pela sua instrumentalidade de criar procedimentos de capacitação, promovendo consequentemente produtos funcionais de diversos estilos de execução musical. Desse modo, toda a atenção é direcionada para o "conhecer", mas um conhecer que isola a parte do seu todo. Ao isolar as partes, perdem-se as conexões de tensões, a energia. As partes tornam-se sem vida, presas a um nó; viram engrenagem que recebem funções para funcionarem conforme o interesse de um sujeito que logo se torna também um objeto da técnica. Ao supervalorizá-la, escraviza-se, ao se fixar em pontos. O ponto torna-se o foco, e este foco torna-se tão próximo que tudo o mais se torna penumbra. A proximidade do foco impede que se veja para além do foco. Por isso, tudo em volta desaparece. Desaparece tanto o observador quanto o observado; resta apenas a técnica que continua a se realizar ofuscando o horizonte. O que desaparece é o mundo - as referências. Daí o sentido histórico se despede e resta apenas a técnica da historiografia.

A técnica é um modo de garantir a eficiência da aquisição do conhecimento da coisa em interesse; mas o caminho que a modernidade e a contemporaneidade seguem para ir ao seu encontro, torna-a a única luz a brilhar encandeando tudo que está ao seu redor. Percussão, ao cair neste norte da cultura da racionalidade, não pode deixar de rodar nesta roda. Ela torna-se também objeto de conhecimento. Como objeto de conhecimento, ela é manipulada de um lugar para o outro: as suas origens são decepadas; vestem-lhe roupagens suntuosas que apenas sinalizam a sua proveniência. Chega então da percussão por aqui o instrumento – da África, dos árabes, do Japão, dos índios, dos indianos, dentre outros –, chega a motivo rítmico – samba, maculelê, maracatu, baião, flamengo, *jazz*, *blue*, *rock*, *funk* –, chega a sua

técnica, a sua cultura, a sua diversidade, o território e suas datas. Ela chega sinalizada, cheia de informações. E, ao chegar, registram-se os seus traços, decodificam-se os sinais, amolda-os aos fundamentos e constroem-se conceitos para torná-los uma "verdade" confiável de resultados já esperados. Ela torna-se uma objetivação.

Mas, do confiável desconfia-se; quebram-se os fundamentos e os conceitos tornam-se obsoletos. Instrumentos de sons determinados e indeterminado – como até há pouco tempo eram classificados os instrumentos de percussão –, são, por exemplo, conhecimentos que não mais correspondem aos novos conceitos da ciência musical desde que a física acústica se tornou para a musicologia um pouco mais familiar. O pandeiro deixa de ser de origem africana e se descobre uma origem árabe. Certamente foram os portugueses, e não os africanos, que trouxeram o pandeiro para o Brasil. Como o violão, o pandeiro se popularizou e foi apropriado por todo o território brasileiro. O conhecimento sobre a percussão a torna um monte amorfo que é metamorfoseado conforme os interesses vigentes. A ciência tenta desencobrir os mistérios e, aos poucos, a percussão é dissecada, decepada do seu todo para dar as informações que serão úteis à ciência musical. Os parâmetros científicos passam a reger o que se conhece sobre este estrangeiro que cai na cultura da racionalidade.

Fundamentos, teorias e conceitos são instrumentos valiosos para a construção do império do conhecimento. Construir essa torre de Babel torna-se o objetivo e logo se esquece da coisa de interesse. Ao se concentrar no *como* desta construção, o homem pretende alcançar o ideal de perfeição, e, para este ideal é direcionada toda a atenção. O ideal passa a ser o objeto de interesse. A percussão, então, passa a ser, nesta cultura, objeto que será dominado pelo interesse em vigor: a técnica. Esta é que determinará o que pode ser útil ou sem função, e o que estiver desgastado nesta engrenagem será descartado e logo se colocará outro, já reciclado, em seu lugar. Ao se dar como realização desta realidade, a percussão não escapa de entrar neste mundo globalizante como dados informativos colocados à reserva de uma produção teórica e pragmática. O pandeiro, os tímpanos, os sinos, os pratos, os gritos, os tremores, os sussurros, os gemidos, o ofegante, tais como outros, são aí

objetos instrumentalizantes e instrumentalizados, uma fonte sonora que se dá o nome de percussão.

Aquela, que outrora surpreendeu com sua vigência nos rituais dionisíacos, que tocou os guerreiros para as lutas, que tocou os corpos das Bacantes para dançarem, que tocou os iniciados ao transe ao serem tomados por ela, é aprisionada e cristalizada neste percurso historiográfico como combustível de um mundo técnico, ou seja, como conhecimento já dado, armazenado e posto à disposição do uso. Ela é tocada, mas não toca mais, não provoca o transe, não fascina. Tudo já está pronto para ser utilizado, nada mais surpreende. Tudo já está dado e previsto. Cresce o número de trabalhos científicos nos bancos de dados das universidades, cresce o número de diplomas de percussão, os palcos se enchem de instrumentos exóticos, de percussionistas habilitados tecnicamente e de uma plateia ávida por virtuosismos e *shows*. Esta percussão metamorfoseada tenta responder ao gosto cada vez mais moldado pelo que está nas prateleiras à disposição de venda; ela se torna alegoria apoteótica que impressiona o campo visual. Compram-se conhecimento e pode-se se pavonear pela posse deste.

Este conhecimento adquirido, que outrora veio de uma experiência, torna-se neste caminho uma solidificação da experiência, a qual já se separou expressivamente do espanto original da revelação dos toques que se dão a partir de uma experiência com a coisa. Trata-se de um conhecimento cristalizado em informações que são arquivadas para serem usadas quando forem necessárias. Usadas por quem? Usadas pelo homem, pela sua determinação, pelo seu controle, o homem que na era da técnica é quem precisa poder tudo. Por isso, ele precisa ter posse de informações para manipulá-las segundo as suas necessidades. Percussão, nestas circunstâncias, é também algo que pode estar sob o seu controle e entendida como uma diversidade multifacetada à disposição de ser processada para o consumo de conhecimentos e/ou produtos de entretenimento.

Como fonte de conhecimento de uma cultura, ela, mesmo como arte que é, passa a ser algo que está em uma sistematização e instrumentalização do conhecimento, no qual é descoberta como possibilidade de funcionalidade. Daí que a percussão ao saltar na música da cultura da racionalidade não escapa de todo do esquema que esta cultura usa para conhecer o seu objeto de observação. De fonte

do originário ela passa a ser vista como fonte de informação sobre ela mesma por meio de um método que a instrumentaliza, reduzindo-a a um instrumento que deverá ser dominado para uma determinada finalidade.

Esta cultura traz direcionada para si a percussão de várias culturas de onde ela será o instrumento que as sinalizará. Estes instrumentos recebem a função de funcionar dentro de um padrão apreendido pelos padrões da razão e devem ser divulgados por estes padrões que os cristaliza em matéria prima para a produção dos mesmos padrões. O pandeiro de samba passa a ter o seu modo de tocar minunciosamente definido, assim como o pandeiro do maracatu e do baião, o pandeiro italiano ou o pandeiro árabe; os instrumentos de percussão ganham o *status* de instrumentos nas enciclopédias e o modo de lidar com eles se direciona ao domínio sobre eles. Registra-se o seu uso e funcionamento e se estabelecem regras de processos pedagógicos para que se possa mantê-los sob o controle. Todo esse processo se encaminha para tornar possível a padronização de uma experiência com o instrumento, tornando-a, assim, um produto determinado que passa a ser apreendido como *o conhecido*.

Quando a cultura da racionalidade se aproxima das manifestações originárias, ela chega também com um fascínio originário. Mas, este fascínio se deixa logo encobrir pelo fascínio por uma razão já instrumentalizada, a qual se debruçará metodicamente sobre algo para torná-lo um conhecimento. Ao transformar a experiência em objeto de conhecimento e, deste modo, como fato conhecido, este processo distancia os instrumentos, muito daquilo que os fez se manifestarem, ou seja, deixa-se no esquecimento o originário mistério da revelação.

Na ânsia de controle cresce a ânsia pela técnica, e é por esta que o instrumento é reduzido a uma funcionalidade. O homem técnico anseia por tudo saber, e ao tentar conhecer tudo reduz este tudo a uma massa uniforme conhecida, onde não há mais o encantamento, onde nada mais toca, mas tudo tem que ser tocado mecanicamente para reproduzir o já conhecido. O conhecer passa a ser um processo sistemático que conduz o conhecido para a sua função de conhecível. Percussão passa, aí, a ser instrumento para um conhecimento, isto é, objeto de conhecimento. Sendo fonte de conhecimento, ela se abre para a exploração, tornando-se um objeto à disponibilidade de um futuro, um modo de ser posto como

reserva para repor aquilo que venha a faltar. Ao estar nesta relação de posteridade neste mundo determinado pelo homem, ela se afasta da experiência original e se restringe a ser um instrumento à disponibilidade do homem. O que a garante não é nem o que passou e nem o presente, é um futuro que tem que ser abastecido, pois precisa com toda ganância se precaver do que é temível: aquilo que não se sabe. Então, percussão passa a ser um interesse de conhecimento, uma fonte de informação que deverá ser coletada e armazenada. Ela passa a ser algo de um estoque que pode ser utilizado, conhecível e uso comum a todos.

Nesta corrida do domínio técnico, não há espaço para o tocar e ser tocado. Isso se torna uma superficialidade que não tem espaço no mundo da técnica, pois, neste mundo, o tocar se resume ao ato mecânico que o homem deverá realizar no instrumento que estará à mão, onde ele (o instrumento) e o tocar serão uma objetividade fatural; onde tudo estará em referência a um cálculo, e o sentido é direcionado para a medida, a qual dirá qual é a velocidade e qual é o espaço mensurável que deverá ser considerado. O que interessa é a mecânica do toque e não o toque da percussão.

Percussão, neste caso, não chega nem a ser um instrumento. Ela é uma matéria idealizada de uma instrumentalidade técnica, que muito se distancia do que seja um instrumento em muitas outras culturas, tal como o era no alto Egito quando o tambor fazia parte da identidade da deusa Nekhbet¹⁸, que o percute e que, ao percutir, repercute a força da vida que ela, como deusa mãe, da morte, da paz, da beleza e da música, toca trazendo o primeiro sopro de vida que ela produziu, consumiu e enviou para o ovo, para presenteá-la novamente à vida. Essa deusa que tem forma de ave é liberta da gravidade da Terra. Ela é mensageira do céu e da terra, levando na música pelo tambor a mensagem tanto aos entes como aos outros deuses. Ela é uma das mais antigas deusas da mitologia e geralmente aparece carregando um tambor em sua mão. (Cf. REDMOND, 1999, p. 76). Essa lembrança do sagrado do instrumento se apresenta em diversas esculturas ou em pinturas e esculturas em relevo de paredes de templos encontrados em escavações arqueológicas, onde deusas e sacerdotisas com tambores e outros instrumentos

¹⁸ Deusa que tem a forma de um abutre ou de uma mulher com cabeça de abutre. É também chamada de Hathor, da mitologia egípcia.

trazem suas presenças ao presente como memória viva.¹⁹ Essa mesma presença pode ser vista nos inúmeros rituais religiosos de realidades bem próximas, como do Candomblé e Umbanda no Brasil, onde os tambores são instrumentos que vigoram e geram o acontecer da presença do sagrado. Nestes rituais, a presença do mito vige na eclosão da linguagem que se manifesta na presença do instrumento e o instrumento torna-se presença viva do toque do mito. Na mitologia grega, a saga do deus Pan²⁰ e da ninfa Syrinx mostra como este corpo instrumental é corpo de vida transformada em expressão do sagrado; Syrinx é a ninfa transformada em bambu que o vento toca e que se torna a flauta de Pan²¹. Só pelo instrumento pode Pan se aproximar de Syrinx; o instrumento é o que possibilita a união, o que possibilita o etéreo do vento tocar e unir Syrinx e Pan em *toques*.

Estes *toques* são esquecidos quando o instrumento passa a ser apenas uma objetivação com finalidade causal. Ele passa a ser uma coisa que não é coisa nenhuma. O toque passa a ser o que se repõe e se recicla para garantir o funcionamento de algo para um fim. O toque torna-se um protagonista sem *toque*. Percussão, nesta realidade, é técnica a serviço da técnica. Aí nem mesmo o sujeito e o objeto têm alguma importância. O que se tem aí é idealização de uma produção que pode ser medida virtualmente pela "qualidade-quantidade" - os registros em gravações, os currículos (Lattes), as edições e difusão na mídia.

Expandir o conhecimento de tudo e para todos são metas deste projeto arquitetado, o qual inicia e finda o conhecimento em um produto, que se cristaliza como conhecimento já processado, que servirá de reserva para garantir que nada falte. Conhecer o que é percussão, para o técnico, é estar informado como ela "funciona"; é o que poderá garantir o acesso para utilizá-la quando for preciso;

¹⁹ Muitas escavações arqueológicas puderam revelar esse rico acervo de memória da presença-vigência da percussão em realidades distintas.

²⁰ Deus dos bosques e campos assim como também dos rebanhos e dos camponeses.

²¹ Pan apaixonou-se por Syrinx, que rejeita com desdém o seu amor. Ela recusa-se a aceitá-lo como seu amante pelo fato de ele ter a forma de homem e de bode. Pã então a persegue, mas Syrinx, ao chegar à margem do rio Ladon e ao ver que já não tem possibilidade de fuga, pede às ninfas dos rios, as náiades, que mudem a sua forma. Estas, ouvindo as suas preces, atendem o seu pedido transformando-a em bambu. Quando Pan a alcança e a quer agarrá-la, não encontra nada, exceto os bambus e o som que o ar produz ao atravessá-los. Quando ele ouve este som, Pan fica encantado e resolve juntar bambus de diferentes tamanhos, inventando um instrumento musical ao qual chama syrinx, em honra à ninfa. Este instrumento musical se torna então mais conhecido pelo nome de Flauta de Pan em honra ao próprio deus.

conhecer percussão é estar dentro deste padrão de informação. O acesso a diversos meios, como gravações, manuais didáticos, internet, que promovem a propagação de informações de diferentes realizações percussivas – dissemina a sensação de um enriquecimento informativo em consequência do acúmulo de dados reservados à disposição. Padrões rítmicos – associados à percussão – são decodificados e registrados em livros e manuais didáticos para que sejam acessíveis a todos. Numerosas gravações são realizadas como registros de um fato que foi feito para ser registrado e armazenado. A partir destas pode-se simular um concerto, onde todas as irregularidades serão disfarçadas para apresentar a perfeição idealizada na representação de um evento fictício, que serve, inclusive, como produto de prova de uma qualificação de produção.

A documentação de informação sobre a percussão é o projeto que cresce e tende a presumir que a informação é a própria percussão. Estar bem-informado é a garantia de estar abastecido para os dias de seca, pois esta seca já é presumível, visto que tudo pode ser colocado a descoberto. Gastam-se tempo armazenando e falta tempo para se experienciar a coisa para que daí se possa conhecê-la. Sem tempo para a experiência, compra-se pronto o conhecido já processado. Descobre-se que tudo pode ser conhecido e, o não-conhecido, é apenas o ainda-não-conhecido. O sentido torna-se o armazenamento de conhecimento. E este último torna-se a pre-ocupação do hoje, onde se corre racionalmente atrás de um conhecer em uma corrida irracional que se perde no conhecer. A percussão passa a ser aí o que já foi dito e registrado em diferentes suportes, os quais serão modelos que deverão ser seguidos. Criam-se padrões e cópias bem reproduzidas que servirão de arquivos onde o já conhecido irá repor o que será ou já foi descartado.

A percussão acaba sendo reduzida a instrumentos e a cristalizações de padrões rítmicos de diferentes culturas e revela-se como mais um modo técnico que contamina o tocar, deixando-o ressecado e duro. Essa percussão é a que se fundamenta em um modo essencialmente técnico: a que acredita que é a partir daquilo que pode ser calculável que se pode alcançar a produção.

Porém, neste contexto, instaura-se também um paradoxo: ao mesmo tempo em que se tem uma sensação de riqueza pelo acúmulo volumoso de conhecimento adquirido ou de reservas de conhecimento que estão à disposição para serem

apreendidos, se instaura um sentimento de perda de tempo, perda da historicidade, perda de uma propriedade, de um jogo de cintura, de uma maleabilidade, de um *deixar ser*, da entrega ao espanto e ao fascínio, já que tudo é muito previsível. Há uma perda do sentir a falta, pois tudo já está à disposição, tudo já está pronto para montar, não se precisa mais percorrer o caminho pelo fascínio, pelo *fazer fazendo*; não há mais tempo para se realizar o percurso desde à experiência do inaugural: o tempo é destinado ao armazenamento de conhecimento. O que já foi percorrido já está arquivado e se encontra, portanto, pronto. É preciso somente achar, seguir o manual e montar as peças da engrenagem, cujo como-deve-ser e como-deve-funcionar já está calculado.

Trata-se de um mundo globalizante que, mesmo as artes, e aqui no caso a percussão, não escapam de serem produtos à mercê de um mercado regido por um sentido novo de vida, no qual o real se descobre apresentando-se como disponibilidade. Estar na disponibilidade é armazenar, estocar, pôr em reserva. Colocar como reserva garante que nada falte, garante a disponibilidade para que se possa reciclar, substituir ou descartar. Ao ser substituível subentende-se que se substitui o igual. O que está à disposição é, portanto, o igual. O objeto e o sujeito também perdem aí a sua singularidade. Tudo passa a assumir uma impessoalidade, transforma-se em uma massa uniforme de produção planejada. A peça de reposição é igual à que foi descartada ou que está inoperante; muda-se a peça para o esquema continuar em voga. Tudo está em função de um sistema de cálculo, onde tudo perde a singularidade da propriedade; perde-se até mesmo o tempo calculável, o cronológico. Este se perde porque está cheio, entupido de disponibilidades, não há mais tempo para tudo. O ritmo de produção é frenético, não há tempo para minúcias, detalhes; o homem se subjugua ao ritmo das máquinas; são elas que ditam as ordens e definem o que o homem e as coisas com as quais ele lida, devem ser, isto é, ser técnicos.

Como peça de um sistema a percussão passa a ser material de pesquisa que se cristaliza nos artigos, nas dissertações e teses com apoio dos sistemas universitários, que insere a percussão dentro dos moldes do conhecimento técnico científico, no qual é tratada como objeto de estudo e de produção intelectual. A percussão se infla ao participar deste acúmulo informativo que se infiltra por todos

os canais de informação. Os suportes (internet, CDs, DVDs, televisão, e outros) acabam substituindo o que ela é, e contribuem, então, pelo distanciamento do toque da sua experiência originária. Percussão aparece como aquilo que poderá estar dentro desta indústria de produção, onde ela, nesta engrenagem social da era da técnica, é o que se anuncia nas rádios, em documentários, em redes sociais, em projetos de pesquisas e projetos culturais, em jornais, em revistas, em reproduções de gravações em uma corrida pela novidade que será acervo de uma capacitação técnica que promove técnica.

Esta técnica é processo de objetivação, que vem se exacerbando desde o final do século XIX, que ao mesmo tempo traz a percussão para este mundo técnico no qual ela é produto finalizado, produto de um desencobrimento do tipo à *dis-posição* do reciclável-descartável. Heidegger, no ensaio "A questão da técnica" emprega a palavra *Gestell* para dizer "[...] o apelo de exploração que reúne o homem a dis-por do que se des-encobre como disponibilidade" (HEIDEGGER, 2006, p. 23). Mais adiante continua: "Onde esta domina, [Gestell] afasta-se qualquer outra possibilidade de desencobrimento." (HEIDEGGER, 2006, p. 30). A técnica afasta outra possibilidade porque se fecha na ideia de que o conhecer é tudo o que vem a ser conhecido e que esta possibilidade de conhecer provém de uma determinação racional do homem em poder conhecer tudo.

Esta racionalidade fundamenta-se na objetivação do fenômeno. As vigências das coisas são objetivadas em uma idealização e estas passam a serem os objetos com os quais o homem os manipulará. Ao entrar neste jogo, ele, o homem, acredita que possui as suas regras e, com gana e sanha de ganhar, para não se render à sua própria finitude, pensa que pode dominar o mundo pela técnica. Ele se identifica com ela e passa a usá-la como sua máscara. Na esperança de que esta lhe garanta conhecer o infinito, ele se perde deixando que ela passe a conduzir o comando do jogo enquanto ele se torna apenas o técnico, que se deixa subjugar pela técnica que faz o sentido de ser desaparecer atrás desta máscara. É então que a racionalidade se perde: o homem passa a acreditar que pode criar o "mundo" a partir da razão e controlá-lo a partir desta.

Tal como na mitologia grega, na qual Prometeu é acorrentado por roubar o fogo dos Deuses para dar aos homens, o homem-técnica, por tudo querer premeditar,

se acorrenta à técnica e cai no esquecimento de si mesmo. O sagrado e o ser das coisas também passam ao esquecimento. O que se mostra é um novo sentido de ser, o ser para a técnica, o que tudo quer trazer ao conhecimento para tudo dominar pela mecanicidade da causalidade. Com isso, encobre-se o que há de mais próprio, os *toques*, o mundo e o próprio do homem, o de ser humano em um mundo que é toque de sentido

4.4 A HISTORICIDADE DE UM TOQUE POÉTICO

A presença da percussão nos dias de hoje é uma facticidade que ressoa por horizontes distintos, revelando uma diversidade de experiências que tangem o mundo em uma sintonia com o tempo concretizado na historicidade do seu acontecer.²² Ao mostrar-se no mundo, a percussão cria mundo, todavia, criar um mundo só é possível quando já se está dentro de um sentido. Dito com outras palavras, a percussão instaura um mundo no qual ela mesma desponta, trazendo a lume um caminho que é indicativo de direções, sempre *de e para* um norte que, ao oscilar, realiza vida.

Ao realizar-se em diferentes realidades – instaurando mundos –, a percussão apresenta sua historicidade entrelaçada a caminhos que não indicam uma sequência imutável de momentos fatuais encadeados em sucessões infinitas, tal como a historiografia documenta. A percussão, na sua musicalidade, surge de repente, em salto livre, pulando poças e muros como um saci matreiro, mas sempre dentro de um círculo que ao rodar revela o surgir de realidade, tal como o fogo de Heráclito, que aparece no oculto do ordinário e promove o vigorar do extra-ordinário.

Esta realidade se dá do movimento do real – como a *phýsis* dos gregos antigos –, surgindo e desaparecendo, gerando-se na simplicidade do cotidiano, onde no ordinário se encontra o extra-ordinário. É no dia a dia, na experiência de um fazer fazendo, que percussão toca e, ao tocar, convida para o sacrifício suado de doação, de entrega, de prazer. É nesta experiência que o *lógos* é convocado para se instaurar e iluminar. O *lógos* é que leva a percussão ao encontro daquilo que lhe é mais próprio:

²² Entende-se aqui por concreto con-crescer, ou seja, vir-a-ser-ser o que já se é.

o toque. Ele a conduz ao seu destino, que é único, singular, tornando-a uma facticidade com um norte que norteia para um mundo plural. Este é um mundo que se dá no hoje e se lança na possibilidade de ser no futuro que, por sua vez, remete a percussão ao vigor do passado, o qual vige no presente.

Esta experiência de mundo com a percussão é um jogo, em qual ela torna-se, de súbito, uma facticidade, um evento tal como um fenômeno, que se mostra em uma temporalidade na qual se revela uma pluralidade. Dessa pluralidade, pode-se vislumbrar apenas o que ela pode ser. Entretanto, pela escuta dos seus toques pode-se entrar nesta experiência e participar da mesma, podendo, assim, ver os caminhos iluminados de seu fazer histórico tocando no mundo. Trata-se de ouvir o diálogo dos toques nos tempos, ou seja, de “um chamado” que traz a virada do tambor anunciando o barulho do trovão. No espanto deste estrondo se vive uma experiência, um ultrapassar de horizontes, um estar fora dos limites, mas um fora que permite uma relação de afeto com o que está dentro, permitindo identificar as diferenças que residem na unidade, dando-se em mundo, que são toques que tocam se dando no tempo.

O toque é aquele que sempre já se interpõe entre as coisas, pois ele é originário e se dá sob o modo de afeto criando mundo. É um impulso criador que pulsa em co-sanguinidade em todas as coisas, irrompe subitamente possibilitando que a *coisa* apareça e se mostre e seja passível de tocar outras coisas. Isso se dá na percussão porque ela já abriga em si um *ethos*, um sentido de toque próprio de ser. Ele não só está nas coisas como entre elas. Ao revelar aquilo que toca, a coisa tem o poder de afetar outra coisa estabelecendo, assim, de imediato, um elo que se desdobra em mundo, onde referências são criadas em uma co-participação, onde a coisa e o toque são um só.

Para haver criação de mundo é necessário que aquilo que toca (o toque) já esteja interposto. É necessário que se tenha sido tocado pelo ele. O toque é prévio a si mesmo. Ser tocado, afetado, tomado por um modo de ser que é súbito, que invade o *sendo* sem permitir-lhe nenhuma escolha, nenhuma decisão e/ou vontade é tão-só “a realidade da liberdade como possibilidade para possibilidade” (KIERKEGAARD *apud* FOGEL, 2011, p. 105).

Como possibilidade de ser o que é, percussão é toque (de sentido) nela mesmo. Ela é aquilo que se faz presente naquilo que lhe é próprio no percutir. Ao percutir, a percussão repercute e reafirma a sua existência no seu próprio toque. O toque é a sua força: a força que repercute. Força que se antecipa dando-se subitamente em toque, que se instaura em um mesmo instante tocando, indicando, acenando ou insinuando sua presença de um passado de toques. Um passado que se lança em um futuro, pela força de sua vigência presente, orientado e sincronizado, ou sintonizado em contato com um mundo. Um mundo que possibilita ao toque participar da gênese da percussão, no co-fazer, co-nascer e con-crescer como produção, como *poíesis*. A historicidade, que é o *ser sendo* no mundo, torna-se aí uma presa e um testemunho do aparecimento súbito da percussão e do seu percurso, do seu dar-se no mundo. Esse mundo é vida, é processo contínuo de revigoramento do mesmo, o eterno retorno de uma energia, o ritmo que se autogera e que é doação de possibilidades do nada criativo.

Quando a percussão se faz presente, este movimento de antecipação, de orientação, sincronização e sintonização com a gênese já está na sua fundação; é o toque já interposto. O *ser sendo* no mundo co-participa deste movimento instaurador de sentido. Por isso, o sentir do agir e o fazer fazendo da percussão não estão contrapostos. Sentir a percussão é sentido que só se concretiza como a coisa nela mesma, ou seja, no que ela é de sua possibilidade de ser, que é ser no que é impreterivelmente necessário, ser naquilo que é preciso ser para ser: ser em movimento de ser vida, ser no que a anima em sua travessia que a transcende no poético (Cf. FOGEL, 2011, p. 108-115).

Este fazer fazendo diz uma co-participação que indica estar dentro de um interesse, de estar inserido em um contexto de ação, no qual o agir é o já vigorar na *arché* e a coisa chega a consumir-se naquilo que lhe é próprio. Esse inter-esse, esse ser entre, o *entre-ser*, que também é ser dentro de, já indica uma inserção que atravessa, que toca pelo afeto, isto é, toque já interposto, sentido da coisa, que possibilita o acontecer. A possibilidade de sentir está tanto *entre* como *dentro* desta co-participação; ela é esta relação, e não algo fora dela, pois o sentir não é nada intimista, subjetivo, propriedade do homem, mas sim *páthos*, algo que toma, toca e se apodera do homem. É preciso estar tomado pela coisa, pelo sentido já inter-posto,

para poder ver, escutar e se fazer co-partícipe deste instaurar poético; é preciso estar com-prometido, em um modo atravessado por aquilo que o toma, que o toca, pela ação do sentir, a partir do qual se instaura mundo. Portanto, isso que se sente tanto é fruto originário quanto ao mesmo tempo gerador de novos toques que fundam realidade ao cair no jogo de roda da vida, dando-se como história.

Percussão como história é percussão como vigência de mundo que se mostra. Quando algo se dá ao re-conhecimento, só se dá por já ter sido possível algum conhecimento prévio. Nesse re-conhecer já contém em si o conhecer como uma anterioridade velada. Conhecer é re-conhecer. Desse modo, o que se encontra velado está sempre na possibilidade de ser des-velado, de vir à luz; mas este vir à luz é um vir que já veio, é um novo no velho, um originário que só pode ser origem do arcaico, ou seja, a origem da origem, a *arché*. Por isso, todo novo já é um velho. E aí não existe nada correndo em paralelo, mas em simultaneidade. Não se trata de para-doxos, mas de uma unidade inseparável. É a partir da unidade entre novo e velho que se torna possível o re-conhecimento.

A possibilidade de re-conhecer o velado é extremamente atrativa: atrai as atenções, mas também a cobiça de quem tudo quer. Quem tudo quer com toda a sua avidez é o homem. O homem é um ser inquieto que, para existir, precisa conquistar as possibilidades para se apropriar de algo que é o que o faz ser. Entretanto, este algo é o seu mundo que sempre já foi e sempre já esteve aí. O homem, quando se percebe homem, já está em um mundo que é o seu mundo e é o que o faz *ser-no-mundo*, que o faz ser um ser aí no mundo, um *Dasein*, como diz Heidegger. É na conquista de si – que é *ser-no-mundo* – que o homem também faz mundo e se faz no mundo, ou seja, existe a partir do que ele faz e instaura com sua presença no mundo como *Ereignis*, que alguns traduzem como acontecimentos apropriativos, e que aqui se entende por um *evento* em um tempo-espaco, que o torna um ser histórico.

Ser histórico é algo além do que a historiografia se ocupa, pois esta se ocupa de fatos acontecidos; ela colhe informações, seleciona, associa, organiza, guarda e descarta, utiliza e recicla. Essas são ações importantes que fazem um homem, neste pesquisar, se tornar o pesquisador de história, mas, este fazer elaborado, seguindo processos metodológicos, não é a totalidade do fazer e muito menos é história.

Trata-se sim de uma ação tardia, pois não é a pesquisa que “faz” a história. A história é que se faz no mundo e desperta o interesse. Do mesmo modo, não é a atividade deliberada do pesquisador que o torna historiador, é a história que o torna historiador. História não são fatos concluídos, findos, mas acontecimentos que se dão em uma experiência de vida, os quais, ao acontecerem, se ausentam sem deixar de vigor. Esses acontecimentos não são deliberações do homem, obstante, eles são oriundos de uma experiência acometida no homem, algo que se dá, mas não oriundo de um fazer fundado em um determinismo do fazer humano que pretende trazer tudo à luz. Trata-se de algo que se dá sem voluntarismo. Algo que se doa e vige mesmo na ausência, fazendo-se vir à escuta pelo toque, no qual a percussão repousa e toca os sentidos.

A percussão é *evento* que já está aí, no fundo profundo e sem fundo, como fenômeno em irrupção. Trata-se de um estar na vigência deste fazer de experiência, que vem marcando a história do homem. Percussão, ao pontuar a história do homem, é marcada por esta história por ser histórica. Ser este *evento* de acontecimentos apropriativos é o que a torna, em uma co-participação com o homem, o que ela precisa ser: uma totalidade que, ao ser toque, se expande, enche e transborda tocando o que está para além de si; aproximando pelo toque, corpos que estarão em um co-pertencimento, que também trans-bordam, trans-cedendo os seus limites produzindo o acontecer poético.

Neste movimento, o homem e a percussão se encontram tecendo a teia histórica de ambos, seguindo o que tem que ser feito dentro do que lhe permitem as possibilidades de se fazer na singularidade da existência. A singularidade é o que se mostra, e este mostrar-se da percussão está revelado neste fazer cuidadoso que segue esta dinâmica. Nela, o homem sem determinismo mergulha no fascínio e segue obediente o caminho do fazer, de onde, na subtaneidade de um salto, instrumentos se dão como percussão e o homem se dá como humano a partir de uma relação que evidencia ambos na simplicidade da doação da complexa dinâmica da vida. Percussão é celebração de um fazer que exige árduo trabalho, o qual se cumpre não como castigo vindo de algo superior, mas como dívida de vida que se paga à vida com prazer em rituais festivos revelando o ser.

Por entender a percussão como um mostrar-se da dinâmica da vida – que por um salto exerce fascínio no homem, e este, em um salto, já se vê no mundo da percussão – é que se caminha seguindo os com-passos da sua historicidade; e se reflete desde à percussão para escutar o que dela toca (da história do homem) no mundo.

A história do homem é a história da sua pre-ocupação com as coisas que a ele se mostram, fascinando-o e prendendo-o a elas. O fascínio é o que dá ao homem força de vida e lhe possibilita produzir vida, é que põe o homem disposto a entrar neste jogo de experiência com a percussão e que permite que ele experiencie o jorrar das possibilidades que semeiam a vida com toques da percussão. A partir do fascínio e da pre-ocupação, é que o homem se ocupa e cuida para que tudo venha a ser o que pode ser, o que precisa ser. Sem que, no entanto, este *venha-a-ser* seja uma ação dentro da esfera de sua determinação. Não se trata de uma vontade subjetiva, mas de uma ação que obedece ao que deve ser, pois este algo que deve ser, desde sempre é e foi.

Mas o que sempre foi é o que sempre se dá primeiro como origem, *arché*, a força da nascente, que é sempre a mesma, mas de onde nunca se repete o que por ela passa. Nasce sempre o novo, mas esta força do nascer é o velho; é este velho que se mantém velado, vige na ausência e se lança em um futuro ao remeter-se ao passado. Isto é o que aqui se entende por memória. Um acontecimento que se dá no tempo circular, que traz o toque do velho no novo. O novo sempre já é a *arché*, a origem, a fonte, o nascedouro. Essa fonte de força é a mesma de um dos rios de *Hades*, o *Léthe*, cujas águas trazem o esquecimento. O seu fluir é vital para que as plantações de todas as culturas sejam regadas de possibilidades. Por onde ele flui, ele deixa o esquecimento. No entanto, junto com o esquecimento está a força da origem que cuida para que a terra floresça. No cuidado está o velamento que deixa repousar, para que desta terra, pelo trabalho, com o qual se semeia, venha a se dar novamente a força da nascente como originário. A *arché* volta como memória, ganha corpo fincado à mãe terra, corpos que trazem o fluxo ininterrupto de sua fonte de origem. Esse é o ritual que apresenta o ausente, a memória como história.

Memória é como bálsamo da cura: ela restitui o ausente que a arte precisa para existir. É como memória que a percussão se dá como arte e se faz história. A

percussão traz em si este fluxo da memória em sua historicidade. É neste fluxo que se experiencia seu sempre novo, que é *arché*; é a força criadora, uma força que acompanha o seu fluxo e permite que ela seja sempre força revigorada. Essa força lança percussão ao longe aconchegada em ritmo, em harmonia, em sintonia, envolvidos por um *lógos* que se apresenta como música. A música é que cuida e aconchega a percussão em seu colo e apresenta-a como memória da terra em seu ritmo de vida que é esquecimento e criação. Percussão traz música em memória e música é memória de percussão. É na música que percussão se dá como sentido. Quando a percussão surge como uma unidade solista, na música de concerto da tradição europeia, no século XX, ela já entra jogando neste mundo em um círculo onde se toca e dança no cuidar do que ela sempre já foi, ou seja, memória percussiva. O jogo é este cuidar do jogo que exige esforço e doação; requer sacrifício de vida que se diz em morrer a cada momento para abrir-se para a memória, que é fonte de nova vida, fonte de criação, de vida revigorada.

Percussão é criação que se realiza no prazer de fazer para ser; se realiza na alegria do compromisso de se dar como corpo e oferecer este corpo à mãe terra, àquela que acolhe na vida e na morte. Ao se realizar, percussão mostra-se e fascina o homem que com ela se ocupa. Este ocupar-se com o que se mostra é o que faz com que a percussão se dê em um ritmo contínuo, que não se diz em regularidades de igualdade do acontecer, mas regularidade do acontecer de descontínuos e de desigualdades, em um ritmo que dá forma e se estrutura em ações que irão constituir o *fazer-fazendo* dando-se como presença musical de sua historicidade. "O acontecer da história é o acontecer de *ser-no-mundo*. Em sua essência, historicidade da presença é historicidade de mundo que, baseada na temporalidade ek-stática e horizontal, pertence a sua temporalização" (HEIDEGGER, 2009a, p. 481). Percussão é uma destas coisas que se mostram ao homem, age nele e com a qual ele se fascina, se preocupa e se ocupa, e ao se ocupar com ela, o homem faz com ela história, mundo. Percussão é, portanto, possibilidade de música que se dá no homem, que nele age, chamando-o à proximidade de si-mesmo como ser histórico.

Os caminhos por onde este fascínio se dá, deu e dará podem ser vistos através da história, pois a percussão como música, memória, tem marcado a presença do humano como também tem sido marcada por ele. Desde as pedras lascadas e os

troncos ocos de árvores até mesmo as baterias eletrônicas e digitais (sintetizadores), desde os tambores do Zaire e do Japão, as marimbas africanas, mexicanas de seis oitavas e as de concerto da última geração, desde os diversos pratos e gongos, sinos e tímpanos, mas também da caixinha de fósforo, do chapéu de palha, das colheres, das latas velhas, dos sapateados e das palmas, dos gritos e sussurros, dos apitos e dos assobios.... Todos são marcas da percussão no homem e do homem na percussão em uma unidade da e na música como historicidade do humano.

Nas obras *Rebonds A e B* (1989), de Xenakis, por exemplo, é possível pensar a historicidade que marca a percussão. Trata-se de uma obra que se utiliza de altos graus de abstração, baseados em teorias matemáticas (teoria da probabilidade e dos conjuntos). No entanto, apesar de se valer de um aparato recheado da lógica matemática aplicado à música, trabalhando com o conceito tradicional dualista da contradição²³, esta obra não se reporta a uma abstração matemática. A elaboração da abstração vem tardiamente, não só para quem ouve ou para quem toca, mas também para Xenakis. O que provocou o fascínio para que esta obra fosse construída no cuidado da meditação e da vigília foi o que aí já estava velado e que possibilitou a criação. O que estava velado já tocou Xenakis antes mesmo que ele iniciasse o processo composicional. Antes de qualquer elaboração intelectual, o toque (da percussão) já o havia tocado, despertando nele a memória do ausente que vige e se revela pelo ritual do fazer. E o que vige presente da ausência, a memória, é o mistério da manifestação do sem porque, do que não tem causa, do que surge em uma i-mediata irrupção de sentido. O i-mediato acontecer do originário de realidade é o misterioso toque, memória percussiva, que toca a interpretação sem mediação, indicando no ordinário o caminho do extra-ordinário sentido que se dá como música. Esse é o toque de sentido que possibilita a história acontecer pela interpretação deste sentido histórico. Trata-se de um toque mítico que traz à presença a história enquanto manifestação da memória, ou seja, a revelação da *arché*, da origem sempre velada e desvelada por uma experiência poética, que sempre é revelação do sagrado

²³ Xenakis utiliza a clássica oposição de definição *versus* indefinição, onde lança mão de uma simples substituição dos tradicionais 12 tons da música europeia por 12 tons "indefinidos" da percussão (7 tambores e 5 blocos de madeira), opõe as dualidades tímbricas (apresentando as peles e depois as madeiras como elementos distintos que depois se mesclam) e apresenta um discurso musical de oposição tímbrica que se mescla em uma proporcionalidade até uma síntese de densidade sonora.

dando-se como tempo, memória e linguagem (música) no toque de uma extraordinariedade revelação, que é interpretação i-mediata de sentido.

O homem se encanta pela musicalidade da percussão por já estar aberto a ela. Este estar aberto para a musicalidade da percussão é um modo de ser que já está aí no sentido que é ser música. É a musicalidade que o atrai e o põe à escuta para seguir a percussão como música. É o toque musical da percussão que lhe desperta o interesse e lhe impulsiona a perceber no espanto a sua presença. O homem se desperta pela e na percussão para a realidade do que dela acontece em um mundo criando realidade. Criar sempre foi e será fascínio. Trata-se de um fascínio pelo inaugural, que é sempre o fascínio do mesmo, que é o criar, o que protege a todos do impessoal. Quando a percussão instaura realidade, ela instaura fascínio no homem, pois o homem sempre já está nesta abertura para o que se revela. O homem sempre é esta abertura do impessoal que busca o próprio por um impulso criador protegido pelo *Facinus*, o deus *Phallus* romano que com sua magia protege a fertilidade dos interesses cheios de usura e cobiça daqueles que não estão prontos para a magia da fertilidade que é pro-dução.

Percussão é uma coisa que revela ao homem a sua disposição e predisposição de ser tocado e tomado por este *fascinus* da percussão. Pelo *fascinus* o homem se volta para a percussão, se preocupa e se ocupa com ela e a trata com cuidado. O cuidado se dá no fazer fazendo com cuidado, com meditação, atenção, em atenta vigília que cuida do ordinário de um cotidiano. É na ação de fazer e cuidar, o simples tocar do tambor, que se tem a experiência da extra-ordinariedade do poético, na qual o homem se dá como homem, se faz humano. É no ritmo de ação que ele se faz junto às coisas. Isto é ritmo de vida se dando em forma, em estruturas, é tempo se fazendo tempo, isto é história. Este ocupar-se com a percussão é tempo se dando como mundo: história.

O cuidado do fazer cotidiano do homem é a ação de fazer aquilo para ser o que ele é: humano. E o homem é humano, por que já sempre foi; mas neste ser que se faz a cada instante, ao fazer-se, deixa de ser o que é, por isso, esta ação é um ritmo contínuo de ser *não-sendo* ao *ser sendo*, para ser o que já se é. O homem sempre está neste cuidado de ser neste espanto de ser tocado e tomado pelas coisas. É nesse ritmo, que homem e coisas se dão em uma historicidade na qual

sempre se revela algo que já foi velado e, o que foi, ao ter sido, não o é mais, mas o será ao *ser sendo*, isto é, ser. Esse é o ritmo de um contínuo do descontínuo da história: – Toque de Tambor.

Compreendendo a história como um contínuo do descontínuo, pode-se entender porque a percussão pode aparecer e desaparecer na “história da música” europeia. Este desaparecer já é um aparecer, ela é sempre presença mesmo na ausência. Percussão ao ausentar-se de um período da “história da música europeia” é já um toque da história do homem se revelando na e da percussão: – Toque de Tambor.

Em outras culturas também os seus toques vêm e vão. Em quase todos os cultos aos deuses o toque da percussão está presente, os iniciados sempre tocam percussão para convidar os deuses a se manifestarem, tal como se toca nos terreiros de candomblé e umbanda por todo o Brasil. O mesmo se vê nas civilizações pré-védicas, harappeanas, da Idade do Bronze, do vale do Indo (Harappa), há cerca de 1.500 a 800 AEC, quando o tambor é quem evoca a presença das deusas; ou, na antiga Anatólia em Çatal Hüyük²⁴, hoje a parte oriental da Turquia, aproximadamente 7.200 à 5.500 AEC, onde se vê em esculturas em relevo os tambores nos rituais à deusa mãe, Terra, chamada pelos gregos de Gaia; ou, ainda os tambores das Bacantes tocando nos cortejos de Dionísio, ou ainda nas tragédias gregas.²⁵ Essa mesma percussão se retira das tragédias gregas e se mantém, por um longo período, velada no mundo da racionalidade. No entanto, volta despertando o interesse como uma espécie de Bacante transvestida de Musa às salas de concerto convidando estas, as Musas, a se manifestarem na música contemporânea com seus toques: toque de tambor.

O que a percussão desperta ao se re-apresentar é o interesse por algo esquecido, por algo que se dá como falta. Essa falta é que incomoda a escuta – a que espera por toques de um silêncio latente em possibilidades de toques. Essa falta se escuta como grito surdo que pressiona o córtex, deixando uma sensação de peso que paralisa e enrijece os movimentos. O que falta na cultura da racionalidade é, porém, abundante em muitas outras culturas. Em tais culturas se permite ouvir os

²⁴Atualmente, pertence à parte oriental da Turquia.

²⁵ Ver imagens, em anexo, 8 e 9.

gritos, gemidos e risos de uma terra grávida de mistérios, que convidam à dança e ao toque para celebração do que se revela do sagrado: o ritmo pulsante da vida crua e nua. Esse ritmo pulsante tornou-se distante na cultura da racionalidade; tornou-se estrangeiro. Mas este estrangeiro também se torna interesse para “os possuidores de uma lógica racional”. Estes lógicos querem, por uma lógica, desencobrir o tesouro dos estrangeiros. Cresce entre os descobridores um interesse interesseiro, que enche seus olhos de usura. Ao des-cobrir estes ritmos pulsantes que rodam em um jogo de vida, o des-cobridor quer se apossar deles, cobrar os juros e contabilizar os lucros pela descoberta. Eles desfazem o círculo, se apossam do couro já surrado do tambor, impõem o toque de “groves” (células rítmicas), enfeitam a música com suas vestes ou tentam se passar por aqueles ao roubar-lhes os seus mantos. Em uma sequência lógica assinam e autenticam a firma do objeto apossado e, por fim, cobram a autoria. Porém, o que se mantém à distância do círculo da vida é o que não roda, é o sem-movimento, o enrijecido. Esses não conseguem, fora da roda, dar vida à percussão. Esses descobridores são rígidos, mecânicos, pois não conseguem esquecer. Eles guardam a lógica da razão como a “verdade” da descoberta e se esquecem de que o que se descobre não são barras, tubos, fuste, nem pele, nem “groves”, nem “música” em obra autografada. O que pode ser desen-coberto é a memória de um sentido que pode ser apropriado e pode se tornar próprio. Para isso, é preciso esquecer para se apropriar do originário. É preciso deixar-se banhar nas águas do *Léthe* onde se poderá cair em um sono que relaxa, recupera e cura o corpo cansado de uma lógica exaurida. Aquele que deste sono desperta, desperta com o interesse curado em uma terra hidratada com as águas do *Léthe*, pronta para florescer. Este que desperta poderá ir a busca do encontro com a percussão e procurar o cristalino originário de seu sentido na fonte do *Léthe* (a memória). Ao deparar-se com a transparência do fluxo das águas, poderá debruçar-se sobre elas para poder ver – quem sabe (?) – o próprio no apropriado.

Percussão, ao ser um próprio apropriado, é memória. Ela é toque, é toque que repercute. Ao mesmo tempo em que ela traz, leva; ao mesmo tempo em que vem, vai. *Percussão* é memória tocando percussão que toca a memória. Esse toque é toque de ir e vir onde circula a historicidade. Trata-se de um só momento que revela a historicidade do homem, o qual se ocupa com a vida e nela ele se instaura como

humano. E ser humano, é ser simplesmente humano, aquele que apesar de estar em um impróprio se apropria de um próprio sentido de ser. Humano é aquele que, ao tocar o tambor, toca a vida por já estar tocado pelo toque da memória que é toque de percussão: – Toque de tambor.

A historicidade da percussão é a historicidade do homem. Ela conecta os homens aos seus demônios e deuses, toca a temporalidade no ritmo de tocar a vida em um pulso firme e seguro, tal como uma certa flecha apolínea; mas toca também fora do tempo retirando o chão, tal como um gaiato saci que se diverte desorientando. Ela é sempre um e o outro, sempre o mesmo nas suas múltiplas diferenças. Ela é um toque que traz o indizível da magia dos mistérios e o poder de tornar este indizível presente como uma produção poética, uma pro-dução artística.

A percussão como arte vive pelo seu acontecer poético no tempo e no espaço instaurando mundo, sentido histórico. A historicidade do acontecer poético não se diz por acontecimentos e fatos já dados e documentados pela historiografia. O acontecer poético dá-se como doação de um nada para um nada tal como revelação de um instante de magia, de mistério, que traz à presença a memória de toque: percussão. Não se trata de algo que se dá em um contínuo em progressão, como algo que pode ser passado e ultrapassado. O acontecer poético é o retorno de um mesmo, porém, sempre em um próprio apropriado de diferenças.

Este tempo não linear. É o tempo da historicidade no qual se escuta o ritmo circular da vida em que passado, presente e futuro se dão, simultaneamente. Desse modo, pode-se vislumbrar a compreensão do ilimitado, do obscuro, que permeia a existência; aquilo que é uma força obscura que conduz, move e impulsiona a criação. Uma força que vive na e através da arte instaurando mundo, manifestando-se como presença e ausência que é uma presença tanto no projeto de vir a ser quanto naquilo que permanece velado: presença de memória que se dá como *poíesis*.

Este diálogo com a arte é o experienciar da sua historicidade, deixando-se tocar pela sua força revelada da *poíesis*. Com a sua *poíesis* pode-se, sem muita dificuldade, compreender que é impossível limitar este encontro com a arte a uma relação de sujeito e objeto. A arte é o que transforma e diz. Não há no jogo da arte sujeitos atuantes, mas presas atuantes de sua magia. A arte não estabelece uma relação dicotômica onde há um ser que age e um ser subjugado à ação do outro. Não

há uma causa que explique um resultado. A arte não está afeita a explicações. A arte é uma experiência de vivências, de tensões necessárias que se desdobram em acontecer poético. É por ela e com ela que se participa de um ritual de entrega ao sacrifício de qualquer individualidade. Só abdicando da individualidade que se pode aproximar e vivenciar a plenitude do dar-se poético. O poético é um dar-se que acolhe tanto o que se mostra quanto o que permanece velado. Ele é puro encantamento. Ele é aquele que quando o silêncio, o nada, se pronuncia tudo o que se mostra torna-se excesso. A arte é onde se dá a experiência deste encantamento, no qual é presença da ausência revelando-se pelo *fazer fazendo* da arte. Esse é o jogo da arte, onde o ritual traz o toque do indizível. Um jogo que é um ritual no qual se toca para o sagrado aparecer, o aparecer do extra-ordinário na experiência com o ordinário. É nesse ritual do fazer artístico que o mito, como força da experiência, se entrega à individualidade do indivíduo ao sacrifício deixando apenas que a *poíesis* aconteça, revelando a força do sagrado que mora no nada criativo.

O mito é a totalidade artística que vigora no eclodir da linguagem que se manifesta pelo ritual artístico. Mito não é a narrativa, mas está na narrativa. Mito não é o que se mostra, mas está no que se mostra. Mito é o silêncio que se dá presente na memória, não como estrutura, mas como experiência. Mito é o que restitui o sentido da essência do *ser-em* uma experiência de mundo. Essência restituída é vigência do dar-se poético: a experiência do ser revelado no *sendo* do artista e da obra. Vale lembrar que tanto obra quanto artistas só são o que são na pro-dução da *poíesis*; eles só existem nesta relação que os instaura como artistas e obra, e não o contrário; não são eles que fazem a relação. Tudo que faz parte deste ritual perde sua identidade de sujeito e objeto e se realiza em uma unidade de produção poética que se origina de e em um instante de torpor ritualístico. Instante poético é magia, mistério. É o instante onde não existe a alteridade. Não existe o eu e o outro. Tudo se faz um. Tudo é um em uma unidade de pro-dução de sentido, onde o aparente e o ausente se revelam por um *lógos*, no qual *nous*, *aísthesis* e *ratio* formam uma unidade. E é neste instante de irrupção, de pro-dução de sentido, que se experiencia a força do toque do sagrado. No sagrado a relação não é uma causa, mas a fonte que jorra a i-mediatidade do dar-se da arte que, quando se dá, já é uma experiência de mundo, é história.

É no toque poético, que se dá em um instante e se oculta deixando sua repercussão no mundo, que a percussão retorna sempre como memória viva deste ritual de toque do tocar. O poético é instante fugidio, aparece e desaparece, continuamente. Ele é toque de *percussão* que toca sempre como memória repercutindo e instaurando a percussão como memória de toque de sentido poético do tempo se dando em mundo: – Toque de tambor²⁶.

²⁶ Inspirado em Ho-schan (891-960 d.C):

“ – Quem em via, aprende chama-se ouvinte. Quem, em via, aprendeu chama-se o próximo. Quem é, em via, além da perfeição do ouvinte e do próximo é transcendente.

Um monge lhe perguntou? - O que significa “transcendente”?

Disse Ho-schan: – Toque de tambor.

Replicou-lhe o monge: – Não perguntei pelo sentido da frase: “Lá, onde está Espírito, ali está Budha”, mas sim, o que e-voca: “Nada de Espírito, nada de Budha!”

Disse Ho-schan: – Toque de tambor.

O monge perguntou por fim: – Se me vem ao encontro alguém credo como rocha, como abordá-lo?

Disse Ho-schan: – Toque de tambor.” (HO-SCHAN *apud* HERMOGENES, 2006, p. 50-60).

5. PERCUSSÃO: CORPO EM EX-PULSÃO DE POÍESIS

Ao entender percussão como um instrumento musical, compreende-se que se trata de uma coisa corpórea com a qual se possa interagir, ou seja, um corpo intramundano que interage com outros corpos no mundo. Sendo um corpo e não outro se entende que, neste corpo, há uma identidade que a diferencia de outros corpos, alguma coisa de próprio que lhe dá a identidade de um instrumento musical único. Mas como é que se definirá esta identidade e o que é que dirá as suas diferenças?

Ao se pensar o jogo de diferença e identidade da percussão, defronta-se com a questão do método. O que se entende por identidade? O que se entende por diferença? Será a identidade algo permanente, da qual seja possível definir as suas características e reconhecer as diferenças? Podem as diferenças ser uma identidade? O que é que diz a identidade de algo?

Esta procura pela identidade é, na verdade, uma tentativa de compreender o real. No entanto, esta compreensão pode se desdobrar em uma busca por apreender o real, torná-lo um algo que garanta a sua presença e atenua a sua insólita permanência. Esse caminho que conduz à apreensão do real tem sido o *phátos* da modernidade, sob o qual o homem expia para poder definir e dominar todos os encantos deste. Nesta missão de desencobrir o real, a *phýsis* – força do aparecer que se vela – é reduzida ao aparecer que permanece como reconhecimento de fatos apreensíveis, tornando-se, então, a natureza física e biológica suscetível a uma objetivação da subjetividade humana.

Normalmente, quando se parte do princípio de que se pode definir a identidade de alguma coisa, entende-se que ela seja algo que se encerra em si mesma e está à disposição de um agente que dê a ela uma existência de acordo com as suas referências. A coisa aí recebe uma identidade intrinsecamente nela mesma, a qual é encontrada ou referenciada fora dela, ou seja, define-se este algo segundo uma aprovação de uma avaliação (de fora) que recai sobre ela e que a molda segundo as referências das quais estão à disposição. Este tem sido, até hoje, o modo de dar identidade às coisas, buscando definições, encontrando características, perseguindo o que permanece e transformando-o em um corpo calculável e previsível.

Deste modo, torna-se comum a busca por uma definição que possa corresponder ao que deve ser um corpo; busca-se, com uma análise seletiva, uma identidade que permaneça pelo método da exclusão das diferenças. Sob essa análise se dará um testemunho de fora que definirá este corpo que se mostra. Trata-se, em suma, de um testemunho sobre algo anterior a ele. No entanto, é ele que certificará tanto a identidade quanto as diferenças.

5.1 IDENTIDADE E DIFERENÇA

O que define uma coisa a algo específico é o modo como esta é percebida. Em muitas vezes, este modo já é comprometido. Pois, trata-se de constatar a vigência de algo por uma perspectiva, a qual possibilitará a definição daquilo que irá se diferenciar e do que irá se identificar. A perspectiva é, em última instância, o que irá referenciar a coisa em um fundamento para que esta, como objeto, seja esta e não aquela.

Normalmente, o fundamento é pensado como algo que está por baixo, sustentando o objeto a ser analisado; algo que vale não apenas pelo perceber, mas pelo reconhecimento do percebido dentro de uma lógica já estabelecida. Essa lógica, *episteme logikhé*, é que operará a crítica e determinará a diferença dentro dos seus princípios lógicos. O que se obterá dessa operação crítica será uma redução da presença a um determinado sistema lógico. Porém, se a presença de uma coisa se reduz a um sistema e este é que lhe determina a presença, esta coisa não é e não tem mais a mesma presença de origem, mas passa a ser o protótipo de um sistema, isto é, passa a ser uma representação da coisa.

Esse reducionismo do vigente em uma estratificação de corpo em *natura*, como ser mensurável e previsível, determinado por uma crítica excludente e dualista da Modernidade, muito se distancia do que se entendia por crítica na Antiguidade. Na Antiguidade Grega entendia-se crítica, *krísis* do verbo *krinein*, por aquilo que faz o diferenciar-se da *phýsis* enquanto *alétheia*, ou seja, enquanto verdade e não-verdade operada na unidade da linguagem, *lógos* (Cf. CASTRO, 2014, p. 109). O diferenciar-se da *phýsis*, o discernir, se diz aí por distinguir o que é característico e constitutivo. “Essa separação distinta se exerce, remontando à ordem dos

fundamentos constituintes e por isso elevando-se a uma ordem superior, à originária" (LEÃO, Crítica, 2), na qual verdade e não-verdade não são uma oposição, mas constituição do ser. Nesta visão circular de mundo – na qual não há começo nem fim; a verdade existe na não-verdade e o *lógos* não é, tampouco, uma redução da razão lógica.

A partir destas considerações, pode-se perceber claramente que existe mais de um caminho para se compreender o real do que seja a percussão. O que é de senso comum é aquele que se pega um atalho para chegar até ela sem vivenciá-la por inteiro. Com a ajuda da lógica da razão matemática tenta-se chegar mais rápido, e com mais segurança, até onde está este corpo percussivo. Com recursos de fora, constroem-se fundamentos para poder se assegurar da fiel descrição. Estando o caminho mapeado, representado por números, ou por razões de proporcionalidade (numérica), consegue-se visualizar com clareza o mapa e fazer inclusive um eficiente *mind map* desta; e tudo isso sem mesmo precisar chegar até ela. No entanto, fica claro também que o que se vê – com clareza – é apenas planos traçados. O caminho para chegar à percussão nem mesmo chega a ser experienciado e ela nem mesmo tocada. Claro fica, mais ainda, que este modo de se referir à percussão, através da representação, não alcança a sua totalidade que, por sua vez, não se deixa definir pela mensurabilidade.

5.1.1 O corpo instrumento

Geralmente, entende-se o instrumento musical como um objeto cuja função é produzir um som. Seguindo esse raciocínio, a percussão também é mais um instrumento como qualquer outro segundo a sua função. E como qualquer outro instrumento, percussão é entendida como um objeto ou, mais precisamente, como objetos que produzem som. A partir destas qualificações, persegue-se, para a percussão, uma compreensão de identidade associada a um conjunto de instrumentos (objetos). Esse conjunto deverá possuir massa corpórea específica, que produz sons específicos como qualquer outro instrumento, pelos quais a percussão deverá se diferenciar em conformidade com a sua identidade formal. Instrumento como "coisa" corpórea, que se diferencia de outros corpos, é objeto que

passa por um processo no qual será retalhado em elementos contáveis, pelos quais se obterá o reconhecimento de suas semelhanças e diferenças. Esse reconhecimento será processado a partir de um método de exclusão de diferenças para que se obtenham as semelhanças. Desse modo, ao ser possível diferenciar, pode-se chegar a objetivar este instrumento percussão. Esse método de objetivação baseia-se na lógica matemática que reduz qualquer coisa a elementos mensuráveis, tornando a coisa o resultado de uma equação, na qual se somam as semelhanças e subtraem-se as diferenças. A partir deste método, persegue-se um padrão de conhecimento na tentativa insana de se atribuir à percussão uma "identidade". Recorrem-se às definições de medidas do material e da forma – diâmetro, profundidade e altura – que os instrumentos são constituídos. As peculiaridades contáveis são as que se padronizarão, dando aos produtos definições que estarão submetidas a uma lógica que se baseia na mensuração e na exclusão das diferenças. Percussão, ao passar por este processo, torna-se um objeto específico; torna-se um objeto conhecido e passível de manipulação e, em consequência, torna-se um objeto de conhecimento, que pode ser comprovado em suas especificidades mensuráveis; e estas serão analisadas, classificadas e enquadradas dentro de sistemas que assegurarão a sua objetividade. Dentro deste esquema de compreensão, a percussão vale pelo que se pode dela objetivar. Ao objetivá-la, retiram-se do seu corpo as diferenças, restando o que lhe será atribuído como identidade, o que dirá ser ela no sempre igual de si mesma. Estipula-se o padrão de correspondência que será o peso e a medida de identificação do objeto; e este passa a ser reconhecido pela sua forma, que ganha uma forma e uma função que o definirá como corpo instrumental. Fechada em uma identidade reconhecida, a percussão torna-se um instrumento a se ter domínio que, em uma sequência, pode ser disponibilizado ao uso. No entanto, a percussão também perde, em consequência imediata de sua objetivação, a sua infinita pluralidade. Como conhecimento adquirido, apoiado em parâmetros já pre-definidos, será concedida à percussão uma definição que lhe dá apenas um padrão de identificação que já carrega consigo critérios (parâmetros) de avaliação.

Entretanto, a multiplicidade de elementos físicos que se agregam à percussão faz com que este método seja processado *ad infinitum*, restando sempre certa

indefinição que vem frustrar a exatidão de um resultado já esperado. Sem poder objetivar a percussão em termo, mantém-se a percussão em uma imagem instrumental amarrada, não em uma experiência em si, mas à experiência desta em paradigmas de uma imagem do que seja o instrumento. Percussão, ao passar por esse processo de identificação, fica esquartejada em partes desencobertas, expostas, tornando-se banalidades; e o corpo deste instrumento fica despedaçado, perde o seu encanto e torna-se uma "coisa" instrumental. Esse modo de entender o instrumento como um corpo físico, esquece aquilo que é primeiro; não o primeiro que vem de uma escala de valores, mas o primeiro como origem: aquilo que funda até mesmo a funcionalidade do instrumento percussão. Esse primeiro é o toque que toca o tocar.

Quando se diz o tocar, não se trata de uma ação em qual se põe em movimento uma ou duas baquetas ou mesmo mãos ou pés contra uma pele, uma corda ou uma tecla. Tocar um instrumento não é um movimento realizado mecanicamente, em uma velocidade "X" ou "Y", sobre uma massa corpórea que, por sua vez, se movimenta deixando propagar ressonâncias em ondas em frequência "A" ou "B" que, pelo contato com matérias químicas do ar, deslocam-nas em um espaço delimitado. O tocar que aqui se diz é o tocar de um corpo que não se pode medir; e o corpo ao ser tocado não se diferencia do que o toca, pois o que instaura o tocado e o quem toca é o toque que toca e é tocado. O toque do tocar não é mensurável, portanto, o corpo que toca e é tocado não é massa corpórea, mas um modo de ser que se avoluma e se torna corpo ao tocar tocando. Esse corpo é sentido que se instaura pelo toque que toca o instrumento trazendo tudo a uma unidade de corpo.

É pelo toque que se instaura a percepção do toque e o toque se dá na percepção do toque. No tocar, que é sentir, funda-se tanto a percepção quanto o toque. Com isso, sentir e sentido dão-se no mesmo toque. Não se instaura sentido sem que se seja tocado por algo. É preciso ser tocado para ver e entrar em um sentido. Não existe aí um primeiro, nem uma posteridade. Trata-se de um único acontecimento. A percepção, fundamentada em um conhecimento que depende de uma medida para fazer-se valer, ignora o toque e, ao ignorar, confronta-se com aquilo que indubitavelmente já desde sempre a funda e faz com que ela se dê a partir do toque. Ao ignorar o toque, a percepção se coloca em oposição ao próprio toque

que a instaura e, portanto, se põe em oposição à abertura de sentido. Ao se fechar para o toque, esta percepção perde o que lhe perpassa e se torna uma apreensão que constrói fundamentos, nos quais serão erguidas as colunas do conhecimento que sustentará as teorias que irão pairar sobre o corpo da coisa. Ao distanciar-se daquilo que lhe perpassa – o toque – a apreensão procura uma aproximação que ultrapasse a experiência do toque e se amarra a uma representação – ou a uma imagem idealizada da coisa (instrumento percussão) –, para definir a identidade da coisa em um objeto que se opõe ao sentido de toque. Sendo assim, a *coisa* torna-se objeto sem sentido, já dado, manipulável, ou seja, uma matéria que precisa ser reconhecida por fundamentos já prévios (apreendidos, manuseados e controlados) aos quais se reconhece o corpo como um corpo físico e previsível.

A percussão, dentro desta lógica, é entendida como um corpo físico mensurável, no qual se pode ver as diferenças e as características que lhe dão identidade, reduzindo-o à condição de uma categoria, com a qual se pode contar e assegurar a previsibilidade desta. No entanto, ao se tocar e ser tocado pela percussão na sua musicalidade, na sua abertura e instauração de sentido, os conceitos do que venha a ser o corpo da percussão não mais se sustentam. O toque não é algo que se possa contar. Ele não se restringe à correspondência de estímulos e reflexos físicos; ele é toque que se instaura em sentidos sentido. Trata-se de sentidos que faz a obra de arte se sustentar pelo agir do seu toque. É importante saber que, ao se deixar esquecida a *poíesis* do toque, deixa-se também o instrumento musical no esquecimento. Pois este se recolhe e aparece somente na sua categoria de *ser simplesmente dado*, como uma ferramenta para exercer uma função técnica da mecânica do movimento de tocar.

Aquilo que se diz primeiro na percussão é o que está na sua essência, ou seja, o sentido do toque do percutir. Para que a percussão seja um instrumento musical não se pode extirpar o seu cerne, aquilo que a conduz a ser o que ela é pela musicalidade que a toca em um caminho de experiência e que toca o caminhar no qual ela se apresenta no mundo. Esta experiência revela-se por uma memória viva nas possibilidades do agora, trazendo o toque para o hoje do que foi passado e que será futuro, em um genuíno encantamento instaurado pelo esquecimento, o qual possibilita a abertura para a magia do originário. Portanto, este sentido de toque não

se restringe ao tempo sequencial, cronológico, mas se dá fora de uma mensurabilidade temporal, pois coloca o tempo em uma unidade de produção de sentido, *poíesis*, que se mostra e se retrai simultaneamente, deixando uma ausência presente. O toque sempre toca ausentando-se, mas permanecendo em sua ressonância que repercute exigindo a sua volta, pois ele é o tocar que requer o retoque na busca de trazer do ausente a presença da memória em toque. Memória é presença que está sempre em um porvir de toque.

O que até aqui se pensa nada mais é do que uma retomada ao que se discutiu no primeiro capítulo desta pesquisa, que é uma tentativa de pensar a percussão como questão, que já está na origem da própria palavra percussão, que se encontra em tocar, afetar. Algo que é perpassado pelo tocar e se instaura *na* tensão entre limite e não-limite, agindo na liminaridade, dando-se em sentido de ser com o ser humano ao tocar. Ser é ser tocado. É neste *mesmo* que a percussão repousa, ou seja, institui-se como instrumento musical.¹ A partir deste *mesmo* poder-se-á vislumbrar o que é que a torna única, que a torna um corpo em questão: o seu toque, que gera preocupação e instiga a investigação, orientando o pensamento, a partir de uma experiência com o que dela se mostra: o mostrar-se de si em uma experiência de *poíesis*. Ao mostrar-se, percussão se diz como instrumento musical apresentando o que lhe diferencia e o que lhe dá identidade. Esse algo é seu corpo, seu toque, um corpo que repercute em toques com outros no mundo.

5.1.2 Possibilidades do corpo percussivo

Ao se definir a percussão como um instrumento musical, entende-se que ela seja uma totalidade do tocar, que não se funda na exclusão, mas na abertura para o ser tocado pelo toque que toca. Não há fundamento no qual a percussão repousa. A percussão não se alicerça em nada anterior a si. Ela repousa no fundo profundo sem fundo, onde se movimenta livre para vir à luz, para criar mundo e ser mundo - ela *mundifica* ao mesmo tempo em que é feita por este mesmo mundo. A percussão é este círculo tal como os antigos entendiam o mundo.

¹ Ser um instrumento musical nesta complexidade de ferramenta-técnica-*poíesis* não é uma exclusividade da percussão.

No entanto, como já foi dito, a Modernidade aborda o corpo por outro caminho, o qual é evidenciado com o *Discurso do método*, de Descartes, no qual, em uma das leituras possíveis, o homem torna-se mestre e dono da natureza. Nesta obra

Descartes escreve que na ciência trata-se de: "Nous rendre comme maîtres et possesseurs de la nature", "tornarmo-nos mestres e donos da natureza". O método da nova ciência, quer dizer, da ciência moderna consiste em assegurar a previsibilidade da natureza. O método da ciência não é outra coisa que o garantir da calculabilidade da natureza (HEIDDEGER, 2009b, p. 142).

Vale observar que este sistema cartesiano de pensamento ainda continua a influenciar a base de muitos métodos científicos de pesquisa que consideram a presença de um fenômeno a partir de uma observação analítica, a qual secciona o todo em elementos. Em outras palavras, nesta estratégia de investigação o objeto recebe uma identidade predicativa, oferecida pelo o que se pode objetivar, isto é, o objeto é identificado pelo "como" é usado, medido, calculado e idealizado. Neste caso o importante é ir atrás da prova mensurável para que o objeto de estudo possa *ganhar* algo absolutamente certo e seguro; e, ao se pressupor que a coisa *ganha* algo, se entende que ela não o tenha, por isso torna-se mister que este algo seja acoplado à coisa pelo sujeito determinante, que já estará orientado por um conhecimento prévio fundamentado em um *fundamentum absolutum inconcusum*. A coisa passa então a ter um corpo referenciado a algo material ou a algo que possa ser representado por uma representação numérica dentro de uma proporcionalidade.

Deste modo a presença do objeto torna-se uma fatualidade de corpo material mensurável que estará em referência à necessidade de um sujeito que se relacionará com o objeto a partir de si mesmo. Logo, a funcionalidade do objeto será referente à necessidade de um sujeito que se relaciona com o objeto, definindo, deste modo, o *como* esta relação deverá ser orientada, dando ao objeto, a partir deste *como*, a sua identidade. Nessa relação, o que se tem é um relata que se diferencia de outro relata. Nesse caso, não se entende mais a coisa-com-outras-coisas-no-mundo, mas a coisa-contra-outras-coisas-no-mundo.

Este modo de acessar o objeto propaga-se como esquema sistemático de conhecimento, no qual a atenção se direciona aos limites dos parâmetros pre-determinados como base e norma fundamentada na ideia que definirá o objeto em questão. O ponto de partida para a investigação será os pressupostos que moldarão o objeto conforme a circunstância na qual ele será observado. Assim, o objeto passa a ser fundamentado por uma ideia que o define dentro de um referencial correspondente a uma lógica e uma ética previamente já fechadas. Ao se estabelecer parâmetros, direcionam-se a atenção para o objeto identificando seus limites nos limites dos parâmetros. O que ficar fora deste limite será direcionado para a categoria de diferenças ou serão tratados como exceções, pois estarão fora dos padrões de aceitabilidade. Trata-se, portanto, de um método investigativo que não indica nenhum caminho pelo qual se poderá percorrer, mas de-fine o conteúdo que deverá entrar no caminho. Esse conteúdo é o que será a substância da "coisa" em si e isto será o que definirá a sua identidade. Essa identidade deverá sempre corresponder ao que já foi pré-de-finido, ou seja, "A" será sempre igual a "A", e "A" nunca poderá ser diferente de "A".

Convergindo para a percussão, pode-se também identificar uma forte tendência em abordá-la como um objeto de estudo. Nessa abordagem, o empenho na regra se orienta em encontrar uma ordem para o caos que ela apresenta. Essa ordem baseia-se em tornar estes instrumentos objetos quantificáveis, por meio de procedimentos metodológicos que venham enumerar, catalogar, determinar as formas e definir o uso da percussão. Os instrumentos que passarem por tais procedimentos passarão, a partir do padrão encontrado, a serem designados para um uso específico. A ordem também pode ser inversa: a partir do uso trivial é que tais instrumentos submeter-se-ão aos procedimentos já referidos. Os instrumentos, ao serem de-terminados dentro do padrão aceitável pelas autoridades do conhecimento científico, passam a obter uma identidade que só poderá ser rompida por outra autoridade, que tenha no mínimo se empenhado tanto quanto as outras em re-de-finir tal instrumento. Eis que o uso do xilofone em substituição de um bloco de madeira [*wood-block*] pode causar indignação para alguns. Para esses, um xilofone nunca poderá ser utilizado como blocos de madeira [*wood-blocks*], apesar dos dois serem constituídos do mesmo elemento – eles soam o som de madeira.

Naturalmente que estes não estão equivocados se considerarem as suas fundamentações lógicas. Eles se mantêm fiéis à lógica determinante. Só que esta lógica parte do princípio de que existe uma verdade absoluta. Se um xilofone tem a característica de ser sempre igual, xilofone "X" = som "X", e este igual é diferente do sempre igual do *wood-block*, *wood-block* "Y" = som "Y", então, se assim os são, não se pode substituir um pelo outro, pois o xilofone X é diferente do *wood-block* "Y", como também um som "X" é diferente de um som "Y". Porém, trata-se de um se que nunca acontece. O xilofone nem sempre é "X". É muito mais provável que ele se apresente sempre em outras estruturas formais, com uma qualidade sonora de uma gama *ad infinitum*, já que até a constituição do espaço em que ele poderá estar, fará com que ele soe diferentemente; e isso acontece também, do mesmo modo, com os *wood-blocks*. O impasse geralmente se dá porque os instrumentos em si da percussão tanto são diferentes quanto são iguais, ou seja, o que faz o xilofone ser diferente do ou igual ao *wood-block* é o som. É o som que torna, em última instância, a diferença e a igualdade de um instrumento musical. A ciência tradicional não concebe a dobra, a de identidade e diferença. A ciência busca definições que não deixem dúvidas – a diferença tem que ficar como diferença e a igualdade como igualdade. O que ficar sem definição é o que carecerá de um estudo mais aprofundado para garantir uma futura certeza.

Vê-se, assim, que a percussão já apresenta aí algum problema como objeto de estudo. A maioria dos instrumentos de percussão são diferentes uns dos outros e, ao mesmo tempo, são os mesmos: são instrumentos que dão um toque percussivo: eles tocam. Ao se dizer isso, se coloca como determinante o tocar do toque. Como se pode ver: o instrumento "prato" é um instrumento que tem uma gama de som muito variada, nunca um "prato" tem o mesmo som que o outro, no entanto, todos os pratos, inclusive os que se põem sobre a mesa para comer são iguais, pois estes últimos também podem ser instrumentos de percussão; eles podem ser tocados e podem tocar a quem a ele esteja sensível. O que determinará a escolha do prato, que deverá compor como instrumento de percussão, em um momento específico, não será aquilo que se identifica como propriedade mensurável. Não é o tamanho, a espessura do prato e/ou a abrangência das ondas sonoras que dão o toque da escolha; tampouco a escolha é tocada por estas medidas. Do mesmo modo,

não é a mensurabilidade, seja de um balde com água (que na percussão pode ser perfeitamente um instrumento), de um xilofone, de um tambor, dos passos de um cavalo ou de uma pessoa, que valerão como critérios para que estes sejam instrumentos de percussão. Todos estão na possibilidade de ser percussão com as suas diferenças. Mas as pesquisas científicas não abdicam de validar seus estudos pela lógica matemática. O que faz valer um balde com água como instrumento musical para um estudo científico não é o que se dá pelo que ele toca, e sim quantas vezes ele foi incluído em obras musicais para percussão, "como" ele foi utilizado (também uma possibilidade contável) e "como" ele foi escrito na partitura.

O corpo percussão é compreendido, na metodologia científica, como um conjunto quantitativo de instrumentos variados (ferramentas distintas). Estes são divididos por subáreas baseadas no "como" estes instrumentos são comportados em uma relação funcional (técnica). O que define aí a percussão é a sua materialidade e a sua técnica. Ora ela é o *dado simplesmente dado* na sua constituição física (madeira, metal e peles), ora é o modo de lidar com este (percutir, raspar, soprar). Esses dois modos de definição, muitas vezes se contradizem anulando-se – anulam as suas definições, mas não o fenômeno.

Tomando aqui apenas como exemplo, pode-se observar uma definição de um dos instrumentos que compõe este conjunto instrumental: o vibrafone. Este é considerado um instrumento de percussão, classificado na subárea dos instrumentos idiofônicos, que produzem som com a vibração do seu próprio corpo – segundo o sistema de classificação de instrumentos de Hornbostel-Sachs (Cf. KARTOMI, 1990, p. 176). No entanto, segundo a própria ciência física, nenhuma tecla do vibrafone, como corpo estático, pode produzir som; no máximo pode-se dizer, dentro dos princípios da física, que as suas teclas, ao receberem a colisão de uma carga de força de outro objeto (a baqueta) contrária à sua carga de força inerte, sofrem um deslocamento de massa dentro de um determinado espaço/tempo. Esse deslocamento de massa irá pressionar o ar contido no espaço físico e esta pressão será representada por ondas que se deslocam em uma variabilidade mensurável ao se propagar no espaço. Essas ondas são chamadas de sonoras, no entanto, a variação do deslocamento da massa do corpo irá depender da força de choque, que mudará a pressão do ar e a intensidade do movimento das ondas sonoras. Com isso,

em um mesmo espaço pode-se obter ondas inaudíveis e se chamar o inaudível de silêncio. O resultado "sonoro" esperado do choque dos dois corpos não será audível para alguns. Então, o que é que este vibrafone está produzindo? Som ou silêncio? Pode-se dizer, segundo os mesmos princípios, que o vibrafone (suas teclas como um corpo material) produz "som" ou "silêncio"? Som, neste caso, definido como ondas sonoras, é algo imaterial. O vibrafone é um corpo que gera (no sentido de geração) de si algo imaterial? Sabe-se pelo tão conhecido princípio de causa e efeito, da lógica mecanicista, que de si-mesmo não há geração de som. Para que alguma pressão seja realizada é necessário ainda o choque de outro corpo, a baqueta, por exemplo; sem este choque a tecla não se movimenta, não pressiona o ar e as partículas do ar não se movimentam deixando que as ondas sonoras sejam liberadas. Levando isso em consideração, pode-se dizer que o vibrafone não produz o som a partir do seu próprio corpo, pois as ondas se dão pelo movimento resultante da pressão que a massa de um corpo faz contra o ar, e esta pressão não se dá pela tecla em si, mas pela força vinda de uma direção contrária, isto é, por um movimento de força, exercida pela baqueta, que pode vir acompanhada de uma mão ou de um movimento mecânico. Aí, nem a força, nem a pressão – que não são matérias – é o corpo do vibrafone ou da baqueta em si; tampouco o movimento é a pressão. O que é força, nenhuma ciência pode até hoje explicar, apenas os efeitos do que a força pode "causar". Se é a força (pressão) que gera o movimento, e este é que define a onda (e nenhum destes é o vibrafone), o vibrafone, cientificamente, não produz nenhum som, portanto, não poderia estar na classificação de instrumentos de Hornbostel-Sachs. Naturalmente que os parâmetros de Hornbostel-Sachs não estão embasados nos mesmos critérios que aqui são refutados; porém, é claro que basta outra perspectiva para que se tenha outra definição, que por sua vez, poderá também ser facilmente refutada, inclusive a aqui realizada.

Cabe, por conseguinte, indagar se este outro corpo, o som, que tem sido objeto de estudo e medida para definir a música, pode ser definido pela mensurabilidade. Pode-se medir o som metálico, duro, pontudo, doce, maleável, comprido, curto, alto, baixo, agudo, grave, fino, gordo, fraco, forte, sedutor, chato, expressivo, inexpressivo? Alguns certamente recorrerão à proporcionalidade da opinião subjetiva de cada ouvinte para chegar aos números de uma estatística para definir estas qualidades.

Qual seria então a gama do som? Esta tem um limite? O som pode ser realmente definido? Pode ser medido? Como já foi dito, pode-se medir a pressão que uma força exerce contra o ar em um determinado espaço, fazendo com que este ar se movimente em ondas, chamadas sonoras, mesmo que estas não soem para alguns órgãos auditivos. Partindo deste raciocínio, o som e o silêncio podem ser medidos? Ouve-se falar ainda da propriedade de o som ser um tom ou um barulho. O tom pode ser um barulho? E o barulho pode dar o tom?

Não se ouve, com frequência, dizer que percussão é barulho? O barulho não é aquilo que incomoda (– Não aguento este barulho!)? Que quebra a continuidade do sereno e põe abaixo o celestial sossego e tranquilidade (– Este barulho destruiu a nossa paz!)? Ou o inconveniente e a falta de razão (– Ele não diz coisa com coisa. Só faz barulho!)? Mas ele pode ser também o que anuncia algo (– Já chegou fazendo barulho!). Também pode ser o destemido (– Aquele cara é do barulho!) ou a alegria (– Se ouvia o barulho do trem, juntamente com os gritos e risos das mães e das crianças.). Sim... o barulho pode dar o tom. A percussão também. A percussão faz muito barulho.

As metodologias de investigação científica revelam-se atordoadas e totalmente insuficientes quando se confrontam com a percussão. Há algo do instrumento, seja lá o que esse algo seja, que escapa aos padrões de definição. De certa forma, é como se a percussão se negasse a uma objetivação, pois a pluralidade da sua unidade impossibilita que ela seja apreendida desta forma. As diferenças da percussão não são possíveis de serem excluídas. São exatamente as diferenças que constituem o corpo percussivo. É como se a percussão não se adequasse ao pensamento metafísico. É como se este instrumento surgisse da deterioração do pensamento positivista metafísico, não o negando, mas simplesmente sendo o que este não pode apreender. A percussão anuncia o indefinível, mas não aquilo que está acima da matéria, e sim o que vem de dentro dela para fora sem mesmo sair dela.

Por outro lado, tudo na percussão parece claro e de fácil apreensão, pois não é difícil de perceber a percussão; ela não é mesmo o que faz barulho? Isso não parece simples? E o que é o barulho? Seja qual for o significado que se encontre para barulho, este nunca será algo mensurável – o que se pode medir é a frequência que as partículas de ar fazem em ondas ao serem movidas pelo som, a intensidade

(quantidade) de ondas em um espaço delimitado, ou seja, podem-se medir os *decibéis*, mas nunca o barulho. Também é claro que barulho nunca é uma coisa isolada; é muito mais um sentido de pluralidade. Por barulho já se entende alguma coisa que não vem sozinha, não se trata de algo isolado. O barulho está sempre em referência com alguma outra coisa. É uma coisa também que vem acompanhada de um sentimento de incômodo; é algo que perturba um *cosmo*, que quebra a serenidade da continuidade, algo que "tira alguém do sério", que faz alguém "perder a razão", que deixa alguém ficar "fora de controle". Parece ser algo que traz o primeiro, aquilo que é anterior ao controle, à razão e ao sério, pois os pilares de sustentação destes desabam e caem no abismo da terra quando esta se abre expulsando seu grito em erupção como percussão. Parece que o barulho da percussão é o que puxa tudo para os sentidos da terra. Este sentido surge da terra e perece na terra. Ela própria, a terra, pulsa e expulsa, em ex-plosão, os seus barulhos. Se percussão é barulho, como definir então o que é o barulho? Qual o seu limite corporal? E qual o seu conteúdo?

5.1.3 Corpo e exemplaridade

O que se pode ver até aqui é que o que parece simples de compreender, na percussão, mostra-se cada vez mais entrelaçado em uma vasta e rica teia de referências.

A percussão parece ser a exemplaridade de corpo que Nietzsche fala, em *A vontade de poder*, nº 489 (escrito em 1886): "O fenômeno do corpo é mais rico, mais claro, mais compreensível: para colocar metodicamente em primeiro lugar, sem elaborar sobre seu significado último." (HEIDEGGER *apud* NIETZSCHE, 2009b, p. 116). Entende-se que o corpo é rico pela simplicidade de sua multiplicidade, é "mais claro, mais compreensível" tal como viver é claro e compreensível. Mas esta clareza e compreensão não diz respeito à razão, e sim ao claro e compreensível do sentido que se instaura no corpo como presença e não-presença. É claro e compreensível tal como é a vida e a morte por não provocarem dúvidas nem certezas. E, se põe como "primeiro", pois por "primeiro" se entende aqui *arché* e, "metodicamente" (*metá*, do grego que diz "entre", "através" e *hodós*, que diz "caminho"), caminho a percorrer.

Portanto, corpo é, como diria Nietzsche, essa força primeira que percorre um caminho, uma pulsão de vida, anterior a qualquer necessidade de racionalização e criação de "significado último" (máscaras para as presenças). O "significado" é o que vem por "último" – na cotidianidade dentro de uma lógica metafísica – como gestação da razão lógica.

No entanto, esta riqueza do corpo torna-se também incompreensível ao se tentar trazê-lo para o âmbito do dito, tal como a simplicidade do tempo torna-se para Santo Agostinho indizível: "O que é propriamente o tempo? Se ninguém exigir uma resposta de mim, eu sei. Mas se eu quiser explicar para alguém o que é o tempo, então eu não sei." (AGOSTINHO, 2008, p. 629). O que parece tão próximo, familiar pode ser o distante, tão complexo e tão inatingível. Proximidade não é algo que vem de dentro do individual, de um sujeito, mas de fora do sujeito; é o que vem de um sentido amplo, fora do corpo material (mensurável), mas está dentro e tão perto ao mesmo tempo. Trata-se de um fora que é dentro, que vem ao encontro e que define na simplicidade o que é complexo. Heidegger, em *Seminários de Zollikon*, coloca esta questão do corpo de um modo bastante claro:

O corpo está no "eu" ou o "eu" no corpo? Em todo o caso o corpo não é alguma coisa, algum corpo material, mas sim cada corpo, isto é, o corpo como corpo é o meu corpo em cada caso. O corporar do corpo [*Leiben des Leibes*] determina-se a partir do modo do meu ser. O corporar do corpo é assim um modo do Da-sein. (HEIDEGGER, 2009b, p. 123)

A partir deste pensamento, o qual Heidegger expõe nos *Seminários de Zollikon*, pode-se entender que ele não se absteve de pensar de uma forma radical a questão do corpo. Heidegger entende o corpo a partir do ser, do *ser sendo*. Para ele, o corpo se dá no corporar do corpo. O corpo não está isolado dentro de limites de medidas. Não é algo que está dentro de limites, mas o que está além de qualquer limite. Corpo é o corporar dado pelo que está fora e que já é o que está dentro. Dentro e fora é o mesmo; é a própria simplicidade da existência.

Percussão é um corpo que se mostra em cada caso, e este mostrar-se é sempre em referência e referente a outro no mundo. Ela é corpo na sua presença, que

se dá em referência de sentido, criando mundo. Ela não tem seus limites cercados em uma matéria, ela é percussão a cada vez que é tocada, que toca e que é toque percussivo. Este toque percussivo é o que se quer vislumbrar naquilo que diz o *mesmo*: o toque do tocar dos instrumentos musicais.

5.2 O TOQUE DE TOCAR

Quando se toca um instrumento, o toque é tanto o que se toca quanto o que toca. Tocar e ser tocado são uma única coisa. O toque que irradia dos dedos vem da palma das mãos, do peso dos braços, dos ombros, do movimento da respiração que se altera a cada movimento dos braços. Quando os braços tocam já são toques do tronco, das pernas que estão sendo tocados pela respiração que contata tudo com o toque o que está por dentro, pressionando, suspendendo e expelindo para fora em toque que sai e vai para dentro da tecla do instrumento, do tubo, da pele, raspando o fundo do fuste dos tímpanos, ou a outra membrana do tambor que reverbera ao sentir o toque, devolvendo este toque em movimento de toque expelido da pele, do tubo, da tecla e que vai para os dedos, para a palma da mão, para o braço, para o fundo do estômago, pressionando e tocando as vísceras, o útero, a bexiga, voltando em um círculo movido pela respiração que toca em movimento o toque para os braços, para as mãos, para os dedos, e de novo para a pele, tubo, tecla, fundo... Esse é o círculo que roda com uma imagem sonora ou não sonora que, ora corporifica e se irradia pelos corpos em movimento, ora é instaurada pelos movimentos dos corpos se dando em um único acontecimento que dá volume a este corpo percussivo. Este círculo é toque percussivo que une percussionista e instrumento em um só corpo instaurado pela percussão, que é já desde sempre toque. Para se dar o toque já tem que se estar tocado por ele. Ser tocado pelo toque é algo indizível. Falar dele é de certa forma distanciar-se dele, pois ele se esconde a cada vez que se quer apresentá-lo.

Mas o instrumento musical permite que se chegue perto e se participe da sua caminhada. Nessa caminhada, pode-se vislumbrar os seus contornos caminhando pelo mundo, insinuando a película do liminar do dentro e fora do toque da percussão.

Para se aproximar deste distante que ela apresenta, convém apropriar-se desta luz que ela doa, podendo aproveitar-se da sua permissividade desregrada para se chegar perto e até mesmo, quem sabe, entrelaçar-se no seu corpo.

Olhando a partir da luz que é doada, pode-se ver uma unidade que diz a percussão como corpo. Esta unidade, na qual ela é instaurada, dá-se sempre pela aproximação do outro que vem ao encontro. Ela, como qualquer outro instrumento musical, só existe por não estar isolada no mundo, por não ser um "dado" sem mundo, por estar sempre em uma relação com o outro.

Como instrumento, ela só pode existir a partir de sua referência a outros seres intramundanos, e se concretiza (*cum-cresce*) a partir de um relacionamento que lhe dá identidade de instrumento musical. A sua identidade não se dá por uma monotonia de uniformidade vazia de relacionamento, ela não é percussão porque sempre se apresenta na mesma forma. Pelo contrário, ela não se dá no igual; é sempre um entrelaçamento de diferenças que vão ao encontro do mesmo que lhe dá identidade. Esse mesmo é o mesmo de qualquer instrumento musical, ou seja, o toque do tocar que desde sempre já apresenta o *com* da presença. Mas, na percussão, esse toque é o que lhe diz como percussão; ela não se diz através de uma forma, sua forma é diversa: existem incontáveis possibilidades que se reúnem no toque de percussão.

Tocar quer dizer aqui ser tocado pelo toque que toca. O que toca e o que é tocado estão entrelaçados em uma única ação. O que se entende aqui por ação não é aquilo que a concepção metafísica costuma confundir com o agir e o fazer, buscando uma relação lógica e causal para a realidade; ou, a que costuma separar o agir do fazer colocando o agir em outra dimensão como consequência do fazer que paira em uma posição elevada sobre este. Toque não é sucessão e/ou sequência de toques que resultarão em consequências. Toque é ação, é dinâmica de sentido que se realiza em um fazer ao agir e que ao agir faz a um só tempo. Nesta ação do agir e fazer, tanto o agir quanto o fazer se realizam enraizados no que permanece memória, soltos em uma possibilidade e ao mesmo tempo comprometidos com um instante poético. A essência do fazer é o agir que age na ausência do próprio fazer trazendo-o à presença. Agir e fazer dá-se em jogo. Nesse jogo, o agir-fazer traz à proximidade o que está distante quebrando os limites do tempo cronológico e do espaço

mensurado. Tempo e espaço tornam-se tempo e espaço do agir-fazer em estado de meditação e vigília no qual se instaura o acontecer poético, como em um transe de magia que transporta tudo para um nada que é tudo.

Percussão ao ser toque que toca constitui um corpo musical que toca. Ao estar nesta complexa ação do tocar, ela, que é toque que toca e é tocado, instaura mundo. Mas que mundo é este que a percussão, na sua inesgotável diversidade, torna presente? Mundo não é a soma de coisas, mas sentido. Dizer que a percussão, que é toque, instaura mundo, é compreendê-la em comunhão (união) com outras possibilidades de sentido. Ao *ser-com* outras possibilidades de presença em uma experiência de estar em ação de sentido (construir na ação de ser, ou de deixar o ser habitar na experiência de ser)², ela se avoluma, se enche e trans-borda, sai para além dos seus limites de instrumentalidade; ela transcende instaurando-se e firmando-se como corpo: corpo poético. Esse *ser-com* é uma condição da presença que lhe anuncia. Não existe presença isolada. A realidade é um jogo de referências. É em diálogo com o outro que a percussão se instaura como corpo: mundo. A percussão é um corpo que é e existe a partir de uma relação com o outro e não o contrário, ou seja, não é a partir dela ou do percussionista que se dá a relação. Não se trata dos relatos que fazem a relação, mas são estes que se constituem a partir desta. A presença só se dá através de uma relação e por relação já se entende o *com* da presença. Presença é essencialmente *ser-com*. Isto é: a percussão não é um instrumento porque do outro lado existe o instrumentista-percussionista que escolhe esta ou aquela ferramenta para determiná-la como um instrumento musical de percussão e só então, a partir de uma determinação causal, venha a estabelecer uma relação com ela. Ambos, instrumento e instrumentista, se dão pela ação circular do percutir que repercute e percute em um círculo sem começo ou fim. É este círculo da ação do tocar que os institui em um só corpo. Antes que haja qualquer

² Heidegger (2006, p. 127), diz exatamente o que se quer aqui dizer por construir: "*Construir significa cuidar do crescimento que, por si mesmo, dá tempo aos seus frutos.*" Heidegger busca a etimologia da palavra no alemão antigo, que vem de "*buan*" que significa "habitar". Esta palavra deu origem a "*Bauer*", que é aquele que trabalha e mora em um "*Bauenhof*", uma fazenda. Trata-se daquele que vive no campo e cuida da terra, aquele que experiencia com a terra o crescimento dos frutos. É aquele que habita na ação de experienciar com a terra a roda da vida (morte). A palavra em português que diz isso é "construir", ação verbal, no sentido de estar/ser na experiência de construir a ação, de ser o que habita e o que constrói. É o que faz florescer com, crescer com e morrer com o que se constrói. Ser o que se vive, no qual se habita.

determinação do que deve ser escolhido para ser o instrumento que constituirá esse corpo percussão, este (o instrumento) já se deu como possibilidade pelo tocar deste corpo.

A presença vem ao encontro porque ela sempre já está aí, ela sempre já é possibilidade de estar à mão dentro do mundo. Ela é sempre uma co-presença. Estar como co-presença é estar com outra presença, mesmo que seja na "ausência" desta, pois a falta traz para perto o que está ausente ou o que está distante. O que aqui se quer dizer, é que a presença se dá a partir de uma relação com o outro, a partir de uma diferença que vem ao encontro de si, como uma co-presença que se orienta pela sua própria presença ou quando ela mesma se dá no mundo vindo ao encontro no modo da estranheza e até mesmo da indiferença.

A falta e a "ausência" são modos da co-presença, apenas possíveis porque a presença, enquanto ser-com, permite o encontro de muitos em seu mundo. Ser-com é sempre uma determinação da própria presença; ser co-presente caracteriza a presença de outros na medida em que, pelo mundo da presença, libera-se a possibilidade para um ser-com. A própria presença só é possuindo a estrutura essencial do ser-com, enquanto co-presença que vem ao encontro de outros. (HEIDEGGER, 2009a, p. 177).

A percussão ao *ser-com* é algo que existe não só na sua materialidade ôntica de instrumentos como, por exemplo, reco-reco, marimba, pandeiro, berimbau, tímpano, que ocupa e/ou estão em uma ocupação com outros entes intramundanos. Ela é um *ser-com* que se diferencia no entrelaçamento por não se perder ao ir ao encontro da sua plenitude de ser que é *ser sendo*, se dando no mundo pelo tocar, que não diz apenas um ocupar, mas um preocupar-se.

Quando se tocam os tímpanos e bombo³ na *Sagração da primavera* (STRAVINSKI, 1921), de Stravinski, o que dá corpo aos instrumentos não é apenas a materialidade do instrumento, nem as colcheias e semicolcheias em uma métrica deslocada – registradas na partitura - vindas das peles presas ao fuste; tampouco é o movimento exaustivo que o timpanista se condicionou em realizar no seu estudo

³ Instrumentos de percussão.

para dar vida a esses corpos. A materialidade do instrumento não está excluída do corpo, mas mostra apenas uma parte desse corpo. O que repercute do corpo orquestral nestes instrumentos, infiltrando-se neles como uma solução alucinógena que os incorpora, que os penetra intrusamente se diluindo e se constituindo parte de seus corpos, é a música que se dá como sentido, deixando eclodir a musicalidade de todo o contexto em obra. Os toques profundos e imperativos dos tímpanos e do bombo deste *ballett* não são toques só porque são executados por milésimos de segundo dando passagem para ondas acústicas se propagarem em um tempo e espaço determinado, mas são toques porque tocam os bailarinos, e outros naipes orquestrais (as cordas, os sopros de madeira e metais) e fundam a realização de um ritual que reúne todos que se deixam por ele tocar ao encontro deste toque. É importante observar que na fundação deste ritual vigora e não-vigora, a um só tempo, o que Stravinski concebeu. Dizer que não-vigora não significa excluí-lo, negá-lo. O que ocorre é que neste ritual há uma libertação das amarras do sujeito, da vontade do indivíduo, onde todos os "eus" inflados dos artistas se dissipam para que a musicalidade se apose deste momento de música onde nada mais existe do que a própria música.

O toque percussivo dos tambores na obra *Sagração da primavera* (STRAVINSKI, 1921) de Stravinski estimula os movimentos percussivos dos bailarinos e os toques percussivos dos movimentos dos bailarinos estimulam os dos tambores. Eles se unem na percussão para trazer o toque do sacrifício, da dor, da angústia e da indiferença que se tem que ter ao sacrificar o "eu" do indivíduo trazendo o esquecimento deste "eu" para que a deusa Terra seja semeada com o velho, o arcaico, a *arché*, onde reside a memória, da *poíesis* do novo rebento se dando como realidade. Esta é a imprescindível e imperiosa experiência necessária, que se dá como implacável determinação do ser ao dar-se como presença da vida e da morte. As cordas e os sopros neste *ballett* anunciam e colocam em diálogo o sofrimento, o desejo e a obediência; e os tambores fundam o sentido dos sentidos do não-dito em um surdo anunciar do implacável destino de vida e morte. O *solo* de tímpanos é a voz do implacável destino. Ele conclama toda a orquestra para o toque percussivo do tempo marcado que puxa a unidade de *tésis* que anuncia um caminho que não tem volta retrógrada, mas tem o retorno à vida, que é morte. Nesse jogo de vida que é

morte e de morte que é vida, o corpo da percussão mostra-se não só na materialidade dos tímpanos, do bombo, do tam-tam, mas, sobretudo, na constituição de sentido que se dá como música aconchegada na obra *Sagração da primavera*, isto é, na vigência da obra na sua plenitude do seu acontecer. Orquestra e *ballet* percutem e repercutem como per-cussão em um só instante, em um só corpo poético no *ser-com sendo*, ou seja, o *ser-com* que se pre-ocupa com o ritual de ser ritual do *ser*, ser na experiência de ser percussão que é re-percussão: toque da implacável determinação de vida e morte: infinitude de uma finitude.

Preocupar-se diz cuidado, velo, com o próprio. É pelo cuidado que o próprio se mantém na sua integridade de presença e ausência, proximidade e distância, homem e coisas. No caso presente, o de ser experiência de corpo percussivo: toque; e, principalmente, ser a experiência desta travessia pelo ilimitado para ter o contorno de um corpo percussivo na sua plenitude, que não é além nem aquém de ser toque, de ser existência, mas de ser o sentido que só re-percute na experiência de ser em disposição para empenhar-se pelo toque. Esse é o caminho da cura, do desvelo, que não se diz pelo início ou fim de um percurso, mas pelo próprio caminhar. É no caminhar atravessando o deserto em uma Odisseia que se vai ao encontro de encruzilhadas, isto é, de possibilidades sempre novas e originárias. O novo de uma encruzilhada é também o incerto, mas, por onde caminha a cura, cuida-se para que se caminhe ao encontro do próprio deixando-se acercar do que lhe é próprio. Acercar-se do próprio é deixar-se amarrar na cotidianidade de *ser-com* para enfrentar a perda do encantamento, não para combatê-lo e dele se proteger, mas para vivenciá-lo com coragem de tomar a decisão de se pôr à escuta desta experiência escolhida, na simples gratuidade de querer, que é decisão e escolha, *ser-com* este e neste encantamento. Percussão é esse ilimitado que dá o contorno do limitado do percussionista, do instrumento, da obra concluída. Ela dá o contorno quando abre esse contorno para si, acolhendo uma identidade que repousa no mesmo, o toque que toca. A identidade da percussão é o seu toque percussivo, que toca quem escuta o seu encantamento.

Ao se falar de identidade, aqui se delineia uma identidade que não se diz pela igualdade. Na percussão nada é idêntico. A sua identidade é possibilidade de ir ao encontro do mesmo nas diferenças. Esta identidade da percussão é o que se dá em

diálogo com o estranho, acolhendo-o nos contornos do seu corpo percussivo. Estes contornos de seu horizonte vislumbrados de uma experiência que se diz mais facilmente não por uma afirmação, mas por negações: percussão não é percussão por predicativos, não é nada fixo, não é um limite. Ela é um modo de *ser-em* toque. A percussão não é percussão porque tem esta ou aquela ferramenta que a caracteriza por percussão; ela ganha identidade a partir do modo que este ou qualquer instrumento venha a tocar e ser tocado; é pelo toque (percutir e repercutir) que a percussão ganha a sua identidade como corpo, ou seja, são as coisas que passam a pertencer à sua identidade. Por isso, qualquer instrumento, utensílio, movimento, voz ou *bios* podem ser um “instrumento de percussão” em um jogo de pertencer ao *mesmo*. Não são os instrumentos que dão os contornos da percussão, estes é que recebem os contornos da percussão. Estes contornos, por sua vez, se dizem muito mais pelo o que não pode ser dito; dizem o que são pelo que vibra na indefinição, por aquilo que reverbera no obscuro do toque que se diz percussão. E o que se pode dizer deste toque percussivo? Nada. O toque se mostra e se diz no tocar, ele é o toque tocado que toca. O toque se mostra tocando na abertura⁴ do que lhe é permitido. Essa abertura é tão-somente um *sendo* corpóreo que instaura mundo. É pelo toque que a percussão afirma e confirma sua identidade⁵; é pelo toque percussivo que repercuta que a percussão ganha identidade como corpo.

Ao ser um *sendo* que toca tocando, percussão é encantamento de música; ela une na sua dinâmica de corpo instrumentos, músico, ouvinte e obra em sua totalidade de gesto, plasticidade e sonoridade. Percussão é musicalidade dando-se como arte. Enquanto experiência de musicalidade, a percussão

[...] traz consigo sempre a virtualidade da unidade. É a unidade de uma determinada ordenação ou des-ordenação, de elementos sonoros e não-sonoros que música realiza ao se realizar. É precisamente a esta unidade, à substantivação desta unidade, que chamamos música (JARDIM, 2005, p. 155).

⁴ A abertura que a percussão permite foi bastante explorada pela música contemporânea que, de certo modo, teve sua certidão de nascimento carimbada pela percussão. Os ideais da música contemporânea, com a pretensão de inovar, buscaram no velho, na *arché* o toque renovado da terra para tocar o círculo de vida e morte.

⁵ O mesmo acontece com qualquer outro instrumento musical. É a harmonia entre o toque que toca e o modo de tocar que diferencia e dá identidade tanto ao instrumento quanto ao instrumentista.

Percussão é, por excelência, unidade que toca, é música, que instaura mundo ao realizar-se como música. Mundo em qual o toque percussivo toca quem está nesta escolha e decisão de se pôr à escuta do que não está à exposição para ser apreciado, pois dela o que se tem é a sua repercussão, é o dito do não-dito trazendo o não-conhecido do já conhecido.

5.3 CORPO PERCUSSIVO

A percussão como um instrumento solista, que percute e repercute no mundo, revela-se, como já se disse no primeiro capítulo, como um fenômeno. Esse fenômeno aparece da irrupção da terra que ex-pulsa do seu fundo a-bissal o toque que tocará o *solo* árido de um mundo exaurido. Como a luz do sol que ilumina ao alvorecer, este fenômeno é também o que nutre a terra com o toque que nela pulsa e explode em expulsão em toque de tambor. É dessa forma que a percussão surpreende a música de concerto da cultura ocidental no século XX, com seu simples e constantes toques de vida. Ao ser um instrumento, é um corpo que desvela e reverbera este fenômeno. O instrumento é um de seus contornos que dá a este corpo um horizonte vasto que se diz pelas diferenças em uma unidade de toque que tornam suas ferramentas percussão.

Com suas diferenças, a percussão é um instrumento que aparece em uma diversidade de contornos culturais. No entanto, ela sai destes contornos e se aproxima de outros. Neste sair e se aproximar, ela leva consigo o estranho que chega destoando de um tom já estabelecido. Como tal, a percussão entra como um intruso, mas é acolhida. É acolhida dentro de um ninho onde os gravetos, as folhas, as penugens são de um outro, se alimenta também por outros bicos e acaba tocando outro tom, mas com um sotaque peculiar que vem de si mesma. Ao *ser-com* o outro, percussão torna-se outro de si, dando o seu tom que sai tocando a vida para mais um sentido que se dá em música.

Em seu contorno instrumental, percussão diz-se também pelo acolhimento que a cultura da racionalidade lhe dá. Nessa cultura, ela também adquire um sotaque, um modo de soar que dá um tom de erudição; mas também aí, como em qualquer outra cultura, segue dando o seu tom à toque de caixa e constrói pelo caminho os

contornos de um horizonte que delineiam uma percussão desde si. Cheia em si mesma, ela transborda as medidas do que lhe é exterior e transcende ao retomar o seu mostrar originário que é toque percussivo em uma produção de sentido, ou seja, a sua *poíesis*. É a produção de sentido que transforma a causalidade da técnica moderna em uma manualidade apaixonada, na qual o modo de ser técnica se dissipa em uma produção insólita de toques de sentido que transbordam os limites do esperado e encantam pelo fascínio do extra-ordinário do poético.

Percussão, ao ser um toque poético, tem o poder de penetrar, perpassando corpos e horizontes como *ânima* dando vida ao homem. O que penetra é o soar que conduz o tom de um sentido ao longe e do longe traz um sentido para perto. Esse sentido é o que será sentido, manuseado, tocado, em um entrelaçamento de corpos suados, exauridos em um trabalho de árduo prazer, onde a manualidade e a técnica, ao beberem o embriagante elixir de um desejo vital, põe em pulsão um ritmo propulsor de prazer de onde se dá corpo a instrumentos e músicos que geram um *corpus* musical.

O percutir, o raspar, o chacoalhar, o esfregar, o soprar, o sussurrar, o gritar, o mover, o agitar, a luz, a sombra, o silenciar, podem ser (e são) percussão, tal como é requerido na obra *Proteus* (2008), de Jesús Torres (1965). Nesta obra o corpo, a voz, os gestos, os tambores, a madeira, os metais, enfim, isso tudo é corpo percussivo que toca a todos. Aí se pode ver, sentir e ouvir que percussão é um corpo que acolhe as diferenças, que dá o "traço" percussivo a tudo que vem ao seu encontro. Esse corpo percussivo é como a mãe-terra, mas não a sublime, e sim a grotesca, nua e crua, generosa pela permissividade, implacável na impulsividade, acolhedora da vida e da morte.

Percussão é o próprio mito de Proteu. Proteu é o deus que tem o dom da profecia e da metamorfose. No mito, Proteu se metamorfoseia em todos os elementos para escapar das questões dos mortais, que querem ouvir dele a profecia de seus destinos para terem o controle de suas *moiras*. Por ele ser uma figura imprevisível e assustadora, só os que possuem coragem de enfrentar as formas horríveis e terríveis que ele assume pode encontrar a verdade dita por ele. Proteu profetiza aquilo que vê. Profecia é aquilo que se vê no que já é. Só se consegue profetizar aquilo que já se vê; o já visto se vê porque já desde sempre foi e será o que

já é. Proteu conseguia profetizar porque não desmembrava a totalidade do ser. O tempo, para ele, existia como círculo ininterrupto, onde o que se mostra não se mostra em pedaços, mas na totalidade. Seu dom da profecia se dava na experiência de ver a totalidade. Percussão também diz a totalidade. As suas diversas formas escamoteiam sua presença e desnorreia os que se apegam no seguro do conhecer. Só aqueles que se permitem perder sua individualidade ao se integrarem na sua totalidade com a coragem de experienciar as suas metamorfoses, conseguem se encontrar dentro do corpo percussivo descobrindo a verdade, a *alétheia*, que nela se revela velando, o toque que toca.

As obras de percussão múltipla (*set up* de percussão) podem ser um exemplo desta variedade de formas: diversos elementos, inclusive o percussionista, formam um só corpo que se diz em percussão. O *set up* constituído, por exemplo, de gongos, tambores, tigelas, blocos de madeira, vibrafone, voz, jogo de luz e sombra – como uma das possibilidades das *Cenas sugestivas* (1986),⁶ de Carlos Kater –, se dá como um único instrumento (*set up*) em um tempo-espço em que o instrumentista (percussionista) se movimenta sobre os instrumentos ora tocando-os, ora tocando-se, ora usando seu próprio corpo, ora as baquetas e a voz para interagir com os outros instrumentos. A sombra, os gestos, o foco de luz, o silêncio e o percussionista constituem o corpo que toca. Tudo é um só corpo em percussão. Os instrumentos – ainda pensando a obra *Cenas sugestivas* – não são instrumentos isolados, tocados sucessiva ou simultaneamente por um músico. Não se trata de seres *simplesmente dados* “em conjunto” dentro do mundo, mas de um *con-junto* em um caminho que os acolhe na identidade de percussão, um *ser-com*. Esse “*com*” é uma determinação de presença que deve ser entendida existencialmente, e não como categorias. Quando um *con-junto* se dá como *ser-com* ele se dá em uma ocupação dentro de uma circunvisão; é um *ser-em* um mundo no qual o *ser-em-si* é um *ser-com* os outros no mundo. *Con-junto* quer dizer corpos que vêm ao encontro uns dos outros em uma ocupação da cura, tal como no mito da cura,⁷ que pro-cura cuidar da origem

⁶ Obra para percussão *solo* do compositor brasileiro Carlos Kater, que possui uma instrumentação livre (a critério do percussionista).

⁷ Em *Ser e tempo*, Heidegger narra a fábula: “Certa vez, atravessando um rio, Cura viu um pedaço de terra argilosa: cogitando, tomou um pedaço e começou a dar-lhe forma. Enquanto refletia sobre o que criara, interveio Júpiter. A Cura pediu-lhe que desse espírito à forma de argila, o que ele fez de bom

de um agir realizador para que este venha ser o que já é. É no *sendo*, em um realizar criativo, autêntico, originário, que a presença se abre para as possibilidades que nela se encontram e é guiado por esta pro-cura que esse *con-junto* de percussão se dá no mundo circundante, constituindo o sentido de um único corpo: a percussão.

O corpo percussão encontra-se em tudo aquilo que a referencia na sua experiência de ser percussão, que é ser na pre-ocupação de ser. Esse corpo percussivo é esse *ser-com* que empreende, usa, espera, resguarda, até mesmo a partir da espacialidade que ela constitui e é constituída.

O espaço nem está no sujeito nem o mundo está no espaço. Ao contrário, o espaço está no mundo à medida que o ser-no-mundo constitutivo da presença já sempre descobriu o espaço. O espaço não se encontra no sujeito nem o sujeito considera o mundo "como se" estivesse num espaço. É o sujeito entendido ontologicamente, a presença, que é espacial em sentido originário. Porque a presença é nesse sentido espacial, o espaço se apresenta como a priori [...] Aprioridade significa aqui precedência do encontro com o espaço (como região) em cada encontro do que está à mão no mundo circundante (HEIDEGGER, 2009a, p. 166).

Por isso, o corpo é também esta espacialidade que não se determina por algo *simplesmente dado* em um lugar, mas pelo que se distancia e se direciona na sua ocupação. Esse corpo percussivo é um modo existencial de ser que está sempre na possibilidade de se instituir "*com*", em uma *co-presença*. O espaço é, na percussão, também o seu elemento; é parte estrutural do seu corpo; o espaço também é percussão e percussão é espaço; o espaço dá um sentido estrutural de sentido; não é por acaso que a maioria das obras de teatro instrumental fazem parte do repertório da percussão. Pode-se citar, como exemplo, a obra *Pas de cinq* (1965), de Maurício

grado. Como a Cura quis então dar seu nome ao que tinha dado forma, Júpiter a proibiu e exigiu que fosse dado o nome. Enquanto Cura e Júpiter disputavam sobre o nome, surgiu também a Terra (tellus) querendo dar o seu nome, uma vez que havia fornecido um pedaço de seu corpo. Os disputantes tomaram Saturno como árbitro. Saturno pronunciou a seguinte decisão, aparentemente equitativa: 'Tu, Júpiter, por teres dado o espírito, deves receber na morte o espírito e tu, Terra, por teres dado o corpo, deves receber o corpo. Como, porém, foi a Cura quem primeiro o formou, ele deve pertencer a Cura enquanto viver. Como, no entanto, sobre o nome há disputa, ele deve chamar-se Homo, pois foi feito de húmus'." (HEIDEGGER, 2009a, p. 266).

Kagel (1931-2008), composta para ser tocada por cinco intérpretes (músicos) com bengalas que tocam ao andar através de um espaço delimitado por um pentágono, cujos ângulos são interligados por retas nas quais irá caminhar uma polirritmia gestual e sonora. Qual seria, em *Pas de cinq*, o espaço da percussão e qual a percussão do espaço? O que está à mão? Os instrumentos (bengalas e os próprios percussionistas), o espaço mensurável (pentágono), o ritmo e a direção dos movimentos cuidadosamente codificados na partitura? O som dos passos das bengalas batidos, arrastados e saltados? São eles que dizem qual é a percussão no espaço ou é o espaço da percussão que os traz para si?

Se se quiser tentar, na ingenuidade, definir o que seja este corpo percussivo se irá confrontar com a impossibilidade de assegurar-se nas diversas e inconstantes possibilidades que a percussão apresenta. Várias definições já foram feitas e todas caem em suas próprias armadilhas: a de tentar prender a percussão dentro de algum modelo ou forma. O que ocorre é que a percussão sempre encontra alguma brecha para fugir. Percussão não se define por suas ferramentas de trabalho. Para a percussão qualquer ferramenta pode ser apropriada e esta abertura acaba por inviabilizar uma objetivação do que seja este corpo dentro de uma metodologia baseada no mensurável, pois ela na sua propriedade de abertura se permite ser múltipla, isto é, plural. E é justamente por esta abertura que ela se apresenta como um instrumento que não permite uma apreensão de todas as suas possibilidades. Todas as definições técnicas para definir a percussão, ficam no âmbito restrito de registrar apenas detalhes da sua multiplicidade. Ater-se à sua funcionalidade e se perguntar "*para quê?*" ou "*por quê?*" da percussão é cair, novamente, em uma indefinição. Não há uma causa, um fundamento, para a sua existência. Buscar uma causa é buscar um início e um fim que não comporta este jogo de roda sem começo e fim que é a percussão. Quebrar a roda e estendê-la em uma linha reta para que se possa pontuar sobre a mesma, é finalizar o jogo. Jogo finalizado é toque em falta, e eis que percussão retorna na ausência de toque que faz falta e volta a rodar sem mesmo ter um dia terminado para recomeçar. Ela é um jogo que burla a própria finalidade que finaliza, pois ela roda no jogo que é toque no tocar. Este jogo é a roda que gira trocando os parceiros, que se emaranham e se metamorfoseiam sem desfazer o sentido de jogo de roda. Quem pula no centro da roda para brincar é quem

pertence a este círculo e se mistura *com* os demais para jogar; quem permanece no centro permanece como elo de toda a roda e brinca dentro em um mesmo sentido que mantém o jogo em movimento.

Percussão está nesta roda e esta é o sentido em jogo. E jogo aqui é sentido de vida. Que vida é esta? O que é sentido? Sentido é, como diz Gilvan Fogel, aquilo que sempre já está interposto entre o quem escuta, toca e vê, e o que se deixa escutar, tocar e mostrar (Cf. FOLGEL, 2011, p. 102). Percussão como um corpo que se revela, tal como um fenômeno, está entre a dinâmica da escuta e do dizer, tal como a do tocar e do tocado, a do mostrar e do ver. Trata-se de dobras que podem ser pensadas na e como unidade de sentido no qual a percussão está inserida. Ela, ao se dar, instaura um sentido porque é desde sempre um norte que orienta, em um rumo que reúne em si o seu sentido de aparecer tal como ela é, em um acontecer, em um fazer audível, visível, tocável. Ela, ao cair em um sentido, é um sentido que toca, que afeta quem a escuta, quem a vê, quem a toca e é afetável por quem a percebe como sentido. Percussão e quem a escuta, vê e toca são em um sentido, e este sentido dá o sentido a ambos. Esse sentido é o *lógos* que reúne e sempre se interpõe a tudo e a todos. Trata-se de um perceber que sente e de um sentir que percebe; ou seja, trata-se do *nous* sensível e da *aísthesis* inteligente como diz Gilvan Fogel: “[...] por um lado, a *aísthesis* é inteligente; por outro, o *nous* é sensível, isto é, é tocável, é impressionável.” (FOGEL, 2012, p. 49). O que é tocável é a percussão enquanto toque que toca quem a escuta. Nessa escuta o que está interposto é a música enquanto sentido. Portanto, pode se dizer também que percussão é toque de música, e música é sentido de musicalidade que toca a percussão. Mais uma vez se vê entrelaçada em uma roda que se diz como um sentido de corpo no qual tudo é um e um é todos. O que tudo reúne, é a vida que se sente e percebe. Vida que se diz na experiência de vida vivida, tocada por tudo e por todos e que a tudo e a todos toca. Percussão é esta experiência que é toque de vida que é sentido de vida.

Se não se pode definir a percussão como um corpo específico, tal como se pode fazer com um violino, uma flauta, um trompete, ou ainda com um grupo instrumental como as cordas – instrumentos de cordas friccionadas –, ou

instrumentos de sopro – madeiras e metais ⁸ –, pode-se dizer que o que define a percussão é o sentido, o que revela uma verdade e uma não-verdade, este que se diz por um som que é silêncio, que está na coisa, mas não se objetiva, aquele que está fora e dentro, o que diz uma imaterialidade na materialidade. Então, a questão é: Que materialidade é esta da percussão? O que a coloca de frente ao outro se constituindo como corpo material?

Tudo o que diz respeito à materialidade da percussão está fora dela e dentro dela, ao mesmo tempo: vazio, espaço, sentido, relação. Percussão é uma materialidade, mas que se diz na imaterialidade. Quanto à sua materialidade mensurável, tão importante para que se ganhe a definição na ciência – como já se viu nos capítulos anteriores – qualquer coisa que seja pode ser percussão. As coisas se chegam para a percussão e se tornam percussão, às vezes, são intrometidas, revelando grotescamente o estranho, o qual se impõe para ser aceito na lida diária como "ossos do ofício". O elemento estranho é uma constante na *com*-posição do corpo percussivo. Mesmo quando se trata de uma substituição (involuntária) de algum instrumento que já foi determinado na obra, o intruso acaba sendo absorvido pela percussão. Pode-se dizer, em razão disso, que a percussão é acolhedora; agrega todos em um entrelaçamento, onde as individualidades são dissolvidas no *mesmo* que a percussão repousa.

O estranho não a ameaça, pois ela é gerada pelas e com as diferenças. O estranho, que chega como um intruso, deve ser primeiro aceito como estrangeiro e ir se entrosando, apagando-se na liminaridade da sua estrangeiridade. Mas este apagar-se não é um anular-se. A estrangeiridade impõe-se como o estranho. A estrangeiridade tanto assimila quanto é assimilada, ou seja, ao mesmo tempo em que se despede do excesso de si para ser acolhido, o estranho mantém o seu próprio ao ser acolhido pela percussão. Um berrante (como um exemplo), instrumento tal como uma buzina, ouvido normalmente sendo tocado pelo boiadeiro para tocar a boiada, é um instrumento que é acolhido na percussão mantendo-se na sua propriedade de instrumento de sopro. O berrante não deixa de ser instrumento de sopro ao ser acolhido, pois a sua essência que é o toque, já é desde sempre

⁸ Grupos instrumentais definidos pela orquestra clássica.

percussão, mesmo sendo um instrumento de sopro. Qualquer acolhimento, seja de qual for o instrumento, é um acolhimento que traz o instrumento em sua propriedade para ser na experiência que se diz ser toque de percussão. Percussão acolhe em si como própria o próprio de cada instrumento. É um deixar de ser para ser um próprio, isto é, é um esquecer para viver, é um morrer para ser vida. Trata-se da morte que é vida. É movimento de vida em um sentido próprio de ser experiência de vida. Este é o cotidiano da experiência com a percussão. Esta é a sua lida diária: deixar de ser para ser um próprio toque percussivo.

Esta materialidade percussiva que é constante mudança instrumental traz o elemento estranho como presença extremamente perceptível na percussão. A estrangeiridade torna-se uma constituição de presença da percussão. Esta presença do estranho traz a presença do desconforto. A adaptação ao estranho não vem sem um sacrifício. Abruptamente, tal estranheza chega se impondo com a sua individualidade. Às vezes, o instrumento não se encaixa no espaço disponível ou não corresponde ao som já esperado; em outras, é como uma grafia que sugere outro som do que o instrumento oferece. Às vezes o estranho vem da acústica do espaço que é muito seca ou com muita reverberação, ressaltando ainda mais a estrangeiridade.

de todos os instrumentos. Ainda outras vezes é a estante que não é adequada ou faltam mesas para se colocar instrumentos e baquetas; também pode ser um dedo esfolado, ou uma luz muito forte ou muito fraca. Essas experiências estranhas são, na verdade, um próprio extremamente vital para a existência da percussão. O elemento estrangeiro, o que vem de fora, é recebido como um implante de órgão. Ele é tão vital quanto o instrumento que foi extirpado para ser substituído (por não estar mais à mão). Como um implante, o instrumento substituído é acolhido para que a vida (leia-se percussão) continue a ser tocada, e é assimilado na convalescência como parte do próprio corpo percussivo. O corpo reaprende a pulsar com o intruso, e, o que vem como estranho, se impõe como vida na morte daquilo que já se dava como conhecido. Assim, o estrangeiro como estrangeiridade morre para se tornar conhecido já como corpo pulsante da percussão. O estranho torna-se o próprio da percussão. O que à percussão é impróprio é a uniformidade do conhecido presa a um sistema.

O ciclo de vida e morte, como sentido de vida, é sentido de existência que se dá quando um corpo corpora com outros. A percussão não trata de uma unidade de corpo, como, por exemplo, xilofone, pratos, tímpanos, painéis de freio, colheres, folha de zinco, molas, cordas, blocos de madeira, sinos, gongos, luzes, apito, pés, palmas, boca, barriga, pernas, língua, ferros, entre outros. Os diferentes instrumentos, ou melhor, as diferentes possibilidades percussivas são corpos que compõem um só corpo, que se entrelaçam na distinção de um *ethos*. São corpos voltados em direção a outros, lado a lado ou sobrepostos e/ou em sequências, ao mesmo tempo. São formas que se conformam ou de-formam, que se colam ou des-colam, nunca se fundindo ou confundindo, mesmo quando é um *cluster* (toques simultâneos) e desaparecem no silêncio. Já são corpos mesmo quando o toque ainda pesa no estômago, ou quando já se irradiam nos dedos até a baqueta ou até a pele de um tambor. Ou, ao contrário, quando se irradia da pele e da baqueta para o estômago. São corpos sempre na estranheza de suas individualidades que são uma só: a percussão.

Sendo a percussão um corpo na estranheiridade de si-mesmo, como esta estranheiridade ganha unidade ao ser tocada? Tocando. Cada *set-up* de percussão tem uma forma, um novo descobrir, um novo adaptar, um novo convalescer da presença do estranho. Percussão é estranha a si própria, uma estrangeira que é um próprio. Tudo na percussão é o estranho que nela lhe dá identidade e a distingue na unidade do mesmo: o toque. Percussão não é uma possessão de instrumentos e sim um acolhimento do estranho. Ela diz por todos os instrumentos que jogam o seu jogo, e a eles nomeia pelo seu tocar. Tudo se torna percussão no ser ao não-ser. Ela é o que não-é, é o estranho que é ela mesma. O estranho não está fora. "Enquanto fora", é um dentro e este dentro é o vazio cheio do nada que acolhe as diferenças para nomear o fora em um dentro, dando-lhe a forma que se define no com-por, no fazer que age e no agir que faz, no tocar tocando. É neste círculo que a percussão é corpo corporando.

5.4 CORPO EM EX-PULSÃO

Percussão é vigência de um corpo que nasce de um fazer cuidadoso, que se realiza em consonância com o movimento do real. Trata-se de um movimento que, ao se dar, cria uma dinâmica do fazer fazendo de realidade, de onde se cria e se é criado por um acontecer em que a intervenção humana já vem sempre como uma ação tardia.

Ao corporar, a percussão é algo que se ex-põe, torna-se presença. O prefixo ex- (*eks-*) significa projetar para fora, portanto, a percussão é uma presença que é ao se pôr para fora de si se confronta com o outro em presença, ela é este fora-de-si-mesma que diz o dentro da percussão. Ao se ex-por, isto é, ao dar-se como presença, a percussão revela do não-ser o ser no corporar, fora do corpo, que se dá como/no dentro como ek-sistência. Percussão é ex-pulsão de si mesma, que pulsa para fora de si; é ex-pulsão do tocar do toque. *"O dentro do corpo [da percussão] é sobretudo o um fora do fora: o que se retira do fora para ser fora"* (NANCY, 2015, p. 7, acréscimo nosso). Percussão é uma des-coberta concreta (*con-crescer*) de corpo corporando. Cada vez que ela se coloca em ex-posição, ela desen-cobre suas possibilidades em uma pluralidade que ex-pulsa a sua identidade. Percussão torna-se escultura tocante que toca; móbile musical que ao tocar se movimenta em um jogo de dança que não é dança, mas música. Ela é instrumento que se diz no movimento de constituir corpo, e este corpo não pode desmembrar-se. Ao despedaçar-se em instrumentos isolados obtêm-se apenas estruturas mecânicas, bem ou mal elaboradas, que produzem um som na aridez de sentido.

A percussão torna-se corpo ao ser tocada, sentida, inspirada, vivida, jogada em uma roda que desde sempre já está rodando. Nesse jogo está o encantamento com o estranho que encanta ao trazer à memória de toque lançando-a em jogo. Tal encantamento é que ilumina este fora que é o dentro da percussão. É no encantamento que se dá um entrelaçamento de corpos dando o fruto que é ex-pulso como música, que vem embalar os homens neste jogo de roda. No embalar, a música cuida para que o homem saia de si, entrelaçando-se no outro de si. Ao sair de si, o homem penetra no fora, torna-se fora, deixando que aconteça este pertencimento com o fora de si; e este pertencimento é o que lhe dá a ek-sistência na ex-periência

do poético da música para percussão. É neste instante do poético que se experiencia o corporar do corpo percussivo. Trata-se de um jogo de transe, onde toda individualidade é conduzida ao esquecimento de si, onde tímpanos, percussionistas, triângulos, compositores, tambores, vibrafone, pratos, obra, latas, espaço, luzes, transbordam para fora em um movimento enlouquecedor. Trata-se de um movimento de desvelo, mântico, que clama somente por ser percussão ou simplesmente ser no esquecimento de ser percussão. No jogo de tocar tocando e ser tocado, o corpo se esquece de si: afunda-se no desejo de tocar. Desejo e jogo impõem-se como único motor, como corpo que deseja ardentemente ser simplesmente apenas desejo. Esse desejo é desejo de ser continuamente desejo em uma continuidade em que o que transcende é o próprio corpo, corpo como finitude que se decompõe, sai para ser dentro: ser corpo. (Cf. BATAILLE, 1987).

Neste jogo de desejo, corpos entrelaçam-se em um só corpo, em um corpo fora de si que é corpo percussivo. O entrelaçamento, o emaranhado de corpos, é a tensão de fios firmes em trança, que expõe para fora os contornos da tensão de uma paixão em um fora que já é o dentro. Trata-se do círculo, o fora que é dentro e o dentro que é fora ligados na tensão da paixão, que é o *páthos* deste movimento do destino, desta roda. Este destino é um rodar no seu dentro-fora em ex-pulsão de *poíesis*. *Poíesis* é o que se movimenta para fora desta tensão da paixão de fios firmes da trança da roda. É o que se excede desta roda e é lançando no i-mediato de um salto para fora; é o que sai sem reserva e nem volta; é o que sai sem deixar vestígios de nenhum indivíduo, sem deixar autógrafo; sai sem nenhuma identidade, sai jogada no destino de ser, sem nome. A *poíesis* sai jogada nua e crua, como um rebento, no fora do mundo. *Poíesis* é ek-sistência sem permanência, mas é ela que dá ek-sistência e identidade ao corpo percussivo: toque de tambor, experiência de ser toque que re-percute.

Corpo percussivo, percussão, é sempre uma descoberta concreta (*con-crescer*) de seu corporar. Cada vez que percussão se coloca em exposição, ela desen-cobre as suas possibilidades em uma pluralidade que ex-pulsa a sua identidade: ser toque que re-percute. Percussão é acolhimento de materialidade na imaterialidade. São instrumentos aconchegados em um toque que dá o tom percussivo que repercute. Esta materialidade de percussão é a que vem de *mater*,

que diz mãe. Tal como a mãe terra, é energia irradiante, fonte de vida, eclosão na e pela verdade, verdade como *phýsis* revelada que se vela. Percussão é o que agrega o estranho e o conhecido, a energia e a matéria, o silêncio e o ruído, a luz e a sombra; nada ela exclui. Na percussão todos e tudo se reúnem em uma forma única, não em sentido de idêntico, mas no sentido de terem sua identidade na percussão, uma quididade, pois a cada forma ela é "um", é única, tal como o grego entende por *morphé*, enquanto presença do agir que se realiza.

Esta forma da percussão dá-se na materialidade não mensurável. Percussão é diversidade que acolhe na imaterialidade do toque a materialidade dos instrumentos, ou os instrumentos acolhem o toque percussivo. Na percussão esta materialidade e imaterialidade são o mesmo. Percussão tanto é o xilofone, o tambor, a castanholinha, a lata, o móbil, quanto o barulho, o espaço, o silêncio, a luz, o homem, o ser do *ser sendo* ex-plodindo e revelando o sagrado do acontecer do ser como questão. A percussão, portanto, dá-se em possibilidades que são des-cobertas, do que é ela como corpo que se expõe para um fora de si. Ela é percussão quando expulsa para fora um dentro (si-mesma) que se dá no fora como *poíesis*. Percussão é um *ser para* um fora que é o fora do si-mesmo do homem, que ganha sua existência no fora da percussão: seu toque de *poíesis*. Ao se desen-cobrir como percussão que se distancia, ao sair de si-mesma e se direcionar em uma ocupação de experiência com o fora e o dentro de si, ela se des-nuda e mostra-se no que é de si; mostra o seu elã sem pudor. Ao des-nudar-se a percussão desnuda também o outro para um entrelaçamento de corpos no qual o que está já pro-posto é a imposição do outro na unidade do *ser-com* ao *ser-em* no mundo.

O que se constitui essencialmente pelo ser-no-mundo é sempre em si mesmo o "pre" de sua presença. Segundo o significado corrente da palavra, o "pre" da presença remete ao "aqui" e "lá". O "aqui" de um "eu-aqui" sempre se compreende a partir de um "lá" à mão, no sentido de um ser que se distancia e se direciona numa ocupação. A espacialidade existencial da presença que lhe determina o "lugar" já está fundada no ser-no-mundo. O "lá" é a determinação daquilo que vem ao encontro dentro do mundo. "Aqui" e "lá" são apenas possíveis no "pre" da presença, isto é, quando se dá um ente que, enquanto ser do "pre" da

presença, abriu a espacialidade. Em seu ser mais próprio, este ente traz o caráter de não fechamento. A expressão “pre” refere-se a essa abertura essencial. Através dela, esse ente (a presença) está junto à pre-sença do mundo, fazendo-se presença para si mesmo. (HEIDEGGER, 2009a, p. 191).

Esta abertura é, essencialmente, o desnudamento que permite à percussão agir no humano. Ao fazer-se presença, isto é, ao mostrar-se, a percussão liberta o humano do homem no que lhe é de mais ordinário: na intimidade do *ser-com* na circulação, troca, partilha da diversidade e da identidade da coexistência no mundo.

Estar nua é a condição primeira para a percussão ser percussão, mesmo que esteja vestida. Na sua cotidianidade do fazer – que é o seu construir, a sua morada – percussão constrói o concerto onde ela habita na sua intimidade nua; e nesta intimidade rompe-se qualquer padrão de comunicação: ela se dá apenas no cru de sua nudez entrelaçada em uma trança de tensão dos seus fios firmes no jogo de paixão. Nesse jogo de intimidade há o suspense da troca de signos representativos, de símbolos. Não há mais comunicação de opostos, aí não existe mais os heterogêneos, mas se instaura o homogêneo em um toque excitado, excitado com o jogo, no qual o dentro e o fora dão a tensão do jogo, no jogo do qual será ex-pulso o êxtase do acontecer poético por um corpo percussivo que pulsa de paixão. Neste instante de *poíesis* não existe mediatidade, o salto é do i-mediato. Neste instante deixa de existir o eu e os outros, os opostos, e jaz o corpo percussivo na exaustão de si mesmo doando sua existência para a ek-sistência do humano.

Estudos que buscam uma identidade da percussão por meio da documentação de padrões rítmicos de determinadas culturas estão à procura da continuidade de uma “identidade” a ser descoberta. Esta acaba sendo uma tentativa de preservar cristalizando o toque da percussão pela repetição do idêntico, ou seja, conservando em uma fatualidade. Em verdade, esta tentativa caminha em um sentido contrário ao que se pretende. Ao se perseguir a continuidade do igual, só se pode ir ao encontro da descontinuidade, da morte do movimento ininterrupto de mudança, isto é, perseguindo a igualdade, se mumifica o *como* e se contempla a morte sem toque de ressurreição. Desse modo, a percussão pode apenas tornar-se uma peça de museu sem nenhuma placa indicativa e/ou consumo de informação em

escolas de músicas que transformam o cultural em padrões rítmicos que soam, escolasticamente, o deserto do consumo informativo. Nesse caso a percussão não se veste, mas é empalhada e enfeitada como uma alegoria. Empalhar a percussão é tirar a sua existência, é congelar o seu toque, é não escutar a sua amplitude e, principalmente, não sentir a profundidade sem fundo de onde ela repercute. Quando se põe a percussão para representar o significado de uma subjetividade de um povo, ela deixa de ser esse corpo percussivo para ser símbolo.

Se lançar a atenção para o horizonte da percussão, pode-se vislumbrar que ela é uma coisa que se permite ser tudo e ser nada, um cosmo no caos, revelando-se até mesmo anterior à oralidade, antes de uma narrativa; é ainda, até mesmo, antes do céu e da terra. O toque de percussão anuncia a geração de todos os elementos. Percussão é anterior aos deuses e às musas, mas, ainda assim, é corpo profano que aconchega todos os relacionamentos de deuses e musas. Percussão é o que toca no ritual do sagrado dos mistérios para que eles, deuses e musas, cheguem aos homens e revele a humanidade destes últimos. Da saga da percussão ouve-se dizer de sua tolerância com as diferenças. Ouve-se dizer do seu colo acolhedor para a dança, para o gesto, para a melodia, para o ritmo, para a harmonia tímbrica e para a voz. Todos consagrados na unidade do tocar e do ser tocado pelo toque que explode em percussão. Ela é a revelação da vida surgindo do toque que fertiliza a terra. Não se trata de tocar para fertilizar, mas fertiliza porque toca. O tocar é a *arché*, não há um porque, é toque do tocar que encarna na Terra e na carne, simples explosão de vida que reverbera nos tambores, nos guizos, nos apitos, nos gestos, na dança, nos rangidos, todos em um ritual de celebração de vida e morte – que é vida.

O toque é memória sempre revigorada que independe da razão e dos nomes, das palavras e dos juízos. Percussão é anterior à oralidade e à significação que ela requer para o cultivo de uma *pólis*. Com o surgimento da *pólis* a palavra torna-se o cultor da memória que prenuncia um porvir de uma racionalidade, na qual a origem dos deuses é cantada pelo *aedo* (poeta-cantor), que os trazem na palavra em sacralidade. A percussão é também a isso anterior. Para que os deuses cheguem e sejam cantados é preciso que a percussão toque; é ela que toca (cutuca) os deuses; eles se aproximam depois que rufam os tambores; só então, quando eles aparecem é que dizem e são ditos pelos cantos, são cantados e encantam. Mas antes a

percussão, que é corpo, desperta-os e os chama em presença como corpo percussivo que corpora, pois os deuses são só corpo e são perfeitos como diz Alberto Caeiro heterônimo de Fernando Pessoa no poema "O penúltimo poema" dos "Poemas 'Inconjuros'".

Também sei fazer conjeturas.
Há em cada cousa aquilo que ela é que a anima.
Na planta está por fora e é uma ninfa pequena.
No animal é um ser interior longínquo.
No homem é a alma que vive com ele e é já ele.
Nos deuses [aquilo que os animam e que eles são] tem o mesmo tamanho
E o mesmo espaço que o corpo
E é a mesma cousa que o corpo
Por isso se diz que os deuses nunca morrem.
Por isso os deuses não tem corpo e alma
Mas só corpo e são perfeitos.
O corpo é que lhes é alma
E têm a consciência na própria carne divina (PESSOA, 1998, p. 245-246).

O que anima, o que evoca os deuses é o que dá aos deuses corpo. Percussão é toque que evoca os deuses, ela é corpo que dá corpo. Ela também dá corpo a uma oralidade, a um conjunto de fonemas em um sentido que dão sentido. A palavra, como signo que traz uma informação, ao precisar ser entendida, pede à percussão a redução de seu barulho, pois com a ajuda de seu silêncio o canto pode ser ouvido.

O barulho é então esporadicamente solicitado, vem apenas para abalar a calma, para dar um toque de vida, para despertar, para conclamar a guerra, para chamar a morte. O barulho não se preocupa com a clareza, não se preocupa com a definição, com os porquês, mas é pulsão vital, carnal, da terra fertilizando, da terra em erupção, terra que já está antes dos deuses do humanismo, antes da razão e dos porquês. Percussão é terra que toca para que a razão nela repouse, para que os deuses deem a humanidade dos homens, mesmo que, para isso, ela precise calar-se; pois o seu silêncio é também a sua doação para vida, que é também doação de morte. Em silêncio ela se retira para os templos e para os terreiros, onde em dias

festivos, celebra a vida e a morte nos rituais de ressurreição dos homens e dos deuses. Pelo toque dos tambores, sinos, templo-blocks e gongos, percussão vem, como toque de sentido, ressurgir nos templos da memória, onde repousam os convidados – deuses e a humanidade – para participar das festas que a vida e a morte requisitam. Percussão é o toque amoroso que dá ritmo ao compasso da vida e da morte.

Os homens que viveram intensamente todas as dicotomias de uma lógica metafísica se aventurando no mundo criando suas diferenças e estipulando os valores e juízos, são os mesmos que hoje sucumbem aos entulhos das exclusões da razão lógica. Ao abaterem o divino com os golpes da razão, os homens caem também subjugados como escravos da técnica em desérticos campos de batalhas. Neste campo encontram-se a incerteza e a indefinição, e resta o sentido do não-senso. No entanto, este último se anuncia como possibilidade e abertura para que a percussão, ainda neste mundo da razão, volte a tocar, com toques, a marteladas, mostrando no nu e cru do seu toque o que a razão deixou no esquecimento. Percussão traz à razão o indefinido, o não-senso, a não-forma, a pluralidade, sua versatilidade de sentido, revelando seu corpo uni-versal⁹ a um mundo sedento, trazendo em si o sentido das diferenças em uma unidade de sentido.

Percussão volta a pulsar da terra, mostrando o submundo e o obscuro, mas também o sentido da vida brotando, o sentido das conquistas e paixões. Seu corpo percussivo realiza uma *kátharsis*, onde o sentido se mostra desnudo, isto é, o sentido revela o toque de vida, de amor e morte. Percussão, que tocou para a deusa mãe se tocar para fertilizar a terra, que tocou para que Dionísio tocasse sua vida festiva da Índia para Grécia e tocou Thánatus para que este desse seu toque de morte, agora toca o Caos para o Cosmo, acoplando a indefinição a um modo musical de vida. Ela traz e coloca no nu e cru, o percutir, o arranhar, o gritar, o esfregar, o sussurrar, os gemidos, os assobios, o silêncio, o espaço, o vazio cheio das faltas. Na percussão o nu e o cru são música. Não importa quem venha tocar ou dançar. O que vale aí é o corpo se constituindo corpo nos toques que tocam, repercutem e tocam entrelaçando-se. Nesse entrelaçamento se torcem, contorcem, se deformam e

⁹ Universal significa aqui a unidade das versões, o múltiplo.

formam-se em prazer de sentido de toque. Esse é o entrelaçamento que toca o intocável do amor, que guarda a vida anunciando a morte, a morte que não abandona a vida, mas que a carrega a tiracolo.

Percussão é um corpo que interage, um corpo constituído de muitos corpos que, na verdade, são um só. Um corpo indizível que não se dá de dentro de uma matéria para fora, mas tampouco de uma imaterialidade para dentro, e sim de um dentro que já é fora e de um fora que é dentro, ou seja, percussão mesma no que é e no como é; percussão como um corpo que é para fora de si, um corpo que só existe em referência a outros que é ela mesma. Percussão é ex-pulsão de sentido de vida, é toque de existência que se diz no toque de ex-periência.

CONCLUSÃO DE UMA INCONCLUSÃO: ÚLTIMA REFLEXÃO QUE É PRIMEIRA

PERCUSSÃO: O OUTRO DE SI MESMO

A percussão aparece na música como vigência de um mundo no qual ela surge marcando diversos caminhos com a sua presença. Ela emerge de um fascínio que desabrocha descobrindo-a em estruturas difusas, instáveis e irregulares, oferecendo a partir dele uma experiência com ela por uma rede de conexões infinitas que sempre se ramificam revelando uma explosão de possibilidades que expulsam, em todas as direções, um pulsar percussivo que oferta a oportunidade de escutar de perto e no distante os seus toques pelo mundo.

O ordinário no extra-ordinário

A percussão é normalmente identificada no mundo pelos instrumentos e por uma sonoridade que estes produzem. Essa fixação nos instrumentos dá-se comumente pela concepção a qual entende que a percepção das coisas aconteça a partir daquilo que se mantém em permanência. O que é comum, o ordinário, possibilita que aquilo que a ele chegue, permaneça. Trata-se de um modo de ser acomodado, satisfeito, um pouco preguiçoso, que na verdade trabalha muito, mas sempre só o suficiente para que se mantenham as "coisas" como já estão, pois não tem a energia para um novo começo. É no ordinário que se entende que percussão é instrumento. De onde vem tal ideia não se sabe, ela sobrevém e se instaura acomodando-se na cotidianidade. Somente com certa benevolência o ordinário (senso comum) percebe que o som, que perpassa os distintos instrumentos, também percussão é. Parece que há uma preguiça, já que não se recorre nem mesmo à lembrança para se questionar de onde provém esta ideia. Mas o que há por detrás disso é a falta de tempo, pois o senso comum precisa trabalhar sem parar. A lida do dia a dia é que diz o seu modo de ser no ordinário da cotidianidade. O que o ordinário deixa de recorrer é a um passado que está sempre no presente. Se o ordinário

pudesse voltar para o passado, ele poderia lembrar que sua percepção não se deu a partir dos instrumentos, mas sim de algo anterior a estes. No entanto, o ordinário não consegue volver-se, ele é firme, contínuo, estável. Voltar para o passado poderia instabilizá-lo, ele poderia ir para fora de si mesmo. Só saindo de si seria possível ele volver-se, volvendo-se, ele poderia estar em todas as direções, mas para isso precisaria estar fora, ex (ek-) de si mesmo, ele precisaria tornar-se extra-ordinário. Isto quer dizer que o ordinário tem que se permitir sair de si para poder lembrar-se de onde ele mesmo veio. Ficar “fora de si” quer dizer abrir mão do certo, quer dizer despedir-se de tudo o que se agarra no ordinário, despedir-se do firme, do estável que garante a permanência. É o extra-ordinário que permite trazer uma sensação que desperta o im-pulso do salto que possibilita cair inserido na percussão, ou seja, aquilo do fundo originário que cutuca as bordas empurrando para o salto: o toque. Se o ordinário se permitir lembrar esta sensação, que é ser tocado para despertar, ele poderá receber do passado a re-percussão do toque em presença como novo rebento que atravessa em toque de memória, ou seja, como per-cussão. Esta memória é que é sempre viva, presente, vigente, mas que se esquiva, se esconde, se refugia. Para tê-la é preciso tocar, mas ao tocar ela toca e se esvai. Não dá para se assegurar dela. Para que se possa tê-la continuamente é necessário ser descontínuo. É necessário que o ordinário se abandone de si mesmo e entre no extra-ordinário, para voltar a si. É necessário o trabalho no ordinário para assegurar que o tocar toque. É por isso que não se para de trabalhar. O toque tem que tocar. Tocar sempre em um eterno porvir de toque. Mas só saindo para fora de si, entrando no extra-ordinário, que se pode ter revelada a verdade da percussão: o toque que ao tocar desperta, revela, mas volta a se velar para estar em um eterno porvir.

Percussão ao ser revelada anuncia a vigência do toque que ao tocar a tudo e a todos se instaura em sentido dando sentido ao que é tocado. Ser tocado pelo sentido é estar em um círculo sem começo e fim que roda e joga sem uma causa. Roda na simples cotidianidade do ordinário que só pode ser esse ordinário nesta experiência de construir uma habitação para o toque que está sempre a porvir. É neste rodar que o ordinário sai de si em uma experiência de volver-se, contorcer-se, e verter-se na extra-ordinariedade de ouvir de longe o toque bem perto da percussão como verdade revelada: *alétheia*, anunciando-a como um fenômeno. “Círculo é

imagem para um fenômeno, para um acontecimento que não tem matéria, que não é imagem nenhuma, a saber, a vida mesma enquanto tal, na sua textura ontológica." (FOGEL, 2012, p. 39). Este fenômeno percussão é que dá a percussividade a um modo de tocar e de ser um som ou instrumento, é o seu toque que concede aos instrumentos uma propriedade percussiva. Ela, a percussão enquanto fenômeno, é uma constituição ontológica de toque, é a que nomeia com o seu toque os instrumentos e instrumentistas. É no per-cutir, no ser tocado, no ser atravessado pelo toque, atravessado pelo afeto que percussão se concretiza tanto como um modo de tocar quanto como um instrumento ou uma sonoridade.

O tom: toque de afeto como imagem de escuta

Ao dizer "concretizar", entende-se que algo se torna uma coisa pelo movimento do real se dando como realidade em contínuo movimento que conecta criando, onde o que se conecta cresce junto com o outro. Percussão é essa coisa que *con-cresce* com o outro, tornando-se o que já desde sempre é: uma conexão de toques, de afetos. Toques são afetos que soam. São sons que se expandem penetrando em todas as direções e que se espalham difusamente por todo o espaço. Por onde o som passa, toca instaurando sentido, soando em tom que re-percute a uma escuta. É pela escuta que se pode interpretar o tom de um sentido e o sentido do tom. É pela escuta e nela que o tom percussivo se revela. Toque torna-se o tom que se entrega à escuta. É na escuta que se ouve um tom escuro, profundo, seco, claro, doce, sem graça, dentre muitos outros; é ela que se orienta pelo sotaque carregado de brasilidade, de oriente ou de nórdico; é ela que viaja trazendo os gostos e balanços. Mas a escuta não é só a que percebe, mas a que ao auscultar sabe a direção, e segue obediente o tom que lhe abre o caminho. A escuta caminha com o tom na busca do tom que indica no mundo o corpo percussivo. É a escuta que se abre para esse fenômeno percussão e cuida para que se escute o que diz esta experiência de vida que é toque de percussão se fazendo mundo, história, se dando como uma faticidade de um acontecer do extra-ordinário do ordinário.

Quando rufam os tambores uma realidade percussiva se concretiza em um tom que dá o tom da música. Este tom é o que anima. É neste tom que o corpo, que

toca e envolve o tambor pulsa em um pulso doado pelo tom. Este pulso firme do tom é que põe em ritmo a respiração e a abatida do coração, é este tom que comporta toda a percussão. Este tom é que a anima. Ele é o seu corpo. O respirar e o pulsar tornam-se um com o toque do tom, o qual dá a imagem da percussão que percute e repercute do toque do tambor. Tambor é toque tocado pelas imagens que o toca, no qual o pulsar dos toques pulsa e ex-pulsa toques que são levados à escuta.

O que toca uma escuta é o toque da percussão que já se dá como uma existência de vida. Sem este toque anterior da percussão e sem a escuta necessária não há o rufar dos tambores, pois percussão se dá como imagem sonora de toques de corpos que se tocam. No entanto, esta imagem é sempre imagem de algo que cresce na experiência, mas, como diz a própria palavra ex-periência, é uma coisa que abandona os limites da coisa, sai dos limites e acontece na liberdade de não se prender a ela. Como corpo percussivo, a imagem se dá em e pelos corpos, sendo ingerida, digerida, gerando força, pulsando e expulsando para fora dos limites dos corpos, sendo tocadas e tocando-os ao mesmo tempo.

Ao serem tocados, os tambores pulsam imagens que tocam quem os tocam e quem escuta. Corpos tocados pelas imagens são também corpos, por sua vez, que pulsam e ex-pulsam toques que tocam, são instrumentos que pulsam e expulsam som em movimentos que tocam os corpos em/para movimentos de dança e canto; são corpos dançantes, que cantam como corpos-imagens-sons-percussivos. Ao contrário do que se possa pensar, a percussão dá-se como dança, como canto, como fala. Dá-se como movimento de som que é silêncio, como ritmo contínuo-descontínuo, de presença-ausência. A percussão dá-se, sobretudo, como som-imagem-plástica, como uma escultura sonora e móvel. E também: dá-se no ar que se inspira e se expira, na água que pinga e que escorre nas enxurradas ou se mantém em calmarias, no fogo que tudo destrói e ilumina, na terra que a tudo abriga e gera, na vida e na morte também a percussão se apresenta. Percussão é movimento de vida, de toques que são imagens, atos percussivos que se harmonizam e desarmonizam, se materializam em instrumentos e se desmaterializam em sons criando o jogo do tocar. Nesse jogo, o canto e a dança são criados pela imagem plástica do que percute e repercute, instaurando um ritual de vida em concerto que se realiza realizando a vida como instrumento sonoro de vida.

É no ritual de vida que se concretiza a magia do instrumento como corpo percussivo. Instrumento em rito é o próprio sagrado da ritualidade da cotidianidade. É pelo instrumento, na lida diária que se dá a extra-ordinariedade da magia da passagem do que ainda não-é para o que deverá ser, ou seja, um tornar-se aquilo que já sempre foi e é: a imagem que tem que ser, ser como necessidade de tornar-se realidade, de ser percussão no extra-ordinário de uma cotidianidade.

Imagem (de percussão) é aquilo que se tem com as coisas e sem as coisas, que se dá com a coisa aqui perto e com a coisa lá longe, com a coisa que se aproxima e se distancia. Uma imagem é sempre única apresentando-se em seus diferentes modos, mas sempre ela mesma na sua diversidade, sempre ela mesma recebendo e aconchegando as coisas, sempre sendo imagem das coisas, pois o que não se pode ter é uma imagem da imagem. Percussão como imagem é a que está com as coisas e que as abandona. Percussão como imagem "*é com-sem as coisas e, desse modo, um enigmático consentimento das coisas.*" (SCHUBACK, 2011, p. 12). Percussão entendida como imagem surge nas coisas e das coisas, não como uma consequência dessas, mas como origem, como força de vida que dá vida às coisas.

Percussão se dá como imagem que marca as coisas, como dobra de presença-ausência. Essa presença-ausência é a sua própria cotidianidade banal e sempre presente, sempre aí, e, por isso mesmo, despercebida. Esta constante vigência reduz em possibilidades a percepção da sua presença, deixando que a cotidianidade se incumba de levar a imagem ao longe. No entanto, esta imagem de percussão, que sempre se concretiza nos ruídos diversos, nos barulhos indefinidos que sempre são presentes e tão cotidianos, tão constantes na vida a ponto de passarem despercebidos, é a imagem que se distancia e vem ao encontro pelo rito da escuta atenciosa, revelando na magia e pelo fascínio o que é inaugural em si por seu toque percussivo-poético.

À toque de caixa: um sair para dentro

Esta presença mágica ex-pulsa para fora de si a sua existência. É no pulsar que percussão se apresenta no inaugural de si-mesma. Pulsando, percutindo, repercutindo, assustando, surpreendendo, incomodando. Tocando é que percussão

faz rito fazendo-se, ressoando do silêncio – o silêncio, que é ruídos –, dando-se como identidade em realidade, perguntando por si e de si, colocando questão: *O que é isto, a percussão?* Ao trazer a questão, percussão se põe em diálogo com o homem em um jogo no qual o *lógos* conduz os toques e retoques, levando à experiência com a música, ao esplendor da arte.

É quando se pergunta "*O que é isso, a percussão?*" que a percussão se desdobra em questões, tornando-se con-cretude pelo con-crescimento (*cum-crescere*) de suas possibilidades. É como questão que a percussão inaugura condições de se expandir e se aprofundar naquilo que lhe é próprio: ser toque percussivo que grita, sente, geme, suspira, murmura, reclama os lamentos da terra e que na falta (de toques) pulsa tocando e querendo¹ a manifestação da paixão, do *páthos*, que dimensiona e possibilita ao homem ser humano.

A questão, ao se pôr, põe-se entre as coisas, mas já nas coisas, promovendo um querer ir ao encontro da profundidade, ao encontro do que é mais próprio da coisa em questão. Percussão, ao se apresentar, como uma oferta da dinâmica da realidade, conquista a escuta para o sentido do toque que se apresenta e se instaura e ganha corpo. Este corpo é um fluir em um ritmo que fala e canta o próprio de si em uma dança onde o que dança é os instrumentos que tocam e são tocados. Instrumentistas e instrumentos nesta dança são o mesmo; é, na percussão, a própria percussão. É nesse jogo de toques e retoques, realizados dentro de uma escuta cuidadosa, que percussão toca e é tocada; ganha corpo, tornando-se uma identidade na diversidade de toques e retoques do ser tocado pelos seus próprios toques.

Este próprio da percussão é o seu toque, não importa se é em um tambor, se é em um violão ou em um violino; se é na batida de palmas e pés, ou ainda se aparece no tocar de todo o corpo de um homem. Trata-se de uma imagem própria do mesmo. Percussão estará lá e aqui como percussão, existindo na diversidade que a realidade permite, isto é, revelando uma existência prévia que vem do movimento de real que funda realidade.

¹ Querer provém do latim *quaerere*. Este vocábulo originou também procurar, pretender, almejar, questionar, questão, problema. Pode-se observar uma proximidade entre querer e questão. Querer não é apenas almejar algo. É, antes, empenho e procura. É sentido que instaura um fazer fazendo, isto é, um agir essencial. Nesse agir o que vigora é a realidade eclodindo como questão (procura de sentido, cujo querer não é decisão humana; é agir dimensionado pela *poíesis*).

Qualquer pulsar - seja do coração ou do núcleo da terra -, qualquer estrondo - seja de um raio ou do movimento das ondas do mar -, qualquer zumbido - seja do vento ou de um suspiro de dor -, é movimento do real dando-se como toque: percussão. Trata-se de um movimento que põe atento um escutar que irá deixar soar os seus toques no fazer de realidade. Ela, a percussão, poderá aparecer mostrando-se como o reflexo desta escuta.² Sendo um reflexo ela está sempre entre o que reflete e quem reflete, está no conflito de ser entre o que é e o que *não-é*, na dobra de ser a própria coisa e o outro em si. Percussão, ao aparecer, já aparece em um conflito que coloca o seu próprio em conexão com algo fora de si, com algo que a faz ser outro no *sendo* do outro, no entanto, ser o que ela já é: ek-sistência, movimento que sai de si mesmo para voltar a si.

É neste movimento que percussão sempre se inaugura em uma realidade, em um mundo – como na música contemporânea ou no samba, por exemplo. Quando percussão se instaura como corpo percussivo, ela cai em uma rede de conexões que estabelece um jogo com o dentro e o fora de si. Por isso, ao voltar a si, percussão não volta sem esta conexão, pois percussão digere o que ingere (o outro) de um mundo que se diz nela mesma como percussão, como se fosse uma “antropofagia”³ percussiva.

Percussão está em tudo e ao mesmo tempo em nada, ela pode se diluir na sua própria cotidianidade, mas pode devorar tudo nesta cotidianidade digerindo e gerando propriedades culturais que são devoradas por ela mesma; no devorar e gerar ela conecta e apresenta possibilidades à realidade que se confronta com o que surge de possibilidades.

² Ver “O corpo instrumento” (cap. 4): A percussão não é um instrumento porque do outro lado existe o instrumentista-percussionista que escolhe este ou aquela ferramenta para determiná-la como instrumento musical de percussão e só então, a partir de uma determinação causal, venha a estabelecer uma relação com ela. Ambos, instrumento e instrumentista, se dão pela ação circular do percutir que repercute e percute num círculo sem começo e fim; é este círculo da ação do tocar que institui ambos. Antes que haja qualquer determinação do que deva ser escolhido para ser o instrumento de percussão, este (o instrumento) já se deu como possibilidade pelo tocar.

³ Na *A antropofagia da brasilidade*, Marcia Sá Cavalcante Schuback aborda a “a abertura ‘teórica’, no sentido etimológico de visão, do manifesto antropofágico [dizendo que este] foi o aceno para a necessidade de se transgredir o tabu da necessária demarcação entre ‘eu’ e ‘outro’, entre ‘identidade’ e ‘diferença’, entre ‘si mesmo’ e ‘alteridade’, antes de se buscar soluções dialéticas, pós-dialéticas, racionais e pós-racionais para reabilitar filosoficamente ‘o outro’.” (SCHUBACK, 2011, p. 37-38, acréscimo nosso).

Possibilidades são sempre aquilo que não é o em si mesmo já conhecido, o seguro, o confiável, ou seja, é o outro, aquilo que está fora e que chega se aproximando. Esse fora é o estranho de outro e o outro de si que, ao se aproximar, é ingerido e digerido para ser gerado e expulso de si como um próprio, ou seja, um estranho que passa a ser reconhecido na alteridade de si mesmo e apropriado como o outro na presença de um próprio. O estranho desperta fascínio, encanta e revela uma alteridade refletida de um próprio. Por outro lado, o próprio apaixona-se narcisicamente pelo mesmo e apropria-se do que lá fora já é o próprio de si. O próprio de si e o estranho passam a conviver no mesmo. O mesmo é tanto o próprio de si como o outro de um estranho em si. É nesse hibridismo, nesse estar junto que a percussão aparece em sua diversidade. Ela é terra que afunda, com o peso das duras baquetas, na profundidade de um terreno próprio de si mesma que já é o outro de si mesma, como no bombo de *Dies Irae*, do *Requiem* de Verdi; mas também está presente até nos reinos do céu, com o balado de um sino anunciando a missa de domingo ou como instrumento dos anjos, que entra anunciando algo de familiar-estranho: algo de terra, um quê de uma imagem própria do terreno-percussivo no estrondo delicado de uma presença sonora.

A percussão, quando se mostra, estabelece uma conexão com o fora de si. Ela é desde sempre um fora que é dentro, mas sem deixar de ser ela mesma. O mesmo é alimentado pelas diferenças e por tudo que lhe é próximo e distante. Este outro que a percussão sempre apresenta como estranho nem mesmo trata de algo se pondo como conflito, este estranho é o seu mundo que lhe é próprio e estranho, ao mesmo tempo. A percussão reflete o outro em si, o outro que é o seu mundo digerido e gerado.

Ao refletir o outro, a percussão revela-se como esse próprio mundo, aconchegada neste mundo que ora é familiar e ora é o estranho, mas é nele – neste mundo que se põe sempre como a alteridade –, que ela marca sua presença com seus passos ao caminhar sendo batizada por ele. A percussão dá-se como percussão em um mundo que a acolhe como percussão. O mundo a batiza quando sua imagem se mostra. Entretanto, o mostrar-se se realiza a partir do horizonte de um mundo, é como se o mundo ao vê-la, refletisse o seu reflexo nomeando-a.

Quando percussão é nomeada, o é pelo que mostra de próprio, mas é identificada por uma impropriedade que limita o seu ilimitado mostrando o horizonte de um mundo, pois o que o mundo percebe da percussão nunca é a sua totalidade. Pode-se entender este desvio, se se entende que a percussão se doa por fases, como as fases da lua, sempre refletindo uma fase pela luz que a ilumina, aconchegando-se na escuta de um mundo que brilha do escuro com a explosão sonora de sua chegada. É deste mundo que ela, a percussão, se alimenta e *con-cresce* a partir do que digere gerando a si mesma. Ela é aquilo do que se apropria, e percussão se apropria até mesmo do impróprio da limitação. Ela é percussão mesmo no restrito de um mundo, mesmo fechada dentro de modelos e normas que lhe designam identidades fechadas, isoladas. No entanto, ela não deixa de digerir-gerar em si o estranho em si mesmo e de si mesmo, apropriando-se deste estranho. Trata-se de um apropriar que liberta a percussão e liberta o mundo de seu horizonte com sua força de ex-pulsão de vida sempre revigorada.

A percussão tem um quê de guerreira quixotesca. Não importa quantas vezes é abatida ou aprisionada: ela se ergue e insiste na sua *ek-sistência*. Na sua identidade está as diferenças, o não-outro, o que nunca se afastou e nunca se aproximou, mas que ao mesmo tempo caminha tão perto quanto tão longe.

O pensamento do não-outro afirma a diferença negando a demarcação excludente de "eu' e 'outro". O pensamento do não-outro nega a identidade do eu e do outro, afirmando a totalidade concreta do outro no eu e do eu no outro. (SCHUBACK, 2011, p. 38).

No não-outro a percussão está em uma esfera onde o conhecido de si não dá conta da sua totalidade aberta, que se desnuda permitindo o degustar dos sentidos que o outro lhe oferece. Pois este outro de si mesma digere-gera tudo definindo não definindo, pois define um aberto, um vago, define uma estranheza tanto naquilo que se dá como desconhecido como naquilo que se confronta estranhando o conhecido como desconhecido. Percussão é ronco de uma digestão e de uma gestação, é erupção e deslizamento de lavas, é água escoando e escorrendo, mas é também razão operando no tocar de controles de segundos, de movimentos exatos, de uma

busca racional de sons projetados, mas projetados em imagens percussivas que se dão nos devaneios e sonhos, em quais há o andar macio de um gato; há o pulo de/em um trampolim no qual se cai sem se espatifar e se pula por um impulso do outro; onde há chamadas de longe e de perto, há ecos e respostas de torres de outras colinas; há o som que vem e se retrai, o som que penetra fundo se enterrando e que se lança se dispersando; há o grito ao pé do ouvido, o barulho de chuvas de alfinetes; há a constância de uma torneira escorrendo água; há a leveza de pássaro voando, de pássaro pousando e de pássaro na mão; há o pulo em um fundo pegajoso, de concha pegando sopa, de trem em marcha acelerando ou parando, de ansiedade em chegar, de desespero, de alívio; há a alegria de bolhas de sabão, de fogos de artifícios explodindo e brilhando no céu, no centro da terra, de bombas caindo, de prédios desabando, de crianças brincando; há reis desfilando; há barulho de feira, de festas de vitórias, de festas fúnebres; há a dor profunda; há o voo ao longe, o peso pesado, os pés afundando em pântanos; há cansaço, preguiça, tranquilidade, flutuação.... A percussão está em tudo, em todas as possibilidades de realização do real. Percussão é som-imagem-sensação, sonoridade em uma lógica de não-lógica em movimentos harmônicos, calculados, ocasionais, imprevisíveis, com instrumentos fabricados, mas também arranjados, substituídos, improvisados em uma apropriação do estranho no estranho do conhecido, no próprio do toque de *poíesis*.

O que é este próprio no estranho dela mesma? Não se pode saber. Percussão é uma multiplicidade que se diz em um espanto sempre inaugural de ser percussão. Ela se faz à toque de caixa, ex-pulsando seu toque para ao encontro de um outro de si mesmo, tocando-a para fora que é dentro. Percussão devora o inaugural e alimenta-se da gestação do inaugural em si mesmo. Sem nunca determinar este si mesmo, pois já é outro de si mesmo, a percussão o devora como uma digestão procriadora onde o digerir de si mesmo gera o outro de si mesmo sempre inaugural (SCHUBACK, 2011, p. 40). Ser um e o outro sugere o aberto em que se encontra a percussão, podendo ser tudo e ser nada, escapando das conceituações, gerando e sendo gerada por si, que já é o outro ao mesmo tempo, revelando o seu próprio, sempre aberto para o estranho que ela é, no apropriar-se de si mesmo, já que, percussão em tudo pode estar e acolher. Nesse tudo está a sua cotidianidade, na qual a percussão se passa despercebida, sob os mantos, em esquecimento no óbvio,

do aí escrachado que, ao revelar-se, apresenta o estranho estrondo do mesmo em uma revelação criadora. Percussão é espanto do estranho sempre aí escondido. Ao alimentar-se do estranho e gerar o estranho de si, a percussão faz-se fenômeno: possibilita que a arte nela repouse e fique acolhida.

No próprio e no impróprio: o outro e o si mesmo

Pensar a percussão como fenômeno é estar no exercício de pensar a percussão no que lhe é próprio, é entrar no jogo do próprio e impróprio, deixando-se cair em uma teia de conexões experienciando o toque de todos os lados, deixando crescer sua imagem que se concretiza em toques desarmônicos que se harmonizam em música e revelam-se como arte. Quando a imagem-som ou som-imagem se dá, se dá toque no pensar. Por isso, pensar a percussão é já estar sendo tocado pela imagem de toque da percussão. Pensar o próprio e o impróprio de existir de um mundo é toque de imagens do próprio pensar. O que é o pensar?

Pensar é toque tocado, é tocar, é *ser-em* em um mundo em conexões de constantes toques que tocam o próprio pensar. O pensar se instaura por um toque que é o próprio pensar que pensa o tocar do toque que instaura mundo pelo toque do pensar. Ser e pensar são o mesmo, já disse Parmênides há mais de 2700 anos, e aqui se diz que ser é toque tocado tocando, portanto, ser-pensar é estar na ação do tocar. Pensar é toque que toca o ser. Estar na ação do tocar é estar no apropriar-se do toque, isto é, no limiar do corpo, que se expõe sem pudor para um fora, que se entrega abrindo-se para o acolhimento de um diálogo com o que está neste fora, encontrando neste fora o outro que lhe é próprio. Percussão é toque que toca com seu corpo nu, despudorado, permissivo, aberto para o mundo aberto em diálogo pelo pensar.

Ao se apresentar nua, sedutora, convidando todos e tudo para o jogo do tocar, a percussão desperta não apenas a criança ávida para se entregar ao jogo, mas também aqueles que a olham com cobiça e contam com ela para que ela corresponda aos seus interesses, vestindo-a com seus mantos, transformando-a em representações de territórios e de culturas, em alegorias de uma pureza idealizada, fabricadas e alheias aos paradoxos. Com estas representações o diálogo é truncado: há um quê de surdez, um cobrir com mantos que abafam a escuta. Ao se bloquear

uma escuta, não se permite que o que é ouvido seja repercutido, ouve-se, mas não se escuta. Os toques se dão, todavia, são abafados e tornam-se toques direcionados a uma visibilidade de modelos estéticos que serão propagados por execuções musicais que queiram mostrar esta visibilidade em espetáculos apoteóticos onde ela, a percussão, passa a ser um objeto controlável que deverá ser constantemente conferida, medida, contada e recontada para que se garanta sua adequação ao mercado massificante de produtos idealizados dentro de uma forma, reproduzindo o igual, garantindo, com isso, a segurança de uma estabilidade de sua instabilidade tão receada. Como produto fabricado percussão deve corresponder às previsões de elaboradas e exaustivas equações que delineiam o caminho a ser percorrido. Este jogo emperrado torna a brincadeira com a percussão repetitiva, monótona, cansativa, encobrindo o gosto de jogar e inibindo o taco de jogada de concretizar o inaugural do toque poético.

É nesse jogo forçado que se limita a gênese do poético e revela o impróprio do *sub-stare* das "coisas".⁴ A percussão como coisa coisificada, como uma substância já dada, cai no perigo de uma morte sem ressurreição, isto é, atola-se nas certezas e pode virar objeto empalhado: múmia de museu lacrado que não permite sequer visitação. Ao chegar ao final de um objetivo, de modelo pré-fabricado, percussão passa a corresponder ao já conhecido. Deste modo, dela são eliminadas possibilidades de outrar-se em si para que se torne um em-si-só confiável e certo.

A garantia do "certo" acaba por apagar a chama do inesperado. Como festa interrompida, jazem, sobre as pistas e palcos, os modelos que desfilam e exibem os moldes pré-concebidos que correspondem adequadamente a uma ideia fixada em mural. A imagem, nesse jogo, é coberta por uma indumentária que sufoca e encobre a percussão. O cru e nu da percussão é esquecido e ela é reduzida a alegorias que podem ser elaboradas, controladas pelas medidas. Podem-se até mesmo assegurar as cores a serem estampadas e os lugares onde poderão ser postas em destaque. Nas passarelas da vida estas alegorias são julgadas e ganham atributos que irão designar o que estas devem corresponder; ganham valor à proporção de sua adequação que respondem à vontade de seus idealizadores. Estas alegorias são

⁴ As coisas, no âmbito da instrumentalidade, se dão como coisificadas, dentro de um padrão que deve corresponder ao ideal da substância da coisa.

confundidas com a percussão e respondem por ela com uma pretensa autoridade ensaiada. A percussão deixa-se vestir por elas e até mesmo brinca neste jogo de esconde-esconde por muito-tempo-quase-sempre, mas também se entedia e cansa deste jogo, recolhendo-se no sono de convalescência. É no repouso, desvanecida em sono de gestação, que a percussão devora seus próprios mantos e acorda em devaneios, exortando a indumentária sufocante, revelando-se como memória viva sempre presente. De um sono de convalescência, como em transe, percussão reúne forças que ex-pulsa o grito abafado do silêncio como harmonia de ruídos que toca, fertiliza e gera *poíesis*.

Poíesis é o que gesta e é o que é gerado, a um só tempo. É este jogo de toques, no qual a percussão se apresenta em diálogo com o mundo, que a veste com o seu consentimento. Um consentimento que vem do diálogo que se dá no dia a dia do fazer, que ao fazer se faz no fazendo, ou seja, se gera em corpo que sempre se veste. Percussão como corpo gerado de um mundo que gera mundo é corpo já sempre vestido. Porém, sempre com um próprio em um impróprio que, ao se avolumar, ao ganhar tutano, despe-se do impróprio em instantes de doação. No entanto, a percussão não deixa de ser percussão mesmo no impróprio. Ela é o hibridismo do próprio em um impróprio. Ela não perde sua propriedade ao permitir o encobrimento de seu corpo nu e cru, pois continua sendo este nu por baixo das vestes. Ela continua sendo o barulho, o ruído indecifrável mesmo em uma racionalidade estética. Ela agrega sem precisar perder o seu próprio de percussão.

Sedutora, no seu nu, vestida de mantos, percussão explode com a sua crueza imperativos toques que convocam tudo e todos para a fertilização da terra, revelando seu corpo, retirando alguns mantos, libertando-se do sufocamento do impróprio, deixando o essencial no gerar da *poíesis* com ela, no próprio da abertura que lhe é própria. Estar no próprio é estar nu, é estar com todas as diferenças diante do outro. Estar no próprio é estar aberto para o outro. Por isso, o que a percussão tira ao despir-se é o impróprio das barreiras do purismo, das alegorias que querem lhe representar como uma coisa em si pura, como uma identidade que caracteriza algo em si, isto é, já definido *à priori*. Mas, ao despir-se, percussão faz escolhas e é escolhida. No caminho das escolhas, cria-se a liberdade de ser próprio, de ser, apesar da massificação do impróprio, o que tem que ser desde as diferenças, de ser no tocar

que revela a multiplicidade de seus toques de percussão. Este vir a ser neste corpo nu e vestido ao mesmo tempo é o que é a percussão no ordinário de seu dia a dia revelando-se no extra-ordinário de seus instantes poéticos, instantes de um destino de seu laborar, de seu dialogar com o mundo propiciando momentos de intimidade privilegiada, na qual a exposição de um corpo despido é doação ao sacrifício de doar-se ao outro, ao inaugural de ser outro no seu ser mais próprio.

Este doar-se é aquele momento do despir-se para o outro, de ouvir o outro em si. É um momento especial, íntimo e frágil: exposto ao desconhecido. Porém, é também viril, no vigor da paixão, disposto ao sacrifício de carregar a responsabilidade de uma gestação. Trata-se de um doar-se ao inaugural que se dá dentro do ordinário do cotidiano, no fazer fazendo, na busca constante, no achar e perder, no vestir e tirar os mantos, no trocar dos véus que cobrem a nudez crua da percussão, criando a confiança e a coragem da entrega para um nada, que é tudo e de onde o outro de si surge como extra-ordinário, como inaugural, que é a revelação do fenômeno em todo seu esplendor: a sua *poíesis*.

No entanto, este momento é fugaz, é fugidio e se dá quando tudo está em uma entrega de corpos suados, cansados, em transe. Ou ainda: em uma busca cuidadosa e trabalhosa, exaustiva, mas que não se sente como castigo. É busca que é prazer, que se deixar tocar por uma experiência de toques de intimidade, onde o despir-se atende ao chamado do fascínio. Trata-se de um momento especial de intimidade, de escuta de algo que chama e de uma obediência de entrega para o que tem que ser feito, submetendo-se ao sacrifício que é ao mesmo tempo um prazer de perder para se experienciar o brotar de uma força de vida que transborda e se mostra. Essa força reveladora é o fenômeno realizando-se, tornando-se presença, aparecendo e parecendo ser algo, mostrando-se e escondendo-se por baixo dos mantos do mundo.

Doar-se no ritual do tocar com a percussão, neste jogo de corpos suados, cansados e em transe, é se por à escuta atenciosa e cuidadosa dos toques que esta pode ofertar. O que percussão oferta é a sua presença intermitente como força de vida abundante que, ao transbordar, se dá o extra-ordinário como a inaugurabilidade dela mesma. Para isso, é necessário despir-se do conhecido e abrir-se para o diálogo com o desconhecido, deixando-se surpreender com o encontro de corpos em uma

poética única. Só pela experiência do estar junto, aberto e atento às imagens, porém despido de normas, moldes e padrões, que se pode experienciar o brotar do fenômeno artístico: aquele que deixa soar o *entre* inaugural do não-ser para o ser. Sem essa entrega, despida e que é tão-só diálogo e escuta não se dá o nu e o cru na sagrada experiência que é o tocar deste fenômeno: a percussão.

O re-encontro no outro de si mesmo

Mas o fenômeno, como aquilo que se revela como verdade também se vela. Ele roda em um círculo contínuo, como o *Carrossel* (1985), de David Friedmann e David Sammuel⁵, ora indo para cima ora para baixo, como em ondas em uma embriaguez vertiginosa de vida, em um movimento que instaura realidade. Ao dar-se como realidade, o fenômeno dissipa-se pela digestão deixando um ressoar que se esvai ao longe, levando a imagem que se encobre pelo cotidiano. Esse ir ao longe, o ausentar-se do aqui e agora, é também o movimento do real dando-se como realidade. A realidade do fenômeno é este eterno retorno que se dá do movimento circular do mostrar-se e encobrir-se. É um caminho dinâmico que não se dá por repetições de modelos e/ou esquemas, mas de um mesmo movimento que se renova constantemente nas apropriações de possibilidades de um jogo de toques, onde se roda e são centrifugados para longe o impróprio, para que um próprio ganhe espaço, se avolume, tome corpo e transborde ex-pulsando este excesso de próprio em doação do ordinário para o extra-ordinário: a doação do essencial, a *poíesis* do acontecer artístico.

Corpos encharcados do impróprio são corpos pesados e que se tornam rígidos por falta de força que gera movimento; são corpos sufocados pela escravidão de carregar o peso alheio. Todavia, estes podem ao serem movidos pelo sufocamento que os angustia, de irem à busca de serem mais próprios, ou seja, buscar serem livres de fardos de outrem: o impessoal que lhe é impróprio. Os corpos sempre estão, de certo modo, nesse atolamento da impropriedade, porém, sempre também na possibilidade de gerar as forças necessárias que os pode ex-pulsar da programação

⁵ Duo para vibrafone e marimba.

do si mesmo e os pôr na contínua roda da vida na liberdade de ir, sem ponto de chegada, ao encontro do outro de si mesmo: o mais próprio. No entanto, esse caminho para a liberdade é o caminho do sacrifício, um caminho árduo de abdições e de escolhas. Nesse movimento em direção ao próprio abandona-se o "certo", o "previsível". Deixa-se apenas que a escuta guiada pelo toque acompanhe este afeto no caminhar da vida que anuncia a morte, mas abre-se para o que a morte sempre presenteia: o viger do inaugural da vida. É neste caminho de vida e morte que a arte caminha e ilumina-se, abrindo-se para a vigência da percussão, conclamando-a como fenômeno artístico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO. *Confissões*. 22 ed. São Paulo: Bragança Paulista: EDUSF, 2008.

ANAXIMANDRO; PARMÊNIDES; HERÁCLITO. *Os pensadores originários*. 4. ed. Bragança Paulista: São Francisco, 2005.

ANTHEIL, George. *Ballet mécanique*. Delaware Water Gap: Templeton Publishing Co., 1959. 1 partitura. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Ballet_m%C3%A9canique_\(Antheil%2C_George\)](https://imslp.org/wiki/Ballet_m%C3%A9canique_(Antheil%2C_George))> Acesso em: 22 set. 2023.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução Antonio Carlos Viana. São Paulo: L&PM, 1987.

BICUDO, Irineu. *Geometria grega*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=O3ap76TFG9k>> Acesso em: 27 dez. 2014.

CAGE, John. *27'10.554" for percussionist solo*. Edição: Henmar Press, Nova York. 1960. 1 Partitura.

CASTRO, Manoel Antônio de. *Arte: o humano e o destino*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011a.

_____. Identidade: os dois Ocidentes. In: NOYAMA, Samon (org.). *O sagrado, a arte e a filosofia*. São Paulo, LiberArs, 2011b, p. 15 a 48.

_____. "Agir". In.: _____. (Org.) et. al.. *Convite ao pensar*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

_____. "Poésis, sujeito e metafísica". In: _____. (Org.). *A construção poética do real*. Manuel Antônio de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

_____. VERBETE MUNDO. Disponível em: <<http://www.dicpoetica.lettras.ufrj.br>> Acesso em: 10 set. de 2014.

FOGEL, Gilvan. *Sentir, ver, dizer: cismando coisas de arte e de filosofia*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

_____. *Homem, realidade, interpretação*. 1. Ed. - Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.

_____. *Alberto Caeiro, o mestre*. In: *O desaprendizado do símbolo: ou da experiência da linguagem*, 1. Ed. - Rio de Janeiro: Mauad X, 2018. P. 85-112.

_____. "Vida, realidade, interpretação". In: FAGUNDES, Igor (Org.). *Permanecer silêncio: Manuel Antônio de Castro e o humano como obra*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2011.

FRIEDMAN, David e SAMMUEL, David. *Carroussel*. Futures Passed Music and Avid Music, 1985. 1 partitura.

HARADA, Frei Hermógenes. *Coisas, velhas e novas: à margem da espiritualidade franciscana*. São Paulo: São Francisco, 2006.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução Marcia Sá Cavalcante Schuback. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2009a.

_____. *Ensaio e conferências*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2006.

_____. *A origem da obra de arte*. Tradução Idalina Azevedo e Manuel Antonio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010a.

_____. *Seminários de Zollikon*. Tradução Gabriela Arnhold e Maria de Fátima de Almeida Prado. Petrópolis: Vozes, 2009b.

_____. *Heráclito*. Tradução Marcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Dumará, 1998.

_____. *Nietzsche I*. Tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b.

JARDIM, Antônio. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

_____. *A Conferência a Titular – Poética o modo essencial de pronuncia do real*. Rio de Janeiro: musAbsurda Produções Poético Editoriais, 2012.

KAGEL, Mauricio. *Pas de cinq (Wandelszene)*. Universal Edition U.E. 14686, 1965. 1 partitura. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C1u0HslbK-k>> Acesso em: 14 fev. 2014.

KARTOMI, Margaret J. *On concepts and classifications of musical instruments*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

KATER, Carlos. *Cenas sugestivas, para percussionista solo*. São Paulo: Edições do CePPEM, 1986. 1 Partitura.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Aprendendo a pensar II*. 3. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

_____. "Poesia e Utopia". In: *Permanecer silêncio*. FAGUNDES, Igor (Org.). Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2011.

_____. "Posfácio". In: *Ser e Tempo*/Martin Heidegger. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. 4.ed. Petrópolis:Vozes, 2009, p. 549 – 560.

MARINETTI, Filippo Tommaso. "*Manifesto Futurista*". Disponível em: <<https://comaarte.files.wordpress.com/2013/06/manifesto-do-futurismo.pdf>> Acesso: em 30 mar. 2014.

MORAIS, Ronan Gil de; STASI, Carlos. Múltiplas faces: surgimento, contextualização histórica e características da percussão múltipla. *Opus*, Goiânia, v.16, n.2, p. 61-79, dez.2010. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/218/198>> Acesso em: 18 nov. 2014.

NANCY, Jean-Luc. *Corpo, fora*. Tradução Marcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

NEVES, Jose Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1977.

NIETZSCHE, Friedrich. *O livro do filósofo*. Tradução Rubens Eduardo Ferreira Frias. 6. ed. São Paulo: Centauro, 2005.

_____. *A Origem da Tragédia*. São Paulo: Moraes, 1984.

_____. *Escritos sobre História*. Trad. Noéli Correia de Melo Sobrinho. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

_____. *A vontade de poder*. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

OLIVEIRA, Juliano de. *O desenvolvimento da poética eletroacústica nas trilhas sonoras de filmes de ficção científica norte-americanos*. 2012. 293 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

OTTO, Walter Friedrich. *Teofania: o espírito da religião dos gregos antigos*. Tradução Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odysseus, 2006.

PAIDEIA MUSICAL. Disponível em:<<http://paideiamusical.blogspot.com.br/search/label/Projeto%3A%20Hist%C3%B3ria%20da%20M%C3%81sica%20Ocidental%20-%20Grout%2FPalisca>> Acesso em: 27 fev. 2014.

REDMOND, Layne. *Frauen Trommeln, eine spirituelle Geschichte des Rhythmus*. München: Heinrich Hugendubel Verlag, 1999.

RUSSOLO, Luigi. "A arte dos ruídos: manifesto futurista". In: *Revista Portfolio*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 3, 2014. Disponível em: <<http://revistaportfoliioeav.rj.gov.br/edicoes/03/?p=1373>> Acesso em: 30 mar. 2014.

SATIE, Erik. *Parade*. Paris: Rouart, Lerolle & Cie., 1917. 1 partitura. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Parade_\(Satie,_Erik\)](https://imslp.org/wiki/Parade_(Satie,_Erik))> Acesso em 22 mar. 2023.

SCHLEISER, Bernhard. *Musik und Dasein: eine existenzialanalytische Interpretation der Musik*. Frankfurt am Main/Berlin/ Bern/ New York/ Paris/Wien: Lang, 1998.

SCHUBACK, Marcia Sá Cavalcante. "O vazio do nada: Heidegger e a questão da superação da metafísica". In: IMAGUIRE, Guido et. al. *Metafísica Contemporânea*. Petrópolis: Vozes, 2007.

_____. *Olho a Olho ensaios de longe*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

_____. "Influência, inspiração e improvisação como categorias hermenêuticas". In: *Terceira Margem*. ano 15, n. 25, 2011a.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. Zyklus Nr. 9 (für einen Schlagzeuger). London: Universal Edition, 1961. 1 partitura.

STRAVINSKI, Igor. *L'histoire du soldat*. London: J. and W. Chester, Ltd., 1924. 1 partitura.

_____. *Le noces*. London: J. & W. Chester, Ltd., 1922. 1 partitura. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Les_noces,_K040_\(Stravinsky,_Igor\)](https://imslp.org/wiki/Les_noces,_K040_(Stravinsky,_Igor))> Acesso em 22 set. 2023.

_____. Igor. *Le sacre du printemps* (partitura). Berlin: Editions Russes de Musique, 1921. 1 partitura. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=5UJOaGihG7A>> Acesso em 22 set. 2023.

TORRES, Jesús. *Proteus* (partitura). Barcelona: Tritó, S.L., 2008. 1 partitura.

VARÈSE, Edgar. *Amériques*. New York: Colfranc Music Publishing Corp., 1973. 1 partitura. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Am%C3%A9riques_\(Var%C3%A8se%2C_Edgar\)](https://imslp.org/wiki/Am%C3%A9riques_(Var%C3%A8se%2C_Edgar))> Acesso em 22 set. 2023.

_____. *Hyperprism*. New York: Edgar Varèse, 1924. 1 partitura. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Hyperprism_\(Var%C3%A8se%2C_Edgar\)](https://imslp.org/wiki/Hyperprism_(Var%C3%A8se%2C_Edgar))> Acesso em: 22 set. 2023.

VERDI, Giuseppe. *Dies irae. Requiem*. Leipzig: Ernst Eulenburg, n.d. (ca.1910). 1 partitura. Disponível em: < [https://imslp.org/wiki/Requiem_\(Verdi%2C_Giuseppe\)](https://imslp.org/wiki/Requiem_(Verdi%2C_Giuseppe)) > Acesso em: 22 set. 2023.

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

VILLA-LOBOS, Heitor. *Floresta do Amazona*. Orquestra e Coro. Rio de Janeiro: ABM, 1958. 1 partitura. Disponível em: <https://abmusica.org.br/edicoes-abm/obra/floresta-do-amazonas/>. Acesso em: 22 set. 2023.

_____. *Chôros n° 8*. Orquestra. Paris: Eschig, 1928. 1 partitura. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Ch%C3%B4ros_No.8%2C_W208_\(Villa-Lobos%2C_Heitor\)](https://imslp.org/wiki/Ch%C3%B4ros_No.8%2C_W208_(Villa-Lobos%2C_Heitor)). Acesso em: 22 set. 2023.

_____. *Chôros n° 10*. Chorus, Orchestra. Paris: Eschig, 1928. 1 partitura. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Ch%C3%B4ros_No.10%2C_W209_\(Villa-Lobos%2C_Heitor\)](https://imslp.org/wiki/Ch%C3%B4ros_No.10%2C_W209_(Villa-Lobos%2C_Heitor)). Acesso em: 22 set. 2023.

_____. *Noneto*. Flute, Oboe, Clarinet, Saxophone, Bassoon, Harp, Celesta, Piano, Percussion. Paris: Max Eschig, 1929. 1 partitura. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Noneto,_W191_\(Villa-Lobos,_Heitor\)](https://imslp.org/wiki/Noneto,_W191_(Villa-Lobos,_Heitor)). Acesso em: 22 set. 2023.

_____. *Mandu-çarará*. Children's chorus (SSAA), Mixed chorus (SATB), Orchestra. Paris: Max Eschig, 1988. 1 partitura. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Mandu-%C3%87arar%C3%A1,_W417,_418_\(Villa-Lobos,_Heitor\)](https://imslp.org/wiki/Mandu-%C3%87arar%C3%A1,_W417,_418_(Villa-Lobos,_Heitor)). Acesso em: 22 set. 2023.

_____. *4ª Suíte do Descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro, 1937. Museu Villa-Lobos, pasta 76.1.12. Partitura manuscrita. 152p

XENAKIS, Iannis. *Rebonds: pour percussion solo*. Paris: Éditions Salabert, 1989. 1 partitura.

