

MÚSICA E (DIS)SIMULAÇÕES: UM PRURIDO AURICULAR

Celso Garcia de Araújo Ramalho
Doutorando – UFRJ
Professor assistente – UFES

Resumo

Temos de fato que conviver com um certo prurido auricular e reconhecer que acreditamos nas dissimulações da música reproduzidas pelo acionamento dos aparelhos fonográficos; acreditamos no poder delegado a nós de acionar e desacionar os aparelhos podendo escolher quando ouvir música ou não. O que a tradição da “teoria da música” tem a nos dizer sobre a questão representação e música? Como a crítica musical tem contribuído e como pode contribuir para compreender esta questão? Existe uma teoria, uma história e uma crítica que articulem música e representações da música? Pensemos nisso tudo ao ler e ouvir as representações gráficas e fonográficas da música sabendo que o ligar e desligar desmancham a questão essencial de todas as músicas: a memória.

Palavras-chave:

Música, representação, poética.

Desde o fonógrafo de cilindros, o gramofone, a vitrola, os meios de gravação e reprodução do som vemos cada vez mais crescentes em nossa cultura musical a presença e a participação destes aparelhos no processo de formação de nossa experiência com a música. Os habitantes urbanos somos, na maior parte das vezes, formados musicalmente através de experiências com músicas veiculadas pelos meios de comunicação e máquinas reprodutoras de músicas. O meio ambiental das cidades oferece: o rádio, a televisão, o toca-disco, o toca-fita, discos de áudio e vídeo digitais, todos aparelhos capazes de transmitir e/ou registrar sons e “músicas”. Servimo-nos destes aparelhos para ouvirmos música em casa, em nossa sala, a hora que quisermos a música que desejamos, basta acionar o botão que liga o circuito para alimentar de energia elétrica o aparelho

reprodutor de fonogramas, pondo-o em funcionamento, inserimos o disco com a gravação no aparelho e pronto, podemos ouvir música.

Esta cultura de acionamento e desacionamento dos aparelhos reprodutores de fonogramas contribuiu para o enriquecimento de nosso repertório musical a ponto de podermos nos lembrar das músicas, olhar nos folhetos que acompanham os discos os nomes dos compositores e intérpretes, memorizar trechos e passagens musicais que mais nos emocionam e até cantarolá-los em um solfejo, um assvio ou com um instrumento musical; tudo isto, graças aos aparelhos elétricos e ao mercado de fonogramas que disponibiliza para os consumidores inúmeros títulos de discos de música. Mas será que com toda essa cultura musical que nos formou e educou nossas orelhas nos oferecendo um repertório incontável de títulos musicais; será que por ela aprendemos realmente algo sobre a música? É indiscutível o acesso às obras musicais oferecido pelo meio elétrico e pelos aparelhos reprodutores de fonogramas, mas cabe a nós perguntar agora algo que se formularmos em uma frase pode pôr abaixo toda esta cultura fonográfica que tanto nos ensinou sobre música:

Acreditamos, até hoje, que fomos educados através dos suportes fonográficos e aprendemos sobre música ouvindo os fonogramas, sem necessariamente assistir ao vivo à performance de um músico. Mas se pusermos em dúvida a legitimidade do suporte fonográfico perguntando: a música gravada é mesmo música ou é apenas uma gravação, uma representação da música? Assim como quando tiramos uma foto de uma pessoa, de modo algum, a não ser que estejamos com alguma perturbação mental, confundiremos a pessoa real com a foto dela, que é a representação da pessoa pela imagem, quer dizer, um recorte óptico do real, uma outra coisa da pessoa, a imagem dela, pessoa, representada na foto. Desconfiamos que fomos enganados por dissimulações. Será que estes fonogramas que tanto nos ajudaram a compreender a música nunca foram realmente música e que apenas conhecemos música através de fotos? O fonograma estaria para uma música assim como a foto está para uma pessoa? A fonografia seria um recorte óptico do real, a representação da música pelo som?

Conhecer pessoas através de fotos não é o mesmo que conhecer as pessoas realmente, pessoalmente. O que queremos com essa analogia entre música e fonograma e pessoas e fotos é pôr uma dúvida, suscitando o início de uma breve discussão que faremos neste texto. Essa dúvida é uma pulga.

A pulga atrás da orelha é nossa desconfiança de que os fonogramas musicais cada vez mais presentes e pretensamente mais fiéis ao fenômeno musical sejam apenas dissimulações, como se a simulação da música emulada num recorte ótico do real musical, fingindo ser música, guardasse o real da música. Com os que juram ouvir música através do fonograma pensamos juntos: — se ouvimos música dissimulada, este dissimular se dá porque o fonograma se faz passar por algo que não é e acreditamos que este algo que não é seja, o fonograma, a música que pretende ser; contudo se reconhecemos a dissimulação e a tratamos como tal perceberemos que ela é de fato uma simulação, um simulacro do real, o fonograma representa a música que nele está registrada em um suporte, o fonograma suporta algo da música, mas não é o todo dela, é um recorte, uma redução do real musical. Observando o emaranhado de títulos fonográficos de discos de vinil, discos digitais, megabytes de arquivos e outros meios de gravação e transmissão de dados, por entre todos estes suportes de representação da música dizemos: o real é. Sempre presença-ausência do fenômeno, entretanto o que aparece no simulacro do suporte não é mais o real que este suporte pretensamente é, mas um outro real que se dá a ver no simular-se. Coçamos o lóbulo auricular, paira a desconfiança sobre a metafísica em suas criações labirínticas ao representar o real, para quem o real é, mas apenas se puder ser representado. Desconfiamos desta certeza que garante e confia o real ao lugar seguro da representação e pensamos que as representações do real são simulacros humanizadores que se transviam em artifícios naturalizados para orientar uma percepção de mundo e natureza humana, convertem o homem em homem civilizado, em um homem comum da cidade, que pode transitar pela via comunicativa estendida pela tecnologia e se reconhecer por isso em sua humanidade com outros que dominam as mesmas técnicas de representação do

real e as legitimam como único acesso à publicidade do mundo moderno, após o moderno, ou ainda sem sair da moda.

Os suportes são úteis às simulações e dissimulações, pois a partir dos dispositivos que se apropriam do fenômeno musical fossilizam-no em um objeto recortado do real, solidificando-o no venha-ser-gravado, neste, o qual denominamos fonograma — uma imagem, um reflexo escrito do acontecimento poético perdido no tempo da memória musical e nunca mais recuperado pelo meio mecânico, senão no acionamento simulado do acontecido reservado, conservamos as perdas. Perdemos nosso tempo acreditando ouvir música e ouvimos um outro da música ou uma outra “música”, um registro sonoro da música, mas a música não é um fenômeno exclusivamente sonoro e passível de ser registrada integralmente em um suporte fonográfico sem perda de sua essência musical? O que é essencial na música? A origem mítica da música são as musas, sua progenitora é a deusa da memória. Seria então a memória a essência da música? Se após ouvir um fonograma me lembro da música gravada assim como em uma performance viva, não há de fato diferença entre ouvir ao vivo ou ouvir a gravação? Entretanto, a memória na música não é o presente lembrando, também não é o passado do lembrado e tampouco o futuro de uma lembrança ou do que lembraremos, não há possibilidade de compreender a memória musical a partir de uma percepção linear do tempo achatado no acionamento servil do aparelho fonográfico. A memória na música não é sinônimo de lembrança, mas sim, a sempre presença atualizadora de um tempo aqui e agora, já, que se forma na existência, no trazer a obra adiante no tempo, em fazer este tempo ser presença da música, um espaço-tempo consagrado por um tempo memorável que é completo na performance, mas não se esgota nela, pois a cada vez que se faz formado em presença é sempre atual, contemporâneo. Mais coceira para nos tirar do lugar cômodo do sofá da sala de estar e desligar o aparelho servil. Dando atenção à coceira que nos incomoda buscaremos a ajuda da “teoria musical”.

A “teoria musical” se lança como esperança de compreensão da produção poética, tal lançar-se interfere crucialmente no cerne da questão da obra de arte, um fado teórico; a destinação da teoria é providenciar um modo de escuta, um modo de produção, um modo de recepção, um modo de percepção, um modo de crítica, um modo de consumo, um modo de poética, um modo de estética, porém toda a providência da “teoria musical” se torna, e comumente tem se tornado o modo exemplar e todo o mundo da moda dos musicais, ou o único modo capaz de resolver a música e justificar o fazer artístico com sua justeza modeladora, validar o que é, o que foi e o que será música hoje, ontem e para sempre...

Quem tem este poder? A quem é dado este poder? Nós deixamos que o outro nos diga o que é e o que não é? Música? Obra musical ou obra sonora? Composição musical ou composição de sons? Nossa orelha está orientada pela orelha do outro, mas uma pulga nos incomoda com uma coceira intra-auricular, nossa bigorna coça... talvez o martelo ou o estribo, até mesmo o tímpano sofra deste prurido. Uma música dissimulada toca em nossas orelhas.

Entregamos ao outro este poder, um dever/poder nosso se torna o poder do outro sobre nós, mas que nós mesmos outorgamos a ele. Conferimos aos que “sabem música” esta autoridade de nos dizer o que é e o que não é? Mas o que é saber/poder dizer o que é música? Que saber musical é este que o outro, os teóricos da música, possuem e eu não? Afinal a orelha é minha, ouço com minha orelha, com meu corpo e a pulga que me incomoda também é minha, ou será que um outro plantou a pulga atrás de minha orelha para que eu desconfiasse de algo? Porque desconfiar desta metafísica mundana, tão certa quanto o tempo que escorre na ampulheta é? Que outro enganador é esse que quer me ludibriar com esta pulga indolente? Ouço e coço. Acredito e desconfio. A orelha-estética, externa: um orifício craniano e a pulga-noética, interna: a decifração do enigma mítico-musical. Sensação e crise da sensação? Percepção e reflexão?

Então, já que a orelha é própria do meu corpo, é minha, só cabe a mim mesmo ouvir, julgar, reconhecer e incomodar-me com o ouvido. Não seria melhor deixarmos esta discussão de lado para que cada indivíduo decida com sua própria

orelha (e pulga) o que é e o que não é música? Música é tudo o que ouço, com a minha orelha e minha pulga não desconfia ou critica dizendo que não é música? Não podemos aceitar este egocentrismo solipsista... então devemos deixar a coceira se instalar e mexer nosso corpo pelo incômodo causado por ela. O prurido está lá, é uma comichão que não nos desacompanha em momento algum, às vezes nos incomodamos com ele, outras vezes ele nos está pós-modernizando. Se coçarmos, aí a coisa se esquenta no corpo e um vermelhão salta de nossas orelhas, empola a parte coçada para os mais alérgicos ou é apenas um sinal de manifestação do desagrado de se estar com este parasita na orelha. O que para nós é motivo de desagrado e nos conduz a uma crítica da (dis)simulação, na tecnologia anestésica é escamoteado, dissimulado e servido em dados rabiscados e grafismos estilizados, em moldes e formatos de servidão que se tornam manifestações culturais legitimadas por culturas emergentes transplantadas para o mercado oficial de música.

A vulgar pulga é um inseto da ordem dos sifonápteros, assim como o homem das grandes cidades sofre metamorfose completa durante o seu desenvolvimento, é cosmopolita e adaptada para o salto. Possui o corpo fortemente achatado lateralmente e provido de numerosos espinhos de cerdas longas projetados para trás. As pulgas parasitam aves e mamíferos assim como o homem que se alimenta das sobras de outrem ou vive e pensa habitualmente à custa alheia, entregando ao outro o que é seu e freqüentando a casa que não é sua, um estado duplo de parasitismo e alienação. Usamos a orelha para abrigar pulgas e escutar música, contudo escutar música não é o mesmo que o estado parasitário de um inseto; escutar música é estar na escuta do que é próprio da música: a musicalidade.

Estar na escuta é ir ao encontro da musicalidade, tornar-se partícipe do conluio musical. É um demorar-se na percepção do musical como quem se esforça para estar nesta demora que o levará ao encontro do acontecimento poético memorável. Escutar música com suas orelhas (corpo) exige um esforço — a arte não é fácil — não é um jogo frívolo e lúdico de associações, mas o embate

das forças polêmicas, *physis* e *logos*. E como entendê-las hoje? Traduzindo tais forças que são experiências fundadoras de mundo pelos vocábulos: natureza e razão ou física e linguagem? Talvez seja melhor dizer: produzir-se e reunir-se.

Produzir e reunir esgarçam nosso corpo-percepção-intelecto aniquilando a cisão mente-corpo, os corpos de mentira, os corpos representados na escrita; os corpos dóceis das disciplinas se esfacelam e dão lugar a outro corpo, este sim a verdadeira soma, o todo, múltiplo em sua unidade, que estava oculto nas separações e amputações a ele infligidas, saem de cena os corpos falsos para que se erija o corpo real que é presença poética. Mas isto só porque produção e reunião engendram memória. Sem memória não há corpo.

Sem corpo, sem orelha, sem ouvido, sem musas e sem música estamos todos surdos. Estamos trancados na caverna úmida da mente e só nos resta coçar a orelha, o que nos remete diretamente ao processo educativo na música. A otologia poderia nos orientar na compreensão dos distúrbios ocasionados pela “teoria musical”, se a usarmos como meio para educar nossos ouvidos e nos ensinar, quem sabe, poderíamos diagnosticar, através das pesquisas otológicas, uma certa história da música comprovada por uma imensa biblioteca de “aleijamentos auriculares”.

O ofício pedagógico do educador musical que deteriora a percepção ao invés de educá-la é um equívoco, pois que a educação musical nunca é uma prescrição de uma escuta modelar, apesar de ter sido e ainda ser muitas vezes encarada deste modo, isto deveria ser nomeado de adestramento de sons, *putz*, contudo som não é música! Este tipo de educação disciplinadora das orelhas é via de introdução das dissimulações da música, é por ela que ficamos sem compreensão e surdos aos ditos que contradizem o que é consolidado como as “certezas musicais da teoria oficial da música ocidental”. Sem reflexão estamos ausentes nestes estado de escuta musical, então não compreendemos as (dis)simulações do real. O que é representação e o que é música?

Se o propósito de educar é conduzir para fora e a escuta musical não é uma propriedade particular de cada indivíduo, então o que fazemos nas escolas

de música? Apesar de termos orelhas para ouvir a música, não é apenas esta condição de ter o órgão de sentido apto (não ser surdo fisicamente) para ouvir música que nos dará a certeza de fato de estarmos ouvindo música; sem se educar não se pode escutar qualquer coisa, e muito menos escutar música. Se entendemos que a educação musical não está encerrada nas escolas de música ou nas classes oficiais que se julgam sabedoras de uma certa prática pedagógico-musical, esperamos por uma “teoria da música” que não está escrita nos manuais publicados, mas considera e reflete sobre a representação como fonte de conhecimento musical, colocando-a em seu lugar de simulação sem enganar-se em dissimulações que interferem no saber da música. A partir daí, poderíamos pensar que o que se dá e se faz no dia-a-dia dos veículos de comunicação é um aprendizado do real pela representação; nos restaria recolocar a questão na direção da tradição oral de nossa cultura ocidental que nos levará até o sentido originário da linguagem.

A linguagem é a possibilidade de se reunir, e o real reunido na cultura é o fazer próprio do homem em seu modo habitual de existência que só pode ser reconhecido na escalada de sua condução para fora, em seu educar-se que é condição *sine qua non* para que o fenômeno musical aconteça e para que o estado de participar da escuta musical se dê enquanto tal. Esta dinâmica de ir ao encontro da obra de arte é que deveria ser ensaiada, treinada, re-presentada, diferenciada exaustivamente nas escolas de arte. Para isso a reflexão do espectador faz-se essencial, pois o que é a obra de arte sem a reflexão e salvaguarda do espectador? Neste movimento especulatório de buscar deixar intacto o tempo da arte é que nos movemos em direção à obra, para fora de nós, de nosso centro, a busca pelo tempo da obra nos coloca em movimento numa densidade de espaço-tempo próprios do poético; deslocando-nos de nosso centro, estamos educados, projetando-nos para fora, existindo, sendo conduzidos e conduzindo num movimento duplo de dentro para fora e fora para dentro de nosso corpo e do corpo da obra de arte musical... São as forças dos movimentos dos corpos que agem como impulso para a realização disso que chamamos música.

Todas as artes, a música em especial por ser a musa das artes, provocam questões no espectador, mesmo que tal questionamento não esteja formulado por uma lógica racional ou registrado na língua verbal e/ou escrita, a obra de arte provoca e chama para um encontro reflexivo que é a verdade da obra, o que ela é, o essencial se mostra neste abrigo reflexivo, inteiro, completo, perfeito, no movimento de busca do tempo, de se estar e vivenciar, estar em vida profundamente emergido num tempo outro que só a própria obra é capaz de gerar com sua presença trans-formadora, pois que nos atravessa e juntos a atravessamos.

O “corpo” eletrônico dos dispositivos de acionamento dos suportes fonográficos não são capazes de projetar esta dinâmica de ação temporal, pois a densidade do tempo está limitada a uma unidimensionalização do espaço. Aquilo que é a virtude do suporte e que nos encanta ao manipularmos os botões dos aparelhos, modificando o estatuto da música, é justamente o que enfraquece e arrebenta com o fenômeno musical, destruindo toda a possibilidade de no fonograma dar-se um acontecimento musical, ser música.

Este controle que o suporte permite aniquila a força instauradora da diferença provocada pela presença memorável da música, pois no suporte o fonograma é sempre o idêntico e não o mesmo. É sempre repetição o que ouvimos ao acionar um aparelho eletrônico, mas aqui não queremos fazer um elogio da música em detrimento do suporte fonográfico. Entendemos que a questão crucial e talvez a única que devesse ser discutida nos estudos musicológicos hoje é: o sentido essencial da relação entre música e representação.

A história da música está em crise e esta crise nos leva até a crítica da própria história da música enquanto disciplina, mas também da história e da música. A simples leitura crítica de um texto sobre “A História da Música” revela a crise da representação, pois a crítica deveria ser uma via, mostrar o caminho para formação do leitor em um deixar que o leitor encontre o caminho para o texto e se complete em sua formação ao ler o texto, fazer-se leitor na leitura. Os músicos

adestrados são reconhecidamente, para dizer uma mentira generalizada, péssimos leitores de livros de história da música, mas são bons na leitura de partitura; o problema é que o conhecimento, o saber musical que forma o músico está determinado muito mais pelo que se pensa não precisar entender ao ler um livro de história da música, isto é, pela representação historiográfica do que pelo aprendizado de uma escrita musical, apesar de a escrita ter sido pervertida em sinônimo de sabedoria. Saber ler, saber escrever, saber os mecanismos de representação é saber tudo sobre a coisa representada? Uma crítica à representação nos auxiliaria a colocar as coisas nos seus lugares, ou seja, aguçaria nossa compreensão se déssemos ouvidos a esta inquietação causada pela dúvida, de não saber ao certo o quê, o essencial, e não sabendo termos que procurar o mais originário, assim aprenderíamos algo sobre o real, se nos questionássemos ao menos um pouco e nos perguntássemos: o que é representar? O que é música? A partitura e o fonograma não são modelos para a música e tampouco cópias de músicas, mas representações, simulações do musical da música, quando se fazem passar por música soam para nós, ouvintes de músicas e leitores das escritas musicais, como (dis)simulações.

A crítica musical seria uma forma de nos ajudar a tratar a questão e colocar o leitor/ouvinte de gravações e livros de história da música incomodado e inquieto com as imposições das modalidades musicais presentes no grande mercado fonográfico. Entretanto a crítica musical especializada está a serviço deste mesmo mercado e acaba confirmando um estado de passividade afirmado pelos pseudo-sábios da música que dizem: “as essências já estão dadas, basta reconhecê-las através da representação”, bastaria acreditar na audibilidade e na literalidade que os suportes oferecem a todos, uma cultura comum, com o mínimo de esforço? Aceite, acredite e saberá; uma fórmula de fanatismo religioso que prega a qualquer custo a salvação das almas impuras. Para os críticos a representação substitui o real, contudo a crítica não é uma fórmula mágica e mirabolante, tampouco prega uma aceitação de seus juízos, criticar não é mesmo emitir juízos. A crítica verdadeira não diz como ler/ouvir a obra, mas mostra o esforço que o

leitor/ouvinte deve manter para chegar ao encontro da obra. A crítica planta a pulga? Ou faz despertar a pulga crítica de cada orelha? A crítica pulguenta... chupista de orelhas. A obra silenciosa... o músico, a música é no e do silêncio... o ouvinte é da crise-crítica do silêncio poético feito música.

O jogo de cena dos comentaristas da música e o poder da crítica musical nada dizem sobre o saber da música, temos mesmo que tomar a atitude inquietante que suspende as coisas audíveis em clima dubitável. Nossa compreensão do crítico musical e do papel da crítica na formação dos ouvintes de música passa longe dos que acreditam estar fazendo crítica musical a partir das representações musicais dissimuladas nos fonogramas. Estes não sabem o que é música, pois se enganam com os simulacros. A crítica musical tem de desconfiar do simulacro e nunca ter certezas, mas buscar sempre os fundamentos, deixar a pulga se instalar na orelha. Usamos cotidianamente e muito falamos de se estar com a pulga atrás da orelha, mas como se dá afinal este estado? Como o inseto se instala e é localizado em nosso aparelho auditivo externo?

Esta inquietação pulsante, simbolizada pela pulga, está em nós como algo próprio de cada um. Todos temos a possibilidade de nos inquietarmos com as coisas, gerando questões que nos impelem a pensar e buscar um movimento crítico, o que nos incomoda acaba nos envolvendo numa crise e nos impulsiona a buscar alternativas para resolver o incômodo; ou então nos acostumamos e deixamos de nos incomodar com as coisas, aceitando-as sem questionamento, sem tensão, sem crítica, sem crise. Ceder ao mais cômodo é um empobrecimento das relações humanas com o mundo e das inter-relações culturais em seu aspecto mais essencial, que é o que torna possível a cultura e o relacionamento do homem com outros homens e consigo mesmo, a produção habitual.

Ninguém confunde um avião com um simulador de vôo, ou ainda um piloto em sua aeronave com um jovem que brinca no jogo de voar em seu computador. Pilotar e brincar de pilotar. Fazer a experiência do vôo pilotando e fazer a experiência do jogo de vôo brincando. O saber do piloto e o saber do jogador?

Perguntamos qual dos dois sabe pilotar? Qual voa realmente e o que é o voar de cada um?

Quem sabe voar: o piloto ou o jovem em seu simulador? O ofício de voar pode ser aprendido através de uma simulação? Refazemos a mesma pergunta para a música: pode-se escutar música através da dissimulação no suporte gravado? Se tivermos que viajar de avião qual dos dois “pilotos” escolheríamos? O piloto que tem a experiência real de pilotar um avião ou o jovem que brinca de pilotar em seu simulador de vôo? A resposta é óbvia, mas não resolve a questão do real musical e o real da representação.

No circo, ao vermos um artista na corda bamba, espantamo-nos e esperamos ansiosamente que a travessia da corda seja concluída até o último suspiro de suspense. Tememos pela vida do artista circense, nossa tensão ora está por conta de vermos o percurso terminado sem desequilíbrio, ora aguardando uma queda fatal que poderá causar o espetáculo da morte. A expectativa do erro, o risco que se corre ao fazer o real aparecer na hora, cada movimento que pode ser mudado, e sofre a interferência do instante, um feito no tempo, sem retorno, instante de mudança, ação-re-ação ao real presente, mutável, nunca igual, nunca a mesma coisa, sempre dinâmico e outro, sempre diferença.

Por outro lado, na gravação de uma cena em que há um artista circense na corda bamba, a imagem, um recorte do acontecimento, não está mais na dinâmica que descrevemos do artista circense em nosso parágrafo anterior. Na videografia conserva-se apenas a imagem do acontecido, o tempo é outro, não há mais possibilidade de ação-re-ação ao real presente, o instante é imutável na imagem simulada, pois não há mais artista circense nenhum fazendo sua passagem arriscada pela corda bamba. A imagem gravada é segura, não oferece risco algum, está lá e pronto. Pode-se ver e rever e ver de novo e mais uma vez ainda, voltar, ver devagar, ver mais rápido e em seguida desligar a simulação e um dia depois ver a mesma seqüência. Pode-se ficar meses vendo a mesma gravação, a dissimulação está lá para servir ao espectador por meio de um mecanismo de repetição. A (dis)simulação é sempre o passado de uma presença atualizadora

que ao ser registrada no suporte se aniquila em uma dinâmica de subserviência ao meio tecnológico que a unidimensionaliza, arranca-lhe a possibilidade de ser memorável, fazer o tempo ser presença.

Manipula-se o gravado que quer ser um outro, mas é ele mesmo um já-foi do acontecimento, uma performance acontecida e registrada, o ser da possibilidade de sendo aparecer e desaparecer no suporte gravado está velado, sem memória; na verdade, o já-foi do acontecimento gravado aparece e desaparece no acionamento do aparelho elétrico em seu ligar e desligar e só por ele pode ser. A questão desloca-se na simulação gravada, não se trata mais de saber e experimentar a expectativa da queda, mas de ver a cena gravada e aguardar seu final, pois ela já-foi, e nunca é ou será. No seu ser sempre a mesma coisa finda a essência dinâmica do que põe em movimento; o estar sendo da arte circense narrada.

E na música? Não são os músicos artistas de circo? Maestros amestrados ou violinistas acrobatas? Mas há o partilhamento de uma sabedoria que toca a essência dinâmica da música e do circo, assim como do teatro e do atletismo: a performance.

Como lemos e ouvimos, voltamos à tentativa de traçar analogias da música com outras atividades cotidianas (ironicamente é claro). Agora sério: que tal renomearmos o texto de: sobre músicos, pilotos e acrobatas? Ou ensurdecendo, descendendo, descendo, cedendo... Sigamos sendo um Circo das Pulgas.

Ainda teríamos algumas questões a fazer sobre como a escrita musical alterou a relação do compositor-músico com a música e de como as técnicas de manipulação do som através do fonograma também a alteraram a ponto de proporcionarem composições que sem a escrita e as técnicas de gravação não seriam possíveis de ser produzidas, mas isto é um questionamento que não cabe neste espaço de tempo e de texto, ficará para um trabalho de maior fôlego.

Se o fonograma não é música, mas uma representação da música, simulação, dissimulação musical, passou-se por música até que nossa pulga crítica nos incomodasse a orelha. Nem a “pseudoteoria oficial da música”,

ensinada em conservas e vendida em prateleiras de livrarias, envelhecida nos livros de história da música e até mesmo os comentaristas da cultura musical que posam de críticos tiveram a desconfiança de questionar a representação? O que aprendemos da música com eles? O que sobrou depois de tudo isso que ainda se pode considerar como formação de nossa cultura musical? Tudo isso que não é música e representa a música, não é capaz sequer de fazer soar um pensamento sobre a música?

Será que sobreviveremos a tudo isso se ao menos uma vez tivermos ouvido e visto a uma performance de música, ao vivo, com músicos de verdade e música de verdade? Estamos vivos agora para ouvir música, seja uma performance acústica, de música de câmara, ou uma performance elétrica, com instrumentos amplificados, em um espetáculo de massa? Dois extremos da atividade musical agora tão próximos por conta do deterioramento causado pelo suporte fonográfico em nossa percepção musical, em nossa crença de saber música, ouvir música e na verdade ouvir a representação da música tomando-a como o real da música.

Per-formar, é o verbo que diz o movimento do início ao fim e que dá a forma viva da música, completando-a na ação do músico e do ouvinte, uma configuração cíclica formadora, um ir e vir que conduz a música até as orelhas sábias de quem compreende a atitude de escutar. A performance do intérprete músico só se dá no instante de formação da atividade musical que é sempre outra performance do mesmo a cada vez que se performatiza. Nesta dinâmica o ouvinte completa o fazer performático do intérprete musical e em seu fazer-se ouvinte realiza em sua condição de espectador a per-formação da música. O ciclo se completa, a pedra de Hércules¹ vibra e estende sua vibração num círculo musical performático. Nenhuma representação pode suportar este círculo dinâmico de ação da performance, nenhuma máquina acionada tem o poder de corresponder a esta volta e re-volta cíclica de ações coletivas que se completam umas nas outras e

¹ A pedra de Hércules é um ímã que ao transmitir suas propriedades magnéticas aos pedaços de ferro dotando-os do mesmo poder e força da pedra cria uma longa cadeia de anéis. Está metáfora é usada por Platão no *Íon* para referir-se a cadeia de inspirados formada por: musas, poetas-compositores, rapsodos-intérpretes e espectadores.

atualizam a presença, o tempo inesgotável da música que é o tempo poético de toda obra de arte: o memorável.

Temos de fato que conviver com um certo prurido auricular e reconhecer nossa ingenuidade, a tolice de acreditarmos nestas dissimulações da música nos encantando infantilmente com a luminosidade dos *leds* pisca-pisca estampada na frente dos aparelhos fonográficos; de acreditarmos no poder delegado a nós de acionar e desacionar os aparelhos podendo escolher quando ouvir música. Encerramos esta leitura com a afirmação de que: agora podemos ouvir as representações fonográficas da música sabendo que o ligar e desligar desmancham a questão essencial de todas as músicas: a memória.

Bibliografia Básica

- BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. São Paulo: Jorge Zahar, 1986.
- CARDOSO, Belmira, MASCARENHAS, Mário. *Curso completo de teoria musical e solfejo*. Volume I e II. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.
- CARPEAUX, Otto M. *Uma Nova História da Música*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1958.
- KIEFFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. São Paulo: Movimento, 1997.
- LACERDA, Osvaldo. *Compêndio de teoria elementar da música*. São Paulo: Ricordi, 2002.
- MED, Bohumil. *Teoria da Música*. Brasília: Musimed, 1996.
- POZZOLI. *Guia teórico-prático para ensino do ditado musical*. I & II PARTES São Paulo: Ricordi, 1999.
- PRIOLLI, Maria Luiza. *Princípios básicos da música para a juventude*. Volume I e II. Rio de Janeiro: Casa Oliveira de Músicas, 1995.
- RUPPERT, Edwart E.; FOX, Richard S.; BARNES, Robert D. *Zoologia dos Invertebrados*. São Paulo: Roca, 2005.