

# MÚSICA, LINGUAGEM E POLÍTICA; REPENSANDO O PAPEL DE UMA PRÁXIS SONORA\*

Samuel Araújo  
Gaspar Paz

As diferenças sociais e culturais que permeiam imemorialmente as relações humanas encontram na linguagem – entendida como trabalho humano com extensão multifacetada em sonoridades, gestos e grafias – o campo de expressão por excelência de conflitos e mediações entre interesses nem sempre conciliáveis, em outras palavras, um terreno de ação política – seja em sentido de controle do Estado ou das micropolíticas do cotidiano de grupos e indivíduos. Reconhecer enquanto tal tanto a música quanto, em contextos histórico-culturais diversos, outras formas sonoras que exigem conceituação mais ampla<sup>1</sup> impulsiona este ensaio à reflexão sobre o papel do mundo acadêmico nas disputas sociais à base das diferentes modalidades e concepções de linguagem.

Interessam-nos certos questionamentos a partir da linguagem musical, já que, entre as expressões culturais, a música vem sendo frequentemente usada como paradigma, dado que exhibe uma natureza libertária e incita um desvio na tradição lógico-gramatical da linguagem. De fato, tal deslocamento não desponta ingenuamente, mas exige a compreensão da linguagem musical como um dos pontos de mediação na rede de relações culturais.

Ao observar a complexidade da atmosfera sonora, percebe-se, como salientou Gerd Bornheim, que “a música não é apenas um problema de música.”<sup>2</sup> Nesse sentido, é importante considerar a crítica aos condicionamentos históricos, psicológicos, biológicos e estéticos que envolvem a questão. Para desenvolver tal perspectiva, tomaremos como ponto de

---

\* Este texto se beneficiou de programas de apoio à pesquisa do CNPq (Bolsa de Produtividade em Pesquisa), CAPES (Edital Pró-Cultura, Bolsa de Doutorado e Bolsa de Doutorado-Sanduíche) e FAPERJ (Edital Humanidades).

apoio o modo como a intuição musical é concebida por meio de um diálogo intenso e crítico entre as artes, a filosofia, as ciências, a política, as ciências humanas de uma forma geral. Tal ambiência denota preocupação com os acontecimentos do mundo de forma mais envolta e participativa, e, por conseguinte, implica rupturas com os padrões estabelecidos como “normais” que se instauram nessa história. Para Bornheim,

Compreende-se, desse modo, a voga, no início do século, de expressões como “lógica não aristotélica”, “geometria não euclidiana”, assim como, alguns anos mais tarde, se falará em uma “dramaturgia não aristotélica”. São os próprios alicerces da tradição que periclitam. E a guerra de 1914, a Primeira Guerra Mundial, transfere, violentamente, essa mesma experiência de ruptura à esfera social; através dela sacode-se a ideologia oficial da época, abala-se o idealismo clássico e o romântico, cai por terra a crença em um progresso indefinido da humanidade: é o mundo burguês e sua concepção da perenidade dos valores que desmorona.<sup>3</sup>

Sublinha-se, a partir de então, a queda dos valores absolutos. Tudo se põe a desrespeitar a lógica dominante dos valores estáveis. E, quando nos afastamos dos valores absolutos, articulamos uma nova relação entre linguagem e realidade. Assim, coloca-se em pauta a pesquisa de novas linguagens, o que corresponde à ponderação de seu sentido na própria materialidade de tais expressões, embora isso não signifique a defesa de um consequente formalismo. São discussões pulsantes que devem ser equalizadas a partir da interseção entre as linguagens e o contexto sociocultural. Tais aspectos constrictos nas atividades culturais delimitam em certa medida os caminhos percorridos pelo nosso tema – da linguagem à música.

O tema da linguagem, de certa forma sempre presente na história da filosofia, adquire nos anos 1950 e 1960 – no cenário europeu do pós-guerra – fortes reverberações, chegando mesmo a ser o centro das atenções, a ponto de incorporar as principais discussões filosóficas desse período e motivar uma revisão de suas bases, que se estendem até nossos dias. Passou-se a enfatizar, por exemplo, as dimensões ontológicas da linguagem, que requeriam a reflexão sobre as tensões entre o pensamento e o ser, por que via se expressam e como ocorre a comunicação.

A influência da linguística de Saussure é decisiva para o afloramento de tais discussões. Começa-se a inventariar as significações do que nos permite falar, escrever, pensar e relacionar-nos socialmente. Entre os linguistas essas significações passam a ser entendidas como sistema de signos linguísticos gerais.

É esse tipo de abordagem que vai influenciar a psicanálise lacaniana e o estruturalismo lévi-straussiano. Para ambas as correntes, haveria na linguagem um mecanismo inconsciente que explicaria o desenrolar de nossa realidade. O desafio era entender essa estrutura que sustenta as variações da linguagem e de nossas ações diante da realidade.

O passo a seguir, que parece ser corroborado, sobretudo, pelas instâncias expressivas das linguagens artísticas, é que se percebe que a expressão não é um fenômeno subordinado ao pensamento, mas que há um movimento expressivo que se desenrola no seio da linguagem. Com isso, os ânimos se voltam para um deslocamento do privilégio dado ao pensamento e à racionalidade.

Percebe-se então que não somos simplesmente manipuladores da linguagem, mas que nos desenvolvemos entendendo seus dispositivos de ação. Evidentemente, se a linguagem faz parte de nossa relação com o mundo, tudo que adelgaçar sua problematização pode colaborar para sua compreensão, que é extensiva às linguagens artísticas. Tais expressões convergem para uma linha de abertura de dimensões histórico-culturais, políticas, econômicas e sociais, na medida em que procuram uma renovação constante de todos os elementos que compõem sua trama. E é por isso que o tema da linguagem não pode ser reduzido aos seus aspectos formais.

A questão da funcionalidade da música também pode ser recolocada através das discussões sobre o projeto de individualismo burguês. É na crítica a esse projeto, por meio de novos pressupostos estéticos, que investe um autor como Ionesco, em sua fixação pela linguagem sem requintes poéticos, que se deixa aflorar em situações cotidianas. Reside aí, quiçá, o desconcertante de sua antidramaturgia: a busca de uma linguagem que faz rir do absurdo. Em sentido análogo, a linguagem musical pode oferecer um papel político de incitar-se contra o absurdo da realidade em que se vive. Nessa mesma trilha discute-se também

o experimentalismo das linguagens. Os desdobramentos da linguagem aparecem então sob o prisma de diferentes contextos, indícios que são problematizados num âmbito cultural e social ressignificado.

Assim, as questões mais gerais aqui a destacar serão nomeadamente três: (a) em perspectiva histórica, presencia-se a complementaridade do uso intelectual e prático da linguagem na tentativa de superação dos abismos entre teoria e prática, donde a pesquisa de linguagens artísticas será sublinhada mediante a observância do processo criativo e da crítica à normatividade enquanto temáticas centrais; (b) o emprego muitas vezes irrefletido da categoria música no debate acadêmico e a consequente assimilação inadvertida de hierarquias e esquemas de dominação entre visões hegemônicas e subalternas, o que certamente se adensa atualmente sob a égide global do capital pós-industrial, em que a linguagem se afirma como bem de pronunciado valor econômico e político, tornando a disputa pela hegemonia simbólica ainda mais crucial que em outros momentos das relações entre as diferentes culturas; e (c) potenciais alternativas de superação dos impasses de natureza político-intelectual a um equacionamento transformador e mais efetivamente democrático, enquanto práxis, do papel da linguagem nas relações humanas.

### Linguagem enquanto fenômeno de expressão

A ideia da linguagem enquanto fenômeno de expressão nasce da reconquista do sensível em face da excessiva valorização do inteligível. E, para Merleau-Ponty, tal valorização impõe o desafio da ressignificação do corpo. Justamente o corpo, renegado pela filosofia platônica e cartesiana, traria o substrato da percepção e sua apreensão do mundo.

Entendemos que a evolução contextual desse modo de perceber encontra seu ápice nas interpretações artísticas. Para o filósofo francês, elas são motivadoras do que ele chamou de “intencionalidade corporal” ou “instância poética originária”, quando coloca em cena, a partir da investigação do gesto linguístico, o sentido poético e expressivo da linguagem. É nessa encarnação da linguagem que ele busca a gênese da significação. A percepção, como se vê, é um dos motores de tal processo. E é

em prol da percepção que Merleau-Ponty critica o cartesianismo como opção anacrônica para as interpretações filosóficas contemporâneas.

Ao optar pela investigação da linguagem, Merleau-Ponty se aproxima dos temas do sentido e da criatividade. Com isso, abre as veias para outra circulação na arte, alicerçando-a na percepção do mundo e do corpo. Trata-se de investir num novo direcionamento, que deve brotar da percepção das expressões culturais. A linguagem se põe como um “aparecer” no mundo, no qual o artista não representa um trabalho acabado, mas um processo de construção. A obra é entendida como uma “operação de expressão”, uma abertura ao mundo percebido, destacando toda a imprevisibilidade que possa advir daí. O que se manifesta é o saborear da invenção artística. Uma interrogação permanente habita o artista, e é aí que ganha impulso o movimento do fazer-se, próprio da linguagem.

Um passo importante nessa leitura foi o método fenomenológico. Para Merleau-Ponty, a fenomenologia toma a alteridade e a linguagem de forma positiva. É pela fenomenologia que ele começa a expor a recusa da causalidade, que é a recusa ao cartesianismo. Ao refutar a dicotomia sujeito-objeto derivada da metafísica de Descartes, Merleau-Ponty apoia-se cada vez mais no domínio da percepção.

O tema da linguagem é importante porque permite, como diz uma citação feita, “ultrapassar definitivamente a dicotomia clássica do sujeito e do objeto”. E Merleau-Ponty pretende consegui-lo através da compreensão da palavra como gesto sensível. Mas o grande empecilho para que se vença realmente aquela dicotomia está no apanágio metafísico que se empresta ao *cogito*. Entende-se, por isso, que Merleau-Ponty procure submeter o *cogito* a uma crítica radical – e é nessa crítica que se evidencia toda a densidade das relações entre fenomenologia e causalidade.<sup>4</sup>

Pelo *cogito*, a relação entre sujeito e objeto é sempre explorada por meio do pensamento, e Merleau-Ponty critica este privilégio. Segundo ele, deve-se questionar a substituição do mundo por sua significação. Resta, para usarmos as palavras de Bornheim, “uma co-naturalidade que permita compreender o quanto o mundo nos é constitutivo.”<sup>5</sup>

Em verdade, procura-se um acerto de contas com aquela tradição filosófica cartesiana, que considerava a percepção um princípio ainda confuso de ciência. É nessa crítica ao racionalismo que o desafio dos fenômenos expressivos atua de forma contundente. Nem é preciso ressaltar que a música atravessa história semelhante no que concerne à revalorização da sensibilidade. Espraia-se uma crítica que não se dirige apenas à matematização cartesiana diante dos elementos musicais, mas sobretudo recusa o uso irrestrito e normativo de tal intelectualismo.<sup>6</sup>

### Crítica à normatividade

Há uma concomitância entre o advento do crítico e a falência das estéticas normativas justamente porque a crítica amplia suas dimensões ao se imiscuir no fazer expressivo. O que implica uma interessante transformação que, para Gerd Bornheim, seria “a necessidade de transferir os processos criativos também para o trabalho da crítica, como se ela devesse desenvolver um estatuto específico, enquanto obra de arte”, e “tratar-se-ia de um caminhar junto à obra de arte comentada.”<sup>7</sup>

É claro que essas considerações são permeadas de toda uma ambiência sociocultural e política que irá reverberar principalmente num outro ponto da argumentação de Bornheim, que enfatiza a deterioração das normas estéticas. Para o autor, a correlação é certa: “vale dizer que o pano de fundo de todo esse processo está na chamada crise da metafísica, ou seja, na destituição da vigência de um fundamento sobrenatural – na morte de Deus.”<sup>8</sup> A morte dos referenciais abala a permanência da normatividade. Eis a constatação de Bornheim:

A submissão a normas, na arte de nosso tempo, oferece um triste espetáculo, todo eivado de intolerâncias, fanatismos, estereis extremismos na política de direita e de esquerda. Ou então, a passividade silenciadora. E se já não há normas, é que tudo se concentra em torno da exploração da linguagem. Digamos pois que, na atividade artística e teatral de nosso tempo, por muitos caminhos, como também no denodo interpretativo das diversas estéticas novas, passa a valer uma

única norma e que é a negação de si própria – a criatividade empenhada agora na construção de um mundo outro.<sup>9</sup>

Hoje tais mecanismos não regem imperativamente. Eles foram denunciados. Esse ato de denúncia contra a violência da normatividade gera outra posição do problema. Pode-se dizer que a normatividade perdura em nossa sociedade, mas ela não é mais uma norma tácita. Os debates em torno de estética e ética apontam uma nova atenção para as noções de responsabilidade e ação política. Tal ação passou a se desentender com aquela moral provisória dos princípios individuais e religiosos. Evidencia-se, como sublinhou Renato Janine Ribeiro, que “a política tem a ver com a construção do tempo.”<sup>10</sup> E nosso tempo deve ser discutido a partir de tais transformações, num espaço democrático.

Dentro desse universo, Bornheim, em *Metafísica e finitude*, analisa a passagem de três fases nos andamentos da normatividade: primeiro, o caráter objetivo respaldado pelos universais concretos (Deus, Cristo, Deusa Justiça); segundo, uma conceituação ou formalização das normas orienta sua reestruturação, conseqüentemente acompanhada de outro tipo de vigência; terceiro, afirma-se a crítica contra a normatividade e seu caráter autoritário, provocando seu esvaziamento nas atividades contemporâneas.<sup>11</sup>

Para Bornheim, em Locke já se via o devir das tramitações no universo ético. Passa-se a questionar o apriorismo das ideias de Descartes e em seguida é Kant que desfere com seu imperativo categórico um golpe destabilizador da condução de posicionamentos éticos. Não vale mais a ética objetiva, e, com a formalização de seu sistema, Kant permite que possamos entrar no patamar democrático das novas considerações éticas.<sup>12</sup>

Prosseguindo na problematização da ética kantiana, Bornheim pergunta pela possibilidade de uma ética sem normatividade. E aqui, no que tange nossa análise, ele indica que, “no que concerne à estética, essa questão foi respondida afirmativamente.”<sup>13</sup> Nas expressões artísticas, a ideia é esvaziar a normatividade em função do desenvolvimento da criatividade e de uma postura político-social mais ampla. “Assim, a estética integra-se ao ato criador, desfazendo-se a própria possibilidade de qual-

quer tipo de norma.”<sup>14</sup> São as expressões culturais e sociais que se põem por inteiro na mesa de discussão. Tudo parece se abrir para a pesquisa, para a experimentação, para a improvisação, para o processo, enfim.

É nesse sentido que a música permite também um trânsito flexível na esfera do sensível, quando se leva em conta o intercurso da sonoridade que, paulatinamente, assume um papel de relevo em tudo fundamental.<sup>15</sup> Distanciando-se dos dissabores e do ar de superioridade do pensamento metafísico tradicional ao tratar a questão, Bornheim procura “entender o que seja a linguagem musical e mostrar a falsidade do cego sentimentalismo subjetivista a que fica frequentemente entregue a compreensão da música.”<sup>16</sup> Segundo ele, o humanismo ocidental achata qualquer proeminência do sensível e o “condena a ser mera fonte de opinião.”<sup>17</sup> Subjugando o reino do sensível, não surpreende que a metafísica considere por extensão que a única missão da linguagem musical seria o “desencadear no ouvinte uma determinada vibração de ânimo” ou o que Bornheim chamou de “gozo puramente subjetivo.”<sup>18</sup> O fato é que essa discussão acaba determinando, já em nossa época, um tipo de escuta musical que se defronta com intensas transformações. Para Bornheim, a percepção da linguagem já começa por aí: “ouvir música pressupõe um comportamento cultural.”<sup>19</sup>

Sacudindo a estrutura metafísica, Bornheim chama a atenção para “a reabilitação do sensível” e para a “inserção do problema na historicidade.”<sup>20</sup> O caso da linguagem musical se situa na mediação desse complexo processo. Com isso o corpo, constantemente rechaçado pela postura metafísica, volta a ser um elemento importante para instaurar, segundo Bornheim, tal condução entre a linguagem musical e a percepção. O autor chega a afirmar que, “se o homem percebe sons, é porque de alguma forma seu corpo é sonoridade.”<sup>21</sup> Para Merleau-Ponty, como vimos, é esse mesmo corpo que estabelece o acesso ao mundo, o mundo percebido. “O ouvir, como a visão, manifesta um apelo do corpo, e através desse apelo o corpo se faz mundo.”<sup>22</sup> Para Bornheim, há na música uma natureza corpórea muito importante. É por isso que ele aproxima, por exemplo, tal percepção à linguagem teatral, precisamente naquele gesto (social) do ator que se liga à linguagem musical. Dessa forma, a linguagem musical emprega um sentido completamente abrangente no



processo criativo, propiciando a produção, a recomposição e mesmo a comunicação da linguagem sonora.

Trata-se, para o filósofo, de buscar a “abertura” do sonoro na linguagem. É na abertura perceptiva que a linguagem se faz mundo, se instaura na temporalidade e conseqüentemente na cultura. Para compreender de tal forma a questão não basta dominar tecnicamente a linguagem musical. O importante, segundo Bornheim, seria estabelecer uma espécie de “afinidade” que propiciasse um “caminhar com” a linguagem musical, ou seja, se dispor a entender o sentido de tal linguagem através de uma flexibilidade perceptiva. Assim, passa-se pela compreensão do fenômeno sonoro, do papel da sonoridade na linguagem, que irá se prolongar no gesto corporal, no discurso e na tomada do espaço de atuação. É claro que a conquista dessa dimensão não se faz indene. É toda uma longa história de hegemonia que deve ser suprimida: a hegemonia da razão. Nesse sentido, o esforço é para se desfazer de atitudes preconceituosas. Uma das saídas, como mencionamos, Bornheim encontra na valorização do caráter mundano, que faz que o homem assuma a compreensão da realidade que o cerca. Este dispor-se no mundo, que pressupõe uma atitude cultural, justifica o fato de que,

Mesmo sem ter recebido uma iniciação especificamente musical, todo homem tem “educação” musical, já que recebe a música dentro de certos padrões culturalmente estabelecidos no evoluer da história e aos quais não se poderia furtar. [...] vale dizer que a música não constitui apenas um problema de música, como se fora questão à parte. Como em tudo, quando se pensa a música, pensa-se o próprio destino humano e sua condição mundana, e uma condição mundana que já não pode ignorar sua dimensão histórica.<sup>23</sup>

## O sonoro, o mundano e o político

Uma possível abordagem das implicações recíprocas entre o sonoro, o mundano e o político seria reconhecer e problematizar a relação, hoje colocada em evidência no Brasil e no mundo, entre prática musical e cidadania. Os mesmos têm despertado crescente interesse acadêmico,

bem como se tornado foco de políticas de interesse público ou privado, sinalizando um fenômeno de maior amplitude, qual seja a emergência de um debate público sem precedentes sobre o papel da cultura na sociedade contemporânea, envolvendo novos sujeitos em luta pelo que definem como direitos culturais nas esferas micro e macro-políticas. Tais transformações têm lugar num contexto em que, não somente representações de classe ou partidos políticos, mas também grupos sociais dos mais heterogêneos expressam demandas por espaço crescente na arena pública e novos tipos de interação com o meio acadêmico. Estes últimos abrangem desde o desenvolvimento de esforços colaborativos mais igualitários e estáveis com núcleos acadêmicos de produção de conhecimento até novas formas de acesso à formação universitária, co-autoria de textos reflexivos nos mais variados formatos e sobre os mais diversos tipos de suporte, enfim, a ocupação de espaços que hierarquicamente eram negados a determinados setores da sociedade, assim como crescente controle sobre as muitas formas de propriedade intelectual geradas a partir de sua experiência particular.

A compreensão desses processos requer que se discuta, entre outros aspectos, a práxis musical e sonora de instituições, grupos ou indivíduos e as relações de poder que lhes são subjacentes. Situando, por limite de espaço, esta discussão no Brasil contemporâneo, destacaremos inicialmente a retórica hoje prevalente em favor da estabilidade político-econômica como eixo dominante e inquestionável do debate político sobre a cidadania. Para tal, seguiremos inclinação filosófica referenciada na categoria “práxis”,<sup>24</sup> no sentido de contínua tensão e recíproca interferência crítica entre reflexão e ação. Procura-se, desse modo, transcender associações, ainda que generosamente flexíveis,<sup>25</sup> ao termo “música”, ou a outros termos que lhe são correspondentes, pois se tratará aqui de uma totalidade que: 1 – enfoca estrategicamente a dimensão sonora da atividade prática humana, sem isolá-la de outros aspectos dessa mesma atividade geral, e, particularmente, sua dimensão política, i.e., de ação que propõe alianças, mediações e rupturas; e, além disso, 2 – integra o que aparece frequentemente no meio acadêmico como categorias de conhecimento distintas ou mesmo estanques (teoria e prática, som e sentido etc), assim surgindo também em discursos e práticas de instituições

que lidam de algum modo com matéria musical ou sonora (por exemplo, escolas de música e instituições culturais, privadas ou públicas).

Por meio da categoria *práxis sonora* enfatiza-se, portanto, a articulação entre discursos, ações e políticas concernentes ao sonoro, e como esta articulação se apresenta, muitas vezes de modo sutil ou imperceptível, no cotidiano de indivíduos (por exemplo, músicos amadores ou profissionais, agentes culturais, empreendedores, legisladores), de grupos (por exemplo, coletivos de músicos, públicos, categorias profissionais) e de instituições (por exemplo, empresas, sindicatos, agências governamentais ou não-governamentais e instituições de ensino), tomando como referência central, mas não exclusiva, a política e as lutas pela cidadania plena e pelo poder no Brasil hoje.<sup>26</sup> Num quadro de ultrapassagem do enquadramento das políticas culturais como “gasto” com formas de expressão mantidas sob interesse e controle de setores das elites, e de valorização e promoção da pluralidade sociocultural como direito fundamental, merecem particular atenção os desafios enfrentados por movimentos que acionam a *práxis sonora* em prol do aprofundamento do processo democrático, e em oposição a um *status quo* concentrador de recursos e reprodutor de desigualdades.

Sob a perspectiva acima, vê-se aqui como pertinente empreender um exame da *práxis musical e sonora* de indivíduos, grupos sociais e instituições como afeitos a uma teoria política em sentido amplo, que compreenda uma delimitação mais abrangente do “político”, tomado não apenas como campo de disputas em torno do controle do Estado, mas também envolvendo lutas micropolíticas que se desdobram em modalidades de ação humana, como a música e as artes em geral, em torno das quais foram construídas e legitimadas ideias de neutralidade política ou de desinteresse prático.

### Práxis sonora, teoria e política

Adotando aqui a noção de *práxis sonora*, procura-se destacar seu aspecto político imanente, como ação que sempre se origina e interfere no social, mais do que a eventual interferência de algo externo, de

cunho mais propriamente “político”, no que se convencionou chamar de “música”. A interferência tão-somente pontual deste “algo externo de natureza política” é tema já bastante tratado por estudos mais críticos da música em várias áreas de conhecimento, contrariando os ideais românticos de autonomia da arte, mas tais estudos frequentemente resultaram em interpretações binárias em que a práxis sonora ora sinalizava resistência, ora obediência à “ordem” instituída em situações extremas de assimetria de poder.<sup>27</sup>

No entanto, se reconhecermos como válida a premissa mais radical aqui proposta de ser a práxis sonora um ato imanentemente político, mesmo nas situações mais ordinárias da vida cotidiana não reconhecidas como atos políticos, pode ser benéfica uma mirada preliminar sobre o campo da teoria política. Segundo Norberto Bobbio, é razoável reduzir a quatro os significados de teoria política encontráveis em autores clássicos do Ocidente em diversas épocas. O primeiro deles seria a

Descrição, projeção, teorização da ótima república, ou, se quisermos, como a construção de um modelo ideal de Estado, fundado sobre alguns postulados éticos últimos, a respeito do qual não nos preocupamos se, quanto e como poderia ser efetivamente e totalmente realizado.<sup>28</sup>

Refere-se, portanto, a ideais utópicos que não empreendem autocrítica sobre suas condições e seu âmbito, universal ou particular, de produção e concretização. Certamente pode-se pensar em muitos exemplos de práxis sonora utópica no Brasil, em sentido homólogo ao acima enunciado, desde os mais conservadores, como, por exemplo, de reprodução de instituições musicais anacrônicas e de suas representações intelectuais, algumas das quais paradoxalmente presentes no seio de universidades. Mas talvez estendam-se até mesmo a determinadas propostas de ruptura estética, como as que ignoram, conscientemente ou não, questões relativas à recepção. Neste último aspecto pode-se pensar, por exemplo, em certas proposições ditas “de vanguarda” que parecem crer no princípio de autonomia absoluta da arte, com manifesto desinteresse sobre seu impacto público, o que frequentemente gera impasses entre as demandas por espaço de artistas e coletivos artísticos e as respostas da esfera públi-

ca, aí incluídos gestores culturais, mídias e públicos propriamente ditos. Ao não perceberem o sentido político de alianças ou ação coletiva de repercussão mais ampla, ou, mesmo o fazendo, não logrando a efetivar ou manter por muito tempo, artistas e coletivos não raro corroboram certo fatalismo esotérico quando não autofágico.

Uma segunda acepção presente em clássicos da teoria política do Ocidente, ainda de acordo com Bobbio, seria a “solução do problema da justificativa do poder último, ou, em outras palavras, na determinação de um ou mais critérios de legitimidade do poder.”<sup>29</sup> Postura tendencialmente conformista, procura desenvolver argumentos que pareçam adequados à situação particular a que imediatamente se aplica, quer se a reconheça ou não, como tão-somente imediata ou particular. Aqui poderíamos situar, decerto, a práxis musicológica hegemônica até pelo menos a década de 1970 e desafortunadamente ainda prestigiosa no Brasil. Difundida por meio de linguagem verbal bastante familiar aos círculos culturais hegemônicos e de base, em geral positivista, exibe tendência à construção e legitimação de determinados cânones de repertórios e autores, minimizando ou mesmo desconsiderando as relações de reciprocidade dos mesmos para com o meio social de seu tempo e lugar, reforçando hierarquias e esquemas classificatórios fetichistas, com efeito predatório sobre a autonomia das linguagens musicais não-hegemônicas. Embora seu âmbito de influência tenha se limitado inicialmente à música assim chamada “erudita” ou “de concerto”, uma variante igualmente predatória se alastra hoje nos meios de formulação de políticas públicas, dos gabinetes políticos a instituições de ensino, estendendo a prática de autoafirmação de relações de hegemonia pelos próprios setores hegemônicos, de início característica da música de concerto, à eleição de cânones entre outros repertórios musicais (música popular para circulação comercial, música de tradição oral não comercializada etc).

Para Bobbio, um terceiro significado de grande abrangência para o campo da teoria política, seria o de

determinação do conceito geral de “política”, como atividade autônoma, modo ou forma do Espírito, como diria um idealista, que tem características específicas que a distinguem tanto da ética quanto da economia, ou do direito ou da religião.<sup>30</sup>

Tal disposição é igualmente constatável na práxis sonora de indivíduos, grupos e instituições no Brasil, como, por exemplo, em desdobramentos de formulações “estéticas” ou “científicas” de fundo cognitivista, entendidas por seus adeptos como aquém ou além das diferenças culturais, adotando uma postura de recusa ao exame de suas limitações empíricas e quase invariavelmente redundando em vaticínios pseudouniversais.

O autor italiano finaliza sua distinção básica dos significados socialmente construídos no Ocidente em torno da teoria ou filosofia política com algo que parece corresponder ao que propõe a assim chamada nova musicologia, ou musicologia crítica, enquanto “discurso crítico, voltado para os pressupostos, para as condições de verdade, para a pretensa objetividade, ou não-valorização [...] da ciência política. Nesta acepção pode-se falar de filosofia como *metaciência...*”<sup>31</sup> Pode-se dizer, assim, que as diversas musicologias que emergem no Ocidente desde o Iluminismo, mas mais decisivamente a partir do século XIX, invocam, em crescente medida, os princípios de uma ciência política, inclusive no que tange ao potencial, nem sempre desenvolvido a contento, de propiciar uma visão crítica de seus próprios métodos, aparatos e análises, mas essa talvez seja a grande lacuna na produção dos diferentes campos que tomam o sonoro como objeto no Brasil, prevalecendo uma atitude utilitária de aplicação acrítica de modelos gerados em contextos alheios aos enfocados, não raro aliada à ignorância recíproca de referências fundamentais em uns e outros campos aqui referidos, como a musicologia, a antropologia, a sociologia ou a filosofia. Deduz-se daí que uma práxis sonora consequente demanda um esforço coletivo de diálogo intenso e incessante entre áreas de conhecimento, que é apenas incipiente no Brasil, além de encontrar grandes obstáculos em tradição intelectual ainda elitizada, corporativista e hierarquizada, enfim, profundamente antidemocrática.

Uma última observação do autor italiano, que nos pode servir a pensar a relação entre práxis sonora e política, se refere ao uso do termo “política” em línguas latinas como tradução do anglo-saxão “*policy*”, que se refere a diretivas, quase sempre elaboradas por especialistas, nos

mais diferentes âmbitos, públicos ou privados. Tal consideração também possui pertinência à discussão sobre a práxis sonora no Brasil contemporâneo, pois uma de suas dimensões pronunciadas é precisamente a proliferação de políticas governamentais e não-governamentais em diversas áreas, como educação, cultura, saúde, economia, assentamento agrícola, segurança pública e outras que hoje incidem sobre e se relacionam com a práxis sonora, tomando particularmente a música como aspecto fundamental da sociabilidade.

No entanto, ainda que reconheçamos a pertinência das acepções de teoria política formuladas por Bobbio a partir de sínteses de grande abrangência sócio-histórica, cabe perguntar em que bases firmar-se-ia a ideia de filosofia ou teoria política que ele próprio parece advogar, a de *metaciência*, e a partir de quais condições de produção são construídos seus parâmetros propriamente críticos, além de uma visão liberal da história, em que se encontra implícita a figura do intelectual como árbitro de si mesmo e, conseqüentemente, da sociedade. Em seu debate com o marxismo, por exemplo, o avalia como filosofia utópica, em razão do fracasso em abolir o Estado e, mais tarde, pela dissolução do bloco socialista europeu, que interpreta como fruto da inexistência de uma sólida teoria de Estado, ou teoria política no sentido crítico acima, no cerne do pensamento de Marx, Engels e Lênin.

Há, porém, aqueles que, mesmo reconhecendo este fato, apontam para outra concepção de filosofia política no marxismo, não contemplada no quadro de definições elaborado por Bobbio. Um desses autores<sup>32</sup> sugere que o marxismo, ou filosofia da práxis, não poderia figurar em tal quadro precisamente por ser uma filosofia política, em que o Estado deveria existir apenas como breve transição rumo à autodissolução, em uma sociedade sem Estado. O esquema de Bobbio, assentado sobre uma visão redutora de teoria crítica aos parâmetros da sociedade burguesa liberal, seria, assim, incapaz de absorver o impacto de uma filosofia política anti-Estado, uma filosofia da práxis coletiva, tema hoje ensaiado em algumas propostas de práxis sonora expressa em ações e políticas públicas que articulam linguagens até recentemente inaudíveis no Brasil.<sup>33</sup>

## À guisa de conclusão

A discussão acima permite associações interessantes, que remontam ao que já assinalamos anteriormente e nos faz pensar na práxis sonora como indicadora de uma crise dos valores morais. Se tomada como fenômeno de expressão, não no sentido de corroborar cânones da teoria ocidental, mas efetivamente como um processo amplo de construção do espaço público, tais expressões culturais promovem uma grande abertura para um mundo onde cada vez mais nos deparamos com a heterogeneidade e a diferença como aspectos impulsionadores das liberdades e necessidades culturais. As diversidades culturais, nesse sentido, possibilitam uma reorientação histórica e crítica às noções de universalidade de valores, à normatividade e aos ideais positivistas de um progresso indefinido das ciências.

A defasagem e a precariedade em torno de tais discussões têm gerado um fortalecimento dos constrangimentos impostos por tendências hegemônicas que se respaldam em tradição racionalista. O marxismo e a psicanálise tiveram um papel importante para a suspeição dessas tendências, que, para desenvolver seus ideais práticos e éticos, pautaram-se num viés racional enfático em perspectiva técnica, distanciando-se daquela via da práxis que sublinhamos aqui e, portanto, restringindo o espaço de uma ação política mais transformadora. Entendemos que, para que se focalize o significado de transformação, o exemplo do impulso e movimento do fazer artístico não deve ser tomado de forma fortuita. As expressões artísticas já demonstraram que, esvaziando a normatividade de suas ações, trabalham em prol de uma criatividade e de uma postura político-social vasta.

Assim, as três primeiras definições de filosofia política propostas por Bobbio de certo modo orientam um amplo espectro da práxis musical no âmbito institucional brasileiro (mas diríamos ser também uma realidade em outros quadrantes do mundo), redundando em manifestações que abrangem desde concepções utópicas àquelas em que se buscam os universais do fenômeno musical – ambas, contudo, subordinadas à percepção dominante de que haveria uma lógica irrecusável na maneira como a instituição musical se organiza no país, perpetuando uma rela-



ção de subordinação com o fluxo das linguagens artísticas emergentes em centros hegemônicos financeiro-industriais.

Esta última se refletirá negativamente nos mais diversos âmbitos da formulação de políticas públicas, configurando uma verdadeira tautologia, no caso brasileiro, de difícil articulação com a realidade extrainstitucional. Seus resultados têm sido, em geral: 1 – redução, e consequente redundância, de opções de formação, saturação de um espectro mínimo de possibilidades de atuação profissional (instituições de ensino, por exemplo, por mais que estimulem o individualismo, no sentido liberal da palavra, não logram formar quadros para a organização e gestão da vida musical); 2 – falta de condições para atender a demandas pela universalização da formação em música atribuível à formação quantitativa ou qualitativamente deficiente, ou ainda defasada em relação a novas demandas educacionais; 3 – políticas de fomento à assim chamada “inclusão social” e à construção da cidadania plena, no sentido de diretivas, nos campos mais diversos (cultura, educação, economia, trabalho etc) que não conseguem reverter a tendência à desmobilização de uma ampla participação social, reproduzindo *ad nauseam* algumas tendências reducionistas contrárias à práxis sonora num sentido mais democrático e concentrada exclusivamente em setores “tradicionais” da produção musical.

Estes pressupostos, assimilados em discursos tautológicos ou pseudouniversalizantes, exercem um poder considerável sobre as mais diversas instituições, assim como entre indivíduos e grupos mais isolados, não raro até mesmo entre aqueles que cultivam perspectivas utópicas “libertárias”, mas que veem algum sentido no aprendizado desistoricizado de cânones importados da chamada alta cultura europeia.

Propõe-se aqui, também, haver uma homologia entre as atribuições e características distintivas da ciência política apresentadas por Bobbio e a função em geral exercida por diversos campos disciplinares que tomam como objeto a práxis musical. No momento em que o campo acadêmico como um todo sofre interferência de movimentos político-intelectuais como o pós-colonialismo, o feminismo e outros, coloca-se em relevo a necessidade indispensável de autocrítica das condições de produção do conhecimento que lhe é próprio, no sentido político de

*metaciência*, induzindo e antecipando modificações profundas sobre a práxis musical contemporânea, já notável quer em contextos institucionais, quer em práticas individuais ou de grupos. No entanto, ainda constatamos como raras, ao menos no Brasil, as investidas institucionais, e talvez um pouco menos as de indivíduos e grupos, na práxis coletiva, que, além de revelar e empreender a crítica de processos socialmente construídos, coloquem em pauta uma ultrapassagem dos parâmetros políticos neoliberais orientadores das políticas em curso.

## Notas

<sup>1</sup> Desde pelo menos a década de 1960 (ver MERRIAM, Introduction), o campo da etnomusicologia levanta a impropriedade das concepções eurocêntricas de “música” e “arte”, mesmo submetidas a campo semântico generosamente elástico, para se compreenderem as linguagens operantes em culturas em que esses termos, mesmo quando utilizados e naturalizados, foram impostos por relações de hegemonia nem sempre conscientes entre os dominados.

<sup>2</sup> BORNHEIM, *Metafísica e finitude*, p. 139.

<sup>3</sup> BORNHEIM, *O sentido e a máscara*, p. 64.

<sup>4</sup> BORNHEIM, *Metafísica e finitude*, p. 112.

<sup>5</sup> BORNHEIM, *Metafísica e finitude*, p. 121.

<sup>6</sup> Ver DESCARTES, *Compendio de música*.

<sup>7</sup> BORNHEIM, *Páginas de filosofia da arte*, p. 130.

<sup>8</sup> BORNHEIM, *Páginas de filosofia da arte*, p. 67.

<sup>9</sup> BORNHEIM, *Páginas de filosofia da arte*, p. 190.

<sup>10</sup> RIBEIRO, *Ética, ação política e conflitos na modernidade*, p. 68.

<sup>11</sup> Sobre a questão da normatividade, ver BORNHEIM (Reflexões sobre o meio ambiente, tecnologia e política) e BORNHEIM (O sujeito e a norma).

<sup>12</sup> Cf. PAZ, *Interpretações de linguagens artísticas em Gerd Bornheim*.

<sup>13</sup> BORNHEIM, *Metafísica e finitude*, p. 33.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>15</sup> Sobre tal flexibilidade perceptiva, ver FOUCAULT, *Estética: literatura e pintura, música e cinema*.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 138.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 138.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 138.

<sup>19</sup> Ibidem, p. 138.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 139.

<sup>21</sup> Ibidem, p. 141.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 142.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 139.

<sup>24</sup> Cientes das divergências semântico-conceituais existentes entre os empregos desta categoria em diferentes tradições filosóficas e contextos históricos, não nos resta alternativa a tão-somente apresentar a aceção aqui adotada.

<sup>25</sup> Para uma crítica aos resultados pseudo-universalizantes de tal generosidade por parte dos meios acadêmicos europeu e norte-americano, não indo além do autorreconhecimento de diferenças culturais, sem perspectiva de rompimento de relações de hegemonia entre centro e periferia no pensamento acadêmico, ver SPIVAK (2010).

<sup>26</sup> Sobre relatos de gestão e discussões em torno da cidadania, ver CHAÚÍ, *Cidadania cultural. O direito à cultura*.

<sup>27</sup> As exceções se multiplicam na literatura sobre música dos últimos 20 anos, no Brasil e no mundo, a ponto de ser questionável, hoje, seu caráter excepcional. Não cabendo aqui remissão exaustiva às fontes, assinalamos apenas duas delas, a coletânea organizada por Georgina Born e David Hesmondalgh, por se remeter criticamente ao ponto de partida das hierarquias mais presentes em termos globais, a cultura europeia; e, no caso brasileiro, ao estudo de José Miguel Wisnik (*O coro dos contrários – a música em torno da Semana de 22*) sobre a música na Semana de Arte Moderna, sob o prisma das condições estéticas e político-sociais do alvorecer do século XX.

<sup>28</sup> BOBBIO, *Teoria geral da política*, p. 67-68.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 68.

<sup>30</sup> Ibidem, p. 68.

<sup>31</sup> Ibidem, p. 69.

<sup>32</sup> Cf. BIANCHI, Uma teoria marxista do político? Bobbio *trent'anni dopo*.

<sup>33</sup> Cf., p. ex., ARAÚJO, Música e diferença; uma crítica à escuta 'desinteressada' do cotidiano; ARAÚJO, A violência como conceito na pesquisa musical, reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré; e ARAÚJO, *Música em debate*.

## Referências bibliográficas

ARAÚJO, Samuel. Música e diferença; uma crítica à escuta 'desinteressada' do cotidiano. In: DIAS, Rosa; PAZ, Gaspar; OLIVEIRA, Ana Lúcia de (orgs.). *Arte brasileira e filosofia*. Espaço aberto Gerd Bornheim. Rio de Janeiro: Uapê, 2007.

\_\_\_\_\_. Para além do popular e do erudito: uma escuta contemporânea de Guerra-Peixe. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (orgs.). *Música em debate*. Perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad X, FAPERJ, 2008.

- ARAÚJO, Samuel et alii. Conflict and violence as conceptual tools in present-day ethnomusicology; Notes from a dialogical experience in Rio de Janeiro. *Ethnomusicology* 50, vol. II: p. 287-313, 2006a.
- \_\_\_\_\_. A violência como conceito na pesquisa musical, reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré. *Revista de Música Transcultural*, n. 10, 2006b (periódico eletrônico indegado, disponível em <http://www.sibetrans.com/trans/trans10/araujo.htm>. Último acesso em 23/01/2008.
- ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo. *Música em debate*. Perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad X, FAPERJ, 2008.
- BIANCHI, Álvaro. Uma teoria marxista do político? Bobbio *trent'anni dopo*. in: *Lua Nova*, n. 70, 2007, p. 39-82.
- BOBBIO, Norberto. *Teoria geral da política*. Org. Michelangelo Bovero. Trad. Daniela Beccaccia. Rio de Janeiro: Elsevier, 2000.
- BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David (orgs.). *Western music and its others: difference, representation and appropriation in music*. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, 2000.
- BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- \_\_\_\_\_. Reflexões sobre o meio ambiente, tecnologia e política. In: STEIN, Ernildo; BONI, Luís A. de (orgs.). *Dialética e liberdade*. Porto Alegre: Vozes e UFRGS, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Uapê, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Metafísica e finitude*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- \_\_\_\_\_. O sujeito e a norma. In: NOVAES, Adatao (org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CHAUÍ, Marilena. *Cidadania cultural. O direito à cultura*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.
- DESCARTES, R. *Compendio de musica*. Madrid: Editorial Tecnos, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. Manoel Barros de Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- \_\_\_\_\_. *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.
- MERRIAM, Alan P. Introduction. *Arts, Human Behavior, and Africa. Special Issue of African Studies Bulletin* 5. 1962, p. 2-3.
- PAZ, Gaspar. *Interpretações de linguagens artísticas em Gerd Bornheim*. Tese de doutorado em Filosofia – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Rio de Janeiro: UERJ, 2010.
- RIBEIRO, Renato Janine. Ética, ação política e conflitos na modernidade. In: MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Ética e cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários – a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

*Resumo*

Esse ensaio reflete sobre a linguagem musical e suas dimensões políticas, a fim de reconsiderar o papel de uma práxis sonora. Trata-se de perceber as expressões artísticas dentro de uma natureza diretamente ligada aos acontecimentos ou fatos culturais, sublinhando tais atividades enquanto críticas a uma normatividade de tradição pseudo-universalizante e racionalista. Nesse sentido, a articulação das implicações recíprocas entre o sonoro, o mundano e o político revelam a densidade das inquietações presentes nesse estudo.

*Palavras-chave*

linguagem; música; musas; ninfas; vida. música; linguagem; política; práxis sonora.

*Recebido para publicação em*  
abril de 2011

*Abstract*

This essay reflects upon musical language and its political dimensions, in order to think over the role of a sonic praxis. It proposes perceiving artistic expression as a medium directly linked to social facts, as critiques of a pseudo-universalizing and rationalist normativity. In this sense, the articulation of reciprocal implications between the sonic, the worldly and the political reveal the density of concerns present in this study.

*Keywords*

music; language; politics; sonic praxis.

*Accepted in*

agosto de 2011