



A flexibilidade da escuta musical
La flexibilidad de la audición musical
Flexibility of musical hearing

Gaspar PAZ¹

Resumo: Nesse ensaio, analisaremos certos aspectos da crítica artística e da experiência estética que se destacam nas interpretações de Gerd Bornheim. Para ele, a disposição crítica deve acompanhar o processo criativo e a práxis expressiva. Dessa forma, tomaremos como ponto de inflexão a linguagem musical, destacando o contraste entre duas formas de percepção: a escuta intelectualista e a escuta flexível da música. Tais instâncias simbolizam a construção de um denodo interpretativo-prático no qual se acentua o papel da sonoridade. Há ao menos duas hipóteses plausíveis na abordagem bornheimiana. A primeira, fenomenológica, trata a música como linguagem em direção a uma dialética das relações sociais e leva em conta as alternâncias históricas da subjetividade. A segunda se dirige a uma análise mais ampla das expressões artísticas, na qual se destaca o diálogo entre música, teatro, poesia, cinema e artes plásticas. Trata-se, portanto, de valorizar a pertinência crítica da obra de Bornheim e o lugar especial que ele conferiu à relação entre as artes, a filosofia e a política.

Palabras-chave: Crítica de arte – Experiência estética – Música – Escuta relativa – Escuta subjetiva – Linguagens artísticas.

Abstract: Herein we analyze some aspects of the artistic criticism and aesthetic experience, which stand out in Gerd Bornheim's interpretations. For him, the

¹ Professor adjunto do Departamento de Teoria da Arte e Música (DTAM) e Coordenador-adjunto do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGA) da UFES. Doutor em Filosofia pela UERJ e Mestre em Musicologia pela UFRJ. Realizou pesquisa de pós-doutorado no Departamento de Filosofia da USP e na *École doctorale Arts plastiques, esthétique et science de l'art da Université Paris 1* (Panthéon - Sorbonne). E-mail: gasparpaz@gmail.com



critical disposal should follow the creative process and the expressive praxis. In this way, we will assume musical language as an inflexion point highlighting the contrast between two forms of perception: the intellectualist listening and flexible listening to the music. Such instances symbolize the buildup of an interpretative and practical boldness in which the role of sound is stressed. There are at least two plausible hypotheses in bornheimian approach. The first one, phenomenological, handles the music as language towards a dialectic of social relations and it takes into account the historical alternations of subjectivity. The second trends to a broader analysis of artistic expressions, in which the dialogue between music, theater, poetry, cinema and art is emphasized. It is therefore important to appreciate the critical relevance of Bornheim's work and the special place he assigns to the relationship between arts, philosophy and politics.

Keywords: Artistic criticism – Aesthetic experience – Artistic languages – Music – Flexible listening.

ENVIADO: 05.03.2015

ACEITO: 03.04.2015

I. Introdução

A partir do pressuposto bornheimiano de que a “música não constitui apenas um problema de música”, pretendemos destacar o contraste entre duas formas de percepção: a escuta intelectualista e a escuta flexível (ou relativa) da música. Se no subjetivismo intelectualista (linguagem conceitual ou pensamento analítico) a sonoridade é relegada a um plano secundário, por outro lado, na escuta relativa, é justamente tal sonoridade que assume um papel importante. As motivações de tal abordagem são as transformações, simultaneidades e as novas configurações dos cenários musicais urbanos, daí o importante envolvimento no processo criativo e político-social do qual a música emerge.

Nesse sentido, opera-se a transição para uma práxis que busque relativizar valores absolutos. Ampliaremos essa problemática a partir daquilo que Michel Foucault denominou “disponibilidade de escuta” e “flexibilidade da audição”. Quer dizer, abrindo o leque do diálogo entre filosofia, ciências sociais e expressões artísticas, objetivamos pensar o universo sonoro como um espaço de articulação e mediação. O modo como o filósofo Gerd Bornheim (1929-2002) aborda tal relação nos parece bem representativo das transformações

dessa temática. Por isso, recorreremos aos seus pressupostos estéticos como pontos de inflexão deste ensaio.

A confluência entre as linguagens artísticas enquanto práxis expressivas é uma das dimensões importantes desse contexto e impulsiona cada vez mais as interlocuções que valorizam o universo sonoro como um campo vasto de significações. Essa temática é desenvolvida no todo da obra de Bornheim, mas aparece principalmente no ensaio “A linguagem musical” (BORNHEIM, 2001). Nota-se aí que o problema da crise metafísica, um dos assuntos de interesse do autor, tem consequências diretas em seu modo de tratar a linguagem musical. A primeira premissa decorrente daí é a recusa da subjetividade intelectualista. Para Bornheim, a música permite um trânsito flexível na esfera do sensível, justamente a esfera frequentemente renegada pela postura intelectualista.

A percepção da linguagem começa por aí: “ouvir música pressupõe um comportamento cultural” (*idem*, p. 138). E prossegue:

Para que a música possa realmente ser pensada, para que se consiga perceber o quanto ela significa e o papel que desempenha, faz-se indispensável antes de tudo o abandono daquele subjetivismo intelectualista que define o homem contemporâneo e inferioriza toda a esfera da sensibilidade (BORNHEIM, 2001: 139).

Sacudindo a estrutura metafísica, Bornheim chama a atenção para “a reabilitação do sensível” e para a “inserção do problema na historicidade”. O caso da linguagem musical situa-se num terreno de mediação desse complexo processo e as perspectivas de extensão do problema se abrem, por exemplo, para questões de comunicação e de normatividade ética e estética. Estimula-se com tais investigações a potência criativa presente no ambiente sonoro.

O fato da linguagem musical se explicitar culturalmente faz com que ela não seja um mero veículo gerido pelo compositor. Dessa forma, ao pensar tal uagem, emprega-se um sentido abrangente que engloba a produção, a recomposição e mesmo a comunicação dessa práxis sonora. A intenção de Bornheim é compreender a sonoridade, mas não na perspectiva da consideração do som “como aspecto material da música, ao qual se acrescentaria a forma. O som seria assim um meio totalmente passivo e inerte, que deveria ser arrancado de sua particularidade para ser transposto a uma forma. Tal modo de considerar o som, porém, não satisfaz” (*idem*, p. 143). Trata-se para ele 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. Por isso, determinadas interpretações musicológicas limitadas a esta competência musical, tampouco respondem satisfatoriamente à questão. O importante, segundo Bornheim, seria estabelecer uma espécie de “afinidade” que propiciasse um “caminhar com” a linguagem musical. Esse caminhar seria se dispor a entender o sentido de tal linguagem através de uma flexibilidade de escuta. O fato é que o fazer musical ou a mundanidade do sonoro se desvela nas relações culturais. Assim, somos impelidos a tratar a música atualmente através da simultaneidade de tendências que se colocam a partir de situações socioeconômicas e políticas cada vez mais explícitas. É o caso de sua representação via indústria fonográfica, nos andamentos tecnológicos, na música popular, na música de diferentes comunidades em todo o mundo. O que se instiga, portanto, é a relativização de nossa escuta musical.

Dessa maneira, o fazer musical se assume com outras significações que envolvem a alteridade musical e social. As interpretações de Gerd Bornheim caminham nessa direção. É o que ocorre quando aproxima a música do teatro e da poesia. Para ele, essas expressões não podem dispensar o som. A vinculação com o fenômeno sonoro é eminente, pois o som é significação.

No teatro tal vinculação é percebida pela musicalidade do ator na busca de sentido para sua representação. Sua interpretação passa pela compreensão do fenômeno sonoro, do papel da sonoridade na linguagem, que irá se prolongar no gesto corporal, no discurso e na tomada de espaço em cena. 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, Bornheim encontra na valorização do caráter mundano, que faz com que o homem assuma a compreensão da realidade que o cerca. Este dispor-se no mundo 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 evolver da história e aos quais não se poderia furtar” (BORNHEIM, 2001: 139).

Assim, para Bornheim “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”

(BORNHEIM, 2001: 139). Nesse sentido, Bornheim está interessado em expandir o universo da linguagem, pois: “Na obra de arte o som, na sua condição de som, já é mundo; nunca é apenas som, no sentido de que não se reduz à sua própria particularidade” (*idem*, p. 144). E mais: “Quando ouvimos tal música, não ouvimos simplesmente sons, escutamos o mundo que o som é, e um mundo que pode ser todas as coisas” (*idem*, p. 144). Percebe-se aqui os ecos das interpretações de Merleau-Ponty, Valéry e Nietzsche, que se prolongam num corolário que já pertence ao senso comum, “a criação artística manifesta caráter profundamente antimetafísico” (*idem*, p. 146). E toda a estética moldada nesses planos metafísicos tradicionais é insuficiente para desvendar as expressões contemporâneas². Vejamos as transformações da subjetividade.

II. Escuta subjetiva da música

Continuando o processo aventado por Bornheim no que concerne ao subjetivismo intelectualista, faremos algumas considerações sobre a escuta subjetiva da música. Tal escuta se delimita precisamente no interregno dos estudos bornheimianos sobre as linguagens artísticas e movimenta uma transição a partir das circunstâncias contemporâneas e dos rumos que vem tomando a crítica das expressões culturais.

Entendemos por escuta subjetiva uma espécie de conduta intelectualista que busca o conforto nas práticas musicais e, para tanto, se favorece da abstração teórica. Em outras palavras, como observa Samuel Araújo, trata-se da escuta que se distancia do cotidiano e se prende a uma esfera mais subjetiva e “assentada sobre privilégio de classe (social)” (ARAÚJO, 2007: 253).

Geralmente, os padrões normativos que regem tais posições funcionam a partir da música clássica de concerto. Por causa da especificidade do

² Nesse sentido, como disse Antoine Hennion, a música apresenta a necessidade de se aprender a “viver juntos”, “mesmo se esse coletivo é apenas virtual” (HENNION, 2011). Trata-se, portanto, da valorização da alteridade das práticas sonoras. Os dispositivos sonoros ou as paisagens sonoras, para usarmos a expressão de Murray Schafer, nos fazem reconsiderar nossas percepções sobre a música. Para Anthony Seeger, “existe uma falsa impressão, criada em parte pela mídia, de que música é somente som. No entanto, a música não é apenas som. Música é também – como nos ensinou Alan Merriam (1964) – a intenção de fazer sons, é a mobilização de grupos para fazer sons, é a indústria de fabricação, distribuição e propaganda sobre música. Música é muita coisa além do som” (*Música em debate*. Rio de Janeiro: MauadX, 2008).

repertório e do virtuosismo técnico das execuções musicais, não raro de excelente qualidade, há frequentemente entre os teóricos certa hesitação em se aproximar dos elementos sonoros. Tal atitude se presta a uma isenção no que toca a um relacionamento mais próximo de interpretações musicológicas. O diálogo, dirigido por uma espécie de inaptidão para o enfrentamento maior com o universo musical, passa a ser praticado quase exclusivamente entre aqueles que se dedicam à “filosofia da música”. Ou seja, restringe-se a um pequeno círculo, que sob o pretexto de não dominar totalmente a linguagem musical (mas que ao mesmo tempo conduz um projeto ambicioso), se vale de uma terminologia muitas vezes hermética que impede um debate mais amplo.

Deve-se observar, contudo, que a musicologia tem lá seu papel ao mentir às esperanças de uma suposta abertura ao diálogo. Dentro da postura subjetivista, pode-se dizer que as duas tendências – a musicológica e a filosófica – acabam pecando por excesso de exaltação à racionalidade e pela obsessão metódica. Todavia, não queremos apresentar aqui um quadro fixo, já que ao longo do tempo a subjetividade tem suas reviravoltas de percurso e suas aquisições face à tradição estética e metafísica. A disponibilidade sonora e auditiva, na medida em que faz parte da vida das sociedades contemporâneas, também redimensiona aí sua atuação e participação.

De uma forma geral, o “subjetivismo intelectualista” ancorado nas premissas de racionalidade, busca: “vencer a sujeição ao acaso” (BORNHEIM, 1991: 38). Dessa perspectiva, depreende-se um problema aparentemente banal: “O sujeito passa, por tais vias, a assumir uma responsabilidade muito grande no estabelecimento da verdade. Por isso mesmo, entende-se que ele comece a ostentar uma história, a fazer-se o lugar de certos privilégios” (BORNHEIM, 1991: 41).

Os caminhos de tais privilégios apontam para as mudanças e “se nos inícios o sujeito quase desaparecia em face da presença em tudo decisória do objeto, aos poucos avolumam-se suas funções” (*idem*, p. 41) a partir das transformações da metafísica moderna. Para Bornheim, nesse momento de afirmação da subjetividade, incorre-se de certa forma numa postura determinista. Como se algo para ter validade devesse passar pelo crivo do sujeito. O *cogito* é a primeira certeza encravada na subjetividade. Assim, o sujeito passa a manipular os objetos, as coisas. Uma das balizas que sustentam essa relação – muito citada por Bornheim em seus trabalhos e conferências – era a garantia racional anunciada na *Filosofia do direito* de Hegel: “todo racional é real, e o que é real é racional”.

Nesta fórmula, a realidade constrói-se sob uma índole sistemática, e o sistema passa a articular-se como uma verdade de ordem intelectualista. Em tudo isso não deixa de ocorrer ainda os laivos da comunicação enquanto conhecimento e suas relações de poder. Disso se nutre o controle do sujeito com relação ao objeto: uma carga de poder, redes de relações e de economia libidinal.

Em tal trajetória, a música para Bornheim pode ser analisada ainda em relação ao teatro, já que “o teatro contemporâneo se desenvolve no extremo de um intenso desdobramento da subjetividade” (BORNHEIM, 1992: 371). O teatro poderia ajudar na compreensão do horizonte musical que tendeu a acompanhar o que Gerd Bornheim denominou “crise do conceito de indivíduo” nos tempos modernos. Crise que se acentua ainda mais com as consequências do capitalismo. Mas vejamos um pouco mais os bastidores dessa transformação da subjetividade ainda no que concerne aos pontos de contato entre filosofia e música.

Ao passo que a subjetividade gerava uma disposição emancipatória – veja-se a conquista diante dos valores ontoteológicos e a carga de coerção desses valores –, interrogava-se o individualismo egocêntrico de índole burguesa. As inquietações que afluíam nessas circunstâncias levaram às mudanças da subjetividade, segundo Bornheim. Na filosofia ocidental moderna, seu evento fundante é atribuído a Descartes, principalmente no tratamento conferido à questão da liberdade (o livre-arbítrio) e, por conseguinte, seu prolongamento na ética da autonomia de Kant. A continuação dessa história, como se sabe, se encontra com a discussão existencialista de Sartre. Os ideais estéticos e éticos parecem colidir em meio aos problemas formulados, conquanto as soluções nem sempre sejam correspondentes. De fato, a revolução burguesa difundiu um projeto de individualismo crescente, nutrindo e disseminando na estética moderna a ideia da escuta subjetiva da música. Nesse caso, a intenção é despertar os ouvidos a todo um aparato elitista, que procurou responder, sob a ótica filosófica, o que é a “música em si”, as características físicas e psicológicas do som e de sua construção composicional.

Apesar da postura por assim dizer subjetiva, autores como Jankélévitch, Barthes, Susanne Langer, Bento Prado Jr. (este, em seus escritos sobre Rousseau, vê a música no contraste entre as leituras de Lévi-Strauss e Derrida) alicerçam a transição dessa subjetividade principalmente pela valorização do potencial da linguagem musical. Percebe-se já na fenomenologia que a linguagem musical não é o equivalente a uma partitura musical. Claude Lévi-Strauss é muito importante no debate desta transição. Com Lévi-Strauss, a

despeito das acusações que recaem sobre ele pelo fato de não ter se debruçado mais amiúde sobre a música indígena, temos por outro lado o feito inédito do prolongamento do diálogo e da extensão da escuta musical entre a filosofia, a psicanálise, a linguística e a antropologia. Suas trilhas compartilhadas entre mito e música desembocam sempre nos bosques da cultura.

Em inflexões entre linguagem e temporalidade, tais autores apercebem-se então da expansão espacial que deve corroborar suas coordenadas, ou seja, que na consciência da contemporaneidade deve-se atentar para a amplitude geográfica e cultural do mundo. E, além disso, a perspicácia ao lidar com a temporalidade faz ainda a aproximação das análises artísticas com os vieses negociáveis de ciência e tecnologia. Essa é uma das razões que justificam o fato das interpretações filosóficas do fenômeno musical insistirem muito na questão da temporalidade. Merleau-Ponty dizia, ao olhar para as motivações bergsonianas, que “a intuição de minha duração é a aprendizagem de uma maneira geral de ver” (MERLEAU-PONTY, 1991: 203). A música opera essa maneira de durar num senso ativo. Tal senso é, sem dúvida, equivalente às pulsões poéticas da linguagem.

III. Escuta relativa da música

Para caracterizar a escuta relativa da música baseamo-nos nas ideias de Bornheim encetadas anteriormente sobre a crise do subjetivismo intelectualista. Dando prosseguimento à transição gerada por tal situação, podemos dizer que as interpretações de Bornheim caminham em direção a uma escuta plural em contraposição ao reducionismo que imperava no intelectualismo. Pode-se ampliar ainda mais a esfera dessa terminologia a partir daquilo que Michel Foucault denominou “disponibilidade de escuta” e “flexibilidade da audição” (FOUCAULT, 2001: 394). É claro que, como salienta Foucault, “certamente, a escuta da música se torna mais difícil à medida que se liberta de tudo o que pode constituir esquemas, sinais, marca perceptível de uma estrutura repetitiva” (*idem*, p. 399). Não obstante as dificuldades, ela não carrega o fatalismo de se denominar “inefável”, ao contrário, a criatividade lança o pregão das diferentes interpretações.

Tal universo “relativo” é tentado por Pierre Boulez. Ele se mostra atento ao desenvolvimento da linguagem musical. E é por isso que entende que “O universo da música, hoje, é um universo relativo: em que as relações estruturais não são mais definidas segundo critérios absolutos; elas se organizam, ao contrário, segundo esquemas variantes” (BOULEZ, 1963: 35).

O inconformismo de Boulez me chamou a atenção, embora se saiba que ele se resolve a partir do uso da normatividade e do controle. A preocupação de Boulez com as linguagens artísticas, contudo, não deve ser desmerecida sem mais, já que ele soube assimilar experiências extremamente paradoxais das poéticas contemporâneas.

Para Boulez, esse universo relativo é fruto do desenvolvimento da música serial. Interessam-lhe as propriedades acústicas do som: altura, duração, intensidade, timbre. É também a transformação de uma escuta que entende a relação entre som e ruído. Boulez afirma que a hierarquização estabelecida pela música ocidental excluiu o ruído de uma apreciação positiva. Ele justifica isso dizendo que “a música do Ocidente recusou por muito tempo o ruído porque sua hierarquia repousava no princípio de identidade das relações sonoras transpostas sobre todos os graus de uma escala dada; o ruído por ser um fenômeno não diretamente redutível a outro ruído é rejeitado como contraditório ao sistema” (BOULEZ, 1963: 43).

No serialismo, o ruído se integra à estrutura musical como uma forma sonora entre outras. De um lado essas são reivindicações legítimas e que movimentaram os círculos artísticos de forma bastante contundente. Hoje, contudo, elas não apresentam um caráter tão intenso de novidade. De outro, a pretensão de universalidade do serialismo acaba tornando seu próprio chão escorregadio. Na tentativa de escapar ao sistema e “à racionalidade generalizada”, pode-se dizer que os adeptos de tal tendência musical, em sua determinação última, ainda que às avessas, “estariam num pano de fundo racional” (BORNHEIM, 1991: 47). Por isso, mesmo que por vias transversas, tal problemática contribuiu para explorar ainda mais os limites desse impasse.

Essas posições e interesses de Boulez o aproximaram do etnomusicólogo André Schaeffner a partir de um interessante diálogo. Sabe-se que Schaeffner realizou uma vasta pesquisa sobre instrumentos musicais e era atento à música erudita e popular. Ambos os autores situam-se dentro da transformação formal que ocorreu no século XX. A tônica desse diálogo inspira, atualizando a problemática, nossa perspectiva de debate. Buscamos a ênfase em poéticas que valorizem elementos populares e urbanos em meio a todas as simultaneidades do ambiente sonoro.

O que enfeixa as compreensões musicais de nossa época é perceber, em todos os sentidos, uma linguagem viva no imaginário. Parte-se simplesmente do princípio daquilo que Foucault identificou como “a constatação de que os

espectadores não são necessariamente surdos, nem os ouvintes, cegos” (FOUCAULT, 2001: 383). Um dos principais requisitos para se interpretar a música é o pressuposto de que a linguagem musical compreende significações culturais. É sobre essa presença difusa da música no mundo contemporâneo que tratam, em diferentes perspectivas, autores como: Bruno Nettle, Simha Arom e o próprio Bornheim.

Nessa difusão de variantes, conclui-se que a conjuntura musical não é o aprisionamento em um sistema. Podemos encontrá-la em relações e fragmentos no cotidiano das cidades. A percepção musical nos permite não apenas a experiência da audição pura e simples, como também ouvir nosso próprio ritmo e o ritmo daqueles com quem nos relacionamos, isto é, ela propicia um aprendizado entre as relações sociais.

É nesse sentido que Bornheim permite que tratemos de uma reavaliação dos rumos da estética através da música. Ele procura extrapolar filosofias da arte esgotadas e a dependência do trânsito do pensamento entre capitais economicamente hegemônicas. Urge um novo modo de debate. Há duas hipóteses plausíveis em sua abordagem. A primeira, fenomenológica, trata a música enquanto linguagem em direção a uma dialética das relações sociais e leva em conta as alternâncias de uma história da subjetividade. A segunda se dirige a uma análise mais ampla das expressões artísticas, na qual se destaca o diálogo entre música, teatro, poesia, cinema, artes plásticas. Bornheim mostra uma abordagem flexível da música a partir da troca de informações entre as linguagens artísticas.

Nesse ponto, para ele, teatro e música parecem caminhar juntos. As mudanças ocorridas no teatro: *mise en scène*, iluminação, figurinos, cenários, tecnologia e uso da imagem e da música demonstram a aceleração de tal processo. Há também o suporte econômico e social que passa a ecoar fortemente no teatro dentro da própria articulação da encenação. Tais elementos caminham paralelamente nas percepções musicais. Por exemplo, os elementos do simbolismo e do naturalismo que atuam na paisagem auditiva ou sonora. Segundo Jean-Jacques Roubine (ROUBINE, 1980), tal perspectiva pode ser vislumbrada a partir da forma como Artaud sensibiliza o uso dos sons e ruídos na prática teatral. Essa utilização será criticada por Brecht, que, segundo Bornheim, tem outra presença musical em cena, que vai operar em seu teatro mediante o *gestus* musical.

O gesto traria a funcionalidade da ação do ator através de uma gestualidade social. É por meio dessa gestualidade que Brecht arranja subsídios para questionar a tomada musical incitada por Artaud. Brecht não quer a música de acompanhamento, que é às vezes mostrada como herança do cinema mudo, mas ele busca a partir da política de separação dos elementos propiciar mais autonomia às expressões musicais. O contraste da problemática musical dentro do teatro já é um indicador interessante. Ressaltamos que a música assume outra caracterização, com uma penetração, uma internacionalização crescente e uma abertura cada vez maior do mundo ocidental. As formas da música que enfeixam um filme e uma peça teatral, hoje, podem abarcar sem constrangimento uma presença musical variada que transita, por exemplo, da música popular à eletrônica ou eletroacústica. A paisagem sonora, que invadia o teatro surrealista de Artaud, se amplia agora na visão dos etnomusicólogos, assim como a visão antiburguesa de Brecht pode reverberar nas ciências sociais e na filosofia.

O relativismo da escuta musical passa então por seu questionamento estético. As bases do social e da linguagem deslocam a tônica da bela melodia para outros eixos. A peculiaridade da linguagem musical extrapola o viés da sonoridade. O sentido da linguagem, que se expressa de forma singular na musicalidade, abrange a confluência de vários fatores que transitam na esfera de nossa mundanidade. Tal sentido é aquele que se expressa na conduta musical e poética. Muitos autores o apreendem dessa forma, de Heidegger a Barthes. É esse sentido de musicalidade que oferece as chaves para se compreender as operações de linguagem, pois possui a fecundidade da expressão – para falarmos com Merleau-Ponty – e ao mesmo tempo o andamento rítmico de seu devir. Reivindica-se assim uma presença “carnal” dos acontecimentos a partir da “intencionalidade corporal”. O grande empecilho para se compreender a questão da linguagem, ainda segundo Gerd Bornheim, seria sua consideração tão-somente como meio de comunicação. A linguagem vista assim é tomada como forma secundária, ao passo que a comunicação ocuparia o espaço de principal agente de interpretação.

O interessante da escuta relativa ou flexível seria sua capacidade de se modular a diferentes audições. Dito isso, se concluí que para diferentes arranjos de linguagens e culturas tal compreensão talvez seja um dos mananciais mais ricos do universo musical.



Bibliografia

- ARAÚJO, Samuel. “Música e diferença; uma crítica a escuta ‘desinteressada’ do cotidiano”.
In: Arte brasileira e filosofia. Espaço aberto Gerd Bornheim. Org. Rosa Dias, Gaspar Paz e Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2007.
- ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo. *Música em debate*. Perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad X, FAPERJ, 2008.
- ARAÚJO, Samuel e PAZ, Gaspar. “Música, linguagem e política; repensando o papel de uma práxis sonora”. *In: Terceira Margem*, v. 25, p. 211-231. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2011.
- BORNHEIM, Gerd. “Racionalidade e acaso”. *In: Rede imaginária. Televisão e democracia*. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. “A invenção do novo”. *In Tempo e história*. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1992c.
- _____. *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998.
- _____. *Metafísica e finitude*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. “O sujeito e a norma”. *In Ética*. Org. Adauto Novaes (copyright 1992) São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOULEZ, Pierre. *Penser la musique aujourd’hui*. Paris: Gallimard, 1963.
- _____. et SCHAEFFNER, André. *Correspondance 1954-1970*. Org. Rosângela Pereira de Tugny. Paris: Fayard, 1998.
- BRECHT. *Écrits sur le théâtre*. Paris: Gallimard, 2000.
- CLIFFORD, James. *Malaise dans la culture. L’ethnographie, la littérature et l’art au XXe siècle*. Paris: École Nationale Supérieure de Beaux-arts, 1996.
- DERRIDA, Jacques. *L’écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil, 1967.
- _____. *Marges de la philosophie*. Paris: Éditions de Minuit, 1972a.
- 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.
- GUERRA-PEIXE, César. *Estudo de folclore e música popular urbana*. Org., introdução e notas de Samuel Araújo. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- HENNION, Antoine. *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris: Éditions Métailié, 1993.
- _____. “Jouer, interpréter, écouter. Pratiquer la musique, ou la faire agir?” *In Médias praticables*, Paris: YY, Jean-Paul Fourmentraux éd. YY, 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *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; Prefácio Claude Lefort; pós-fácio Alberto Tassinari. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.
- MORRIGONE, Ennio. “Un compositeur derrière la caméra” *Musique une encyclopédie pour le XXI siècle*. Sous la direction de Jean-Jacques Nattiez. Paris: Actes Sud, Cité de la Musique, 2003.
- NETIL, Bruno. “Musique Urbaine”. *Musique une encyclopédie pour le XXI siècle*. n. 3 Musiques et cultures. Org. Jean-Jacques Nattiez. Paris: Actes Sud, Cité de la Musique, 2005.



Bento Silva SANTOS (org.). *Mirabilia 20* (2015/1)
Arte, Crítica e Mística – Art, Criticism and Mystique

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

- _____. “Estudo comparativo de mudança musical: estudos de caso de quatro culturas”. Conferência pronunciada no I Encontro da Associação brasileira de Etnomusicologia realizado no Recife em 2002.
- 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.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique-éditions, 2000.
- _____. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique éditions, 2003.
- RIBEIRO, Renato Janine. “Ética, ação política e conflitos na modernidade”. IN *Ética e cultura*. Org. Danilo Santos de Miranda. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- SAID, W Edward e BARENBOIM, Daniel. *Paralelos e paradoxos*. Reflexões sobre música e sociedade. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SCHAFFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP, 2001.