

MÚSICA E POLÍTICA: PARADOXOS DA HISTÓRIA SOCIAL DA MÚSICA

MUSIC AND POLITICS: PARADOXES OF THE SOCIAL HISTORY OF MUSIC

André Fabiano VOIGT*

Resumo: O presente estudo pretende identificar – sobretudo em aspectos das obras de Theodor W. Adorno e de Françoise Escal – alguns dos principais elementos de base teórico-metodológica empregados por autores que utilizam os critérios da sociologia da música aplicados à história social da música para, então, apontar alguns dos problemas e paradoxos advindos de tais concepções para a interpretação da importância sociopolítica e histórica da música. Basearemos nossa crítica, na sua maior parte, em aspectos do pensamento do filósofo francês Jacques Rancière que tratam da relação entre arte, estética e política – principalmente do que tange ao uso de “regimes de identificação da arte” para caracterizar as racionalidades que estão ligadas a determinada concepção de música.

Palavras-chave: História da música, Estética, Theodor W. Adorno, Françoise Escal, Jacques Rancière.

Abstract: The present study intends to identify – mainly in aspects of the works of Theodor W. Adorno and Françoise Escal – some of the main elements of theoretical and methodological basis used by authors who use the criteria of the sociology of music applied to the social history of music, in order to point out some of the problems and paradoxes from such conceptions for the interpretation of the sociopolitical and historical importance of music. We will base our criticism, for the most part, on aspects of the thought of the French philosopher Jacques Rancière that approaches the relationship between art, aesthetics and politics – mainly regarding the use of “art identification regimes” to characterize the rationalities that are related to certain conceptions of music.

Keywords: History of music, Aesthetics, Theodor W. Adorno, Françoise Escal, Jacques Rancière.

Música e importância sociopolítica: a exposição de um problema

O estudo das diversas expressões artísticas por parte dos profissionais do campo das humanidades enfrenta há décadas um problema de base teórico-metodológica: seria possível encontrar um meio-termo entre a esfera mais individualizada da *produção artística* e a sua *importância para a coletividade*?

Se hoje em dia tal problema parece ser de simples resolução, é importante lembrar que esta indagação está no cerne de uma das abordagens acadêmicas mais comuns da relação entre arte e sociedade: a *história social da arte*.¹ Esta perspectiva geralmente elabora suas hipóteses a partir de *variações de um mesmo princípio*, quase sempre derivado das concepções filosóficas de Georg W. F. Hegel e de interpretações do

* Professor Associado do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Minas Gerais, Brasil. Doutor em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

pensamento de Karl Marx e Friedrich Engels acerca da relação entre indivíduo e sociedade para o progresso da história da humanidade. Qual seria este princípio? A pressuposição de que a maioria estaria inconsciente das grandes questões de seu tempo e, simultaneamente, apenas alguns indivíduos ou grupos teriam uma “compreensão” [*Einsicht*] mais clara das condições coletivas do momento atual e se encontrariam destituídos de interesses particulares – uma vez que suas ações específicas representariam somente a “expressão geral” dos conflitos de classe e dos problemas de um tempo específico.²

Como este princípio estaria no cerne de uma abordagem relacionada aos estudos da importância sociopolítica e histórica da arte? Ora, na mesma medida em que é recorrente a afirmação de que há uma suposta vocação da arte para “responder às formas de dominação econômica, estatal e ideológica” (RANCIÈRE, 2012, p. 51).³ Esta afirmação tem sido amplamente empregada, principalmente no meio acadêmico, como forma de atribuir uma relevância maior ou menor a uma expressão artística. Ela é tomada como se fosse um critério basilar para selecionar alguns exemplos mais importantes entre as diversas formas de expressão artística e julgá-los, por isso, mais representativos de um “tempo” ou “época” que os demais. Dessa forma, a separação entre a arte que mostraria os “estigmas da dominação” e a que não se enquadraria neste critério é – talvez ainda hoje – o elemento mais comum que norteia o debate acerca da importância da arte para a sociedade e, sobretudo, para a política.

Quando aplicado à *música*, este critério possui diferentes aplicações teórico-metodológicas – as quais, partindo de diversos autores e de princípios presumidamente variados – pretendem responder à sociedade de modo geral por que determinadas composições, canções, assim como alguns autores/compositores, mereceriam maior destaque na história da música que outros.

Em vez de fazer neste primeiro momento um exaustivo levantamento de todas as abordagens, obras e autores que tratam do tema, trataremos neste estudo de um *enfoque específico*, que mantém – sobretudo no meio acadêmico brasileiro atual – a utilização de um conjunto estrito de elementos norteadores para analisar as expressões artísticas musicais do passado e do presente: o da *história social da música*.⁴

O objetivo deste texto é, portanto, *identificar os elementos* de base teórico-metodológica empregados por alguns dos mais representativos autores que utilizam os critérios da sociologia da música aplicados à história social da música para, então, apontar alguns dos *problemas* e *paradoxos* advindos de tais concepções para a interpretação da importância sociopolítica e histórica da música. Basearemos nossa

crítica, na sua maior parte, em aspectos do pensamento do filósofo francês Jacques Rancière que tratam da relação entre arte, estética e política.

Os estudos de “sociologia da música”, baseados em aspectos da obra de Theodor W. Adorno

A *sociologia da música* já é bastante antiga como referencial teórico-metodológico que apoia as afirmações de muitos intelectuais a respeito da relevância de determinada composição, canção, etc. – assim como de alguns compositores/autores, etc. – na suposta denúncia das estruturas de dominação. Talvez o mais citado autor que trata do tema e serve como referencial teórico ainda hoje para muitos trabalhos é, sem dúvida, Theodor W. Adorno.

Adorno ainda é um autor muito citado e empregado como modelo em certas tendências teórico-metodológicas presentes em diversos estudos, os quais trabalham a interpretação da arte – com maior ênfase na música – sob o foco de sua importância sociopolítica. Com uma ampla gama de escritos sobre música e ligado à Escola de Frankfurt, Adorno é talvez um dos autores mais próximos a uma possível abordagem marxista,⁵ relacionada à atribuição de importância histórica de determinadas composições e compositores na demonstração dos embates sociais e das grandes questões de um determinado contexto histórico-social.

No epílogo de sua *Introdução à Sociologia da Música [Einleitung in die Musiksoziologie]*, escrito em 1967, Adorno esboça os princípios que relacionam música e sociedade em seu pensamento:

Pode-se, sem muita violência, aplicar à Sociologia da Música a indagação social pela relação entre as forças produtivas e as relações de produção. Da força produtiva faz parte não apenas a produção no estrito sentido musical, isto é, a atividade composicional, mas também o trabalho artístico vivo levado a cabo pelos reprodutores, bem como a inteira técnica complexa e não homogênea em si mesma: a técnica composicional intramusical, a faculdade interpretativa de seus reprodutores e os modos de proceder da reprodução mecânica, aos quais atualmente se confere uma eminente relevância. Em vista disso, as relações de produção constituem as condições econômicas e ideológicas às quais se restringe cada som, bem como cada reação a ele (ADORNO, 2011a, p. 399-400; ADORNO, 1975a, p. 258).

A partir desta citação de Adorno, é possível perceber o arcabouço teórico que liga a esfera da *produção musical* e sua reprodução – entendida pelo autor como “forças produtivas” [*Produktivkräfte*] – às “condições econômicas e ideológicas” que estariam atreladas a cada som e sua reação a ele – compreendida sob o conceito de “relações de

produção” [*Produktionsverhältnisse*]. De certa forma, o autor da Escola de Frankfurt mapeia uma relação possível entre as esferas *individual* e *coletiva* da música, *adequando-as aos termos já empregados pelo marxismo*, definindo a relevância da música a partir de seus processos produtivos.

Mais adiante em sua argumentação, Adorno expõe que estas duas características sociológicas da música não são excludentes entre si, mas são “recíproca e variegadamente mediadas” [*vielfältig reziprok vermittelt*], de modo que se pode delinear uma relação de sobreposição entre uma e outra. O autor aponta que, por exemplo, as “forças produtivas” podem mudar as “relações de produção” em sua esfera social, ocorrendo “transformações no gosto do público” [*Wandlungen des Publikumsgeschmacks*] – com referência à inovação das composições de Wagner de um lado, indo até a música de entretenimento de outro. Da mesma forma, sustenta que as “relações de produção podem acorrentar as forças produtivas” [*vermögen Produktionsverhältnisse Produktivkräfte zu fesseln*], configurando o que aconteceria, segundo o autor, com o atual “mercado musical” [*musikalische Markt*], que “recusou o que há de progressista e, com isso, retardou o progresso musical” [*hat das Fortgeschrittene refusierte und dadurch den musikalischen Fortschritt aufgehalten*] (ADORNO, 2011a, p. 400-401; ADORNO, 1975a, 258-259).

A partir dessas afirmações postas por Adorno, delinea-se, de modo geral, a possibilidade de *dois extremos* entre os problemas sociológicos referentes à música: de um lado, a obra de um compositor ou um estilo musical podem inserir inovações que podem transformar o gosto do público; de outro, o próprio mercado musical pode reprimir a produção musical inovadora, causando aquilo que o autor chama de “alienação da produção avançada e do público ouvinte” [*Entfremdung von avancierter Produktion und Hörschaft*] (ADORNO, 2011a, p. 401; ADORNO, 1975a, 259).

Seguindo esta mesma linha de raciocínio, podemos retroceder a uma de suas obras mais conhecidas, *Filosofia da Nova Música* [*Philosophie der neuen Musik*] – publicada em 1949 na Alemanha – na qual Adorno levanta um aspecto fundamental de sua abordagem acerca da interpretação da arte: “Desde meados do século XIX a grande música divorciou-se completamente do consumo [*Von der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts an hat die große Musik vom Gebrauch ganz sich losgesagt*]” (ADORNO, 2011b, p. 16-17; ADORNO, 1975b, p. 16). Por conseguinte, o autor sustenta que o “gosto público e a qualidade das obras ficaram divorciados [*Öffentlicher Geschmack und Qualität der Werke fielen auseinander*]” (ADORNO, 2011b, p. 17; ADORNO, 1975b, p. 17).

Além disso, aponta, em tom de frustração, que os

[...] supostos mediadores profissionais perderam a capacidade de decidir em tais casos. Desde o momento em que o processo de composição se mede unicamente segundo a conformação própria de cada obra e não mais segundo razões genéricas tacitamente aceitas, já não é possível ‘aprender’ a distinguir entre música boa ou música má (ADORNO, 2011b, p. 17; ADORNO, 1975b, p. 17).

Ora, esta questão levantada por Adorno está no âmago de outras obras escritas pelo filósofo de Frankfurt. Por exemplo, em seu ensaio de 1938, intitulado *O fetichismo da música e a regressão da audição* [*Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*], o autor pretendia – conforme o próprio prefácio da *Filosofia da Nova Música*:

[...] expor a mudança da função da música atual, mostrar as transformações internas que os fenômenos musicais sofrem ao serem subordinados, por exemplo, à produção comercializada em massa e também determinar de que maneira certos deslocamentos ou modificações antropológicas da sociedade massificada penetram até na estrutura do ouvido musical (ADORNO, 2011b, p. 9; ADORNO, 1975b, p. 9).

A constatação da “decadência do gosto musical” em Adorno seria, portanto, o resultado de um processo histórico e social *duplo*: de um lado, o divórcio entre a “grande música” e o “consumo” teria causado uma semelhante ruptura entre o “gosto público” e a “qualidade das obras”; de outro lado, a massificação do consumo teria retirado dos “mediadores profissionais” a capacidade de ensinar o público a distinguir entre “música boa” e “música má”. O que Adorno chama de “fetichismo na música” é algo semelhante, em sua construção conceitual e aplicação social, ao processo de “fetichismo da mercadoria”, presente no primeiro volume da obra *O capital*, de Karl Marx (MARX, 2013). Em linhas gerais, o “fetichismo na música” defendido por Adorno seria, conforme o próprio autor aponta em seu texto sobre a “regressão da audição”:

O conceito de fetichismo musical não se pode deduzir por meios puramente psicológicos. O fato de que "valores" sejam consumidos e atraiam os afetos sobre si, sem que suas qualidades específicas sejam sequer compreendidas ou apreendidas pelo consumidor, constitui uma evidência da sua característica de mercadoria. Com efeito, a música atual, na sua totalidade, é dominada pela característica de mercadoria: [...] O que transparece em tais letreiros monstruosos é o valor de troca, no qual o *quantum* do prazer possível desapareceu. Marx descreve o caráter fetichista da mercadoria como a veneração do que é autofabricado, o qual, por sua vez, na qualidade de valor de troca se aliena tanto do produtor como do consumidor, ou seja, do "homem" (ADORNO, 1996, p. 77).

Entretanto, Marx não elaborou nenhuma teoria estética, por não ter se dedicado a escrever especificamente sobre a arte e seus elementos principais. Por isso, Adorno recorre curiosamente ao *pensamento estético de Hegel* para pontuar algumas questões sobre a arte e a música que serão importantes de destacar a seguir.

Na epígrafe do prefácio de sua *Filosofia da Nova Música*, o filósofo de Frankfurt faz uma interessante citação de Hegel, retirada da conclusão da terceira parte de seus *Cursos de Estética*. Citaremos aqui o trecho completo de Hegel, incluindo as partes suprimidas por Adorno, para uma possível melhor compreensão de seu conteúdo:

Deste modo, cada determinação essencial do belo e configuração da arte foi agora até o fim ordenada filosoficamente em uma coroa, cuja constituição pertence às tarefas mais dignas que a ciência é capaz de consumir. **Pois na arte não temos de nos ocupar com um brinquedo meramente agradável ou útil**, e sim com a libertação do espírito do Conteúdo e das Formas da finitude, com a presença e a reconciliação do absoluto no sensível e no fenomênico, **com um desdobramento da verdade, que** não se esgota na história natural, e sim **se revela na história mundial**, da qual a arte mesma constitui o lado mais belo e a melhor recompensa para o trabalho duro no efetivo e os esforços árduos do conhecimento (HEGEL, 2004, p. 275-276, grifos nossos; HEGEL, 1838, p. 580-581).

Neste trecho é possível vislumbrar – ainda que de modo um pouco obscuro – um elemento basilar da relevância da arte para o filósofo de Frankfurt: a arte, longe de ser um “brinquedo meramente agradável ou útil [*angenehmen oder nützlichen Spielwerk*]”, demonstra um “desdobramento da verdade [*Entfaltung der Wahrheit*]”, o qual se “revela na história mundial [*in der Weltgeschichte offenbart*]”. A arte, para Hegel, supera a beleza da natureza pois “a beleza artística é a beleza nascida e renascida do espírito e, quanto mais o espírito e suas produções estão colocados acima da natureza e seus fenômenos, tanto mais o belo artístico está acima da beleza da natureza”. Continuando a afirmação hegeliana, ainda que uma má ideia, sob o aspecto formal, passe pela cabeça dos homens, “é superior a qualquer produto natural, pois em tais ideias sempre estão presentes a espiritualidade e a liberdade” (HEGEL, 2001, p. 28; HEGEL, 1835, p. 4).

No que diz respeito à importância da música na estética hegeliana, o próprio filósofo de Frankfurt cita Hegel em sua *Filosofia da Nova Música*. Apesar do foco principal deste livro adorniano ser, obviamente, a oposição entre as composições de Schönberg e de Stravinski no interior da música moderna,⁶ o filósofo de Frankfurt aponta uma instigante questão a partir do pensamento hegeliano. Vejamos, portanto, o seguinte trecho:

Hoje a música, e com ela todas as manifestações do espírito objetivo, paga a antiquíssima dívida que havia contraído ao separar o espírito do físico, o trabalho espiritual do trabalho manual: trata-se da dívida

do privilégio. A dialética hegeliana de senhor e escravo chega por fim ao senhor supremo, ao espírito que domina a natureza. Quanto mais este espírito avança para a autonomia mais se afasta da relação concreta com tudo o que domina homens e matéria por igual. [...] A música não-conformista não está protegida contra essa dessensibilização do espírito, isto é, do meio sem fim. Em virtude da antítese frente à sociedade conserva sua verdade social, graças ao isolamento; mas precisamente este, passado o tempo, provocará seu perecimento. [...] Entre os sintomas desta paralisação e rigidez, o mais estranho é o fato de que a música de vanguarda, depois de haver afastado de si em virtude da autonomia, aquele amplo público em sentido democrático, conquistado antes com a própria autonomia, entrega-se agora ao costume de compor por encomenda, costume típico da era anterior à revolução burguesa e contrária, por sua própria natureza, à autonomia (ADORNO, 2011b, p. 26-27; ADORNO, 1975b, p. 26).

Neste trecho de Adorno, fica clara a influência da *dinâmica dialética do pensamento estético hegeliano* em sua constatação acerca do estado da chamada música “não-conformista”, “radical” ou de “vanguarda” diante do consumo. O referido divórcio entre a “grande música” e o consumo se deve, conforme o autor, também à crescente autonomia da música de vanguarda. Uma vez conquistada tal autonomia, ela se distancia do público maior e cai, segundo o diagnóstico adorniano, na composição por encomenda – dialeticamente contrária à sua autonomia no sentido composicional.

No entanto, Adorno deixa claro que, apesar do caráter autônomo da música de vanguarda e de seu distanciamento do público, ela ainda “conserva sua verdade social”, graças a seu isolamento. Poderíamos sustentar a hipótese de que Adorno defenderia a ideia de que a música de vanguarda, por mais que esteja distanciada do público e do consumo, *teria em si o germe das contradições de seu tempo* e, por isso, conservaria a sua “verdade social”, na medida em que representaria um importante reflexo da caminhada histórica da humanidade rumo à “reconciliação do absoluto no sensível e no fenomênico”? Talvez sim. Por outro lado, é importante ter em consideração a ideia de que esta constatação do filósofo de Frankfurt se faz ao custo de questionar a capacidade do público em distinguir a “boa” música da “má” e da necessidade de “mediadores profissionais” para lhes educar o gosto.

Neste momento, podemos levantar as seguintes indagações: como seria possível sustentar a ideia de que um estilo composicional – ou mesmo um conjunto sistemático de regras composicionais empregadas especificamente por um músico – teria uma importância maior que os demais em um determinado contexto histórico? Somente o especialista e analista minucioso estaria autorizado, portanto, a identificar e classificar quais os tipos de música e/ou composição seriam mais relevantes que os outros, pois

conservariam sua “verdade social”? Seria, ainda, o papel deste especialista o de um mediador entre o compositor e o público, ensinando o último a distinguir a música “boa” da “má”?

Parece-nos que aqui reside um dos principais problemas da compreensão do que seria o caráter “político” e/ou “social” da música em um determinado “tempo” a partir de aspectos da obra de Adorno. A música só pode ser avaliada em sua importância social e política na medida em que é identificada por um especialista como aquela que conteria uma “verdade social”, intrínseca às contradições de uma época, ainda que tal “verdade” não seja acessível ao público supostamente embrutecido pelo fetichismo?

Apesar da dificuldade em se responder prontamente esta questão sem pressupor a inferioridade de “compreensão” [*Einsicht*] do público ouvinte, vejamos outro exemplo de abordagem que toma elementos sociológicos da música, desta vez inspirados em princípios adornianos e mais aplicados à história social da música: os estudos de Françoise Escal.

Françoise Escal: entre a sociologia da música e a história social da música

Autora pouco conhecida e citada no meio acadêmico atual – inclusive o brasileiro – Françoise Escal era diretora de estudos na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* em Paris. Escreveu vários trabalhos que envolvem temáticas relacionadas à sociologia e à história social da música.⁷ Sua obra mais conhecida é, talvez, o livro *Espaces sociaux. Espaces musicaux*, publicado inicialmente em 1979 na França.

Sua importância neste estudo reside na demonstração de como os argumentos levantados por Adorno em seus escritos de sociologia da música foram aplicados à compreensão de aspectos bastante presentes na história social da música, a qual traça algumas interpretações muito comuns acerca da importância histórica e social de algumas formas musicais – bem como da obra de alguns compositores –, desde que lidas em seu “contexto” histórico específico.

No último capítulo de seu livro, Escal reconhece a influência de aspectos do pensamento de Adorno em sua interpretação histórico-social da música, sobretudo a relação entre as “forças produtivas” e as “relações de produção” presentes na música. Há, conforme a autora, a possibilidade de ler a “exterioridade histórica na própria interioridade dos sistemas musicais”, em que seria igualmente possível observar uma

“significação latente”, “reveladora de uma visão de mundo” (ESCAL, 2009, p. 212, tradução livre).

Ainda conforme Escal,

Da mesma forma, os sistemas musicais são apresentados como muitas maneiras de falar sobre o mundo. Qualquer sistema é parte da história, na medida em que se constrói a partir de uma conveniência, ou seja, de um ponto de vista trazido pelo sujeito social e, portanto, como último (ou primeiro) motor, de uma *práxis* (ESCAL, 2009, p. 213, tradução livre).

É a partir desta constatação da música como expressão de uma linguagem, cujo sistema de composição seria oriundo de uma visão de mundo de um sujeito social, denotando uma *práxis*, que se tornaria possível à autora afirmar que

[...] o sistema tonal, em seu próprio funcionamento e pelos valores musicais em que é fundado e que funda, pode ser questionado. Assim, para alguns, há correlações entre o sistema tonal e uma estética da repetição, do eterno retorno: em sua interioridade pode-se ler uma concepção periódica e fechada do tempo, ligada a uma ideologia conservadora, própria de uma sociedade, de uma estrutura política e social particular. Consequentemente, podia-se ver na música dodecafônica e mais tarde serial uma reação contra a tonalidade como sistema homeostático, com a hierarquia que lhe é inerente, a predominância da tônica e da ‘dominante’, sendo a música dodecafônica, ao contrário, baseada na utilização dos doze sons da escala cromática, apresentados em uma determinada ordem escolhida pelo compositor, formando assim uma série em que cada som tem igual importância e não reaparece até que os outros onze sejam novamente ouvidos (ESCAL, 2009, p. 213, tradução livre).

Neste momento de sua argumentação, compreendemos o quanto as afirmações de Françoise Escal ecoaram – e ainda ecoam – em muitos trabalhos de sociologia e de história social da música. A contraposição clara entre dois sistemas de composição musical – de um lado, o tonal; de outro, o dodecafônico/serial – seria a extensão do problema posto por Adorno em seus escritos de sociologia da música.

Se o sistema tonal, de um lado, baseia sua estrutura composicional em torno da *tônica* e da *dominante* – ou seja, entre o primeiro e quinto sons da escala diatônica – ela denotaria uma visão de mundo baseada em uma “ideologia conservadora”. Por outro lado, se o sistema dodecafônico/serial emprega os doze sons da escala cromática de modo igualitário, a partir de uma ordem escolhida pelo compositor, seria ele a expressão de uma sociedade igualitária, que se oporia à ordem “dominante” expressa pelo sistema tonal?

Este problema apontado pela autora é, provavelmente, um dos mais emblemáticos da história social da música do século XX. Podemos afirmar, neste caso, que as hipóteses e as de Adorno são muito próximas. No que diz respeito à oposição

entre “*música de vanguarda*” – autônoma de sua vinculação com o público ouvinte – e a *música tonal* – supostamente mais adequada ao mercado – Escal radicaliza o ponto de vista adorniano, chegando à conclusão de que *o próprio sistema de composição musical*, por ser denotativo de uma visão de mundo e de uma *práxis*, demonstraria de modo analítico a oposição entre uma proposta “conservadora” e outra “progressista” de sociedade. Aliado a essas afirmações, podemos acrescentar que a própria autora – em consonância com Adorno – sustenta que

Reconhecer, portanto, em uma técnica ou sistema musicais, um ‘pensamento’, uma visão de mundo, é – levando em consideração o caráter não conceitual da música – admitir, porém, a base histórica e social dos códigos, a evolução histórica de suas modalidades, o que Adorno chama de ‘conteúdo social imanente’ da música, ou mesmo seu ‘caráter ideológico imanente’, e para ele era uma das tarefas da musicologia se engajar na ‘decifração social da própria música’: ‘Os constituintes formais da música – em última instância, sua lógica – devem ser explicitados de um ponto de vista social’ (ESCAL, 2009, p. 216, tradução livre).

Escal aposta, portanto, em uma visão analítica da música como linguagem artística que possuiria um “conteúdo social” ou um “conteúdo ideológico” imanentes a ela, muito próximas das afirmações adornianas que, em obras como *A Filosofia da Nova Música*, buscam no pensamento de Hegel a constatação de que a música autônoma e não-conformista conservaria sua “verdade social”, graças a seu isolamento do mercado e do gosto do público. A oposição dialética ao sistema dominante conteria em si – inclusive na música – o germe de sua própria superação histórica.

Outro elemento importante de ser ressaltado no trabalho de Françoise Escal é sua aproximação ao *modelo platônico* de interpretação social da música. Mais adiante em sua exposição, a autora faz um paralelo interessante entre a característica eminentemente histórico-social das formas musicais e a obra platônica, sobretudo no livro *A República*:

Além disso, o fato de a música ser uma parte da história e das sociedades já no nível dos esquemas de ordenação de seus sistemas, gamas, modos, etc., é sentido há muito tempo. Os gregos antigos consideravam que a ordem de sucessão dos intervalos era significativa em si mesma, que os modos musicais, cada um procedendo por uma sucessão característica de tons e semitons, tinha efeitos específicos, uma ação real sobre as correntes de nosso pensamento, sobre nossas emoções e tudo o que hoje chamaríamos de nossas reações psicomotoras. A música era para eles constitutiva da personalidade, tinha um valor educativo, e é em virtude desse princípio, retomado com os pitagóricos, que Platão em particular, em *A República*, recomendava um controle e uma severa regulamentação da música. Ele carregou os diferentes modos [musicais] de valores éticos, ele atribuiu a eles características morais específicas (ESCAL, 2009, p. 215, tradução livre).

Ora, a autora aproxima simultaneamente concepções analíticas de música que são distintas em suas características conceituais e mesmo filosóficas, mas que possuem em convergência um *elemento pedagógico* considerado como fundamental para identificar sua relevância para a sociedade. Para Françoise Escal, destarte, é possível por lado a lado os *elementos formais/composicionais* e os *conteúdos sociais/ideológicos* da música, como se fossem intrínsecos um ao outro.

Creemos que, a partir dos exemplos expostos pela autora, em conformidade com as questões levantadas por Adorno a respeito da sociologia da música, é possível delinear um quadro minimamente perceptível dos princípios que norteiam as principais interpretações da história social da música. De todas estas observações e exemplos citados, parece-nos possível extrair um axioma a partir de Adorno e Escal: *a importância social e coletiva da música residiria em seu caráter ideológico, cognoscível a partir da análise de seus elementos formais e composicionais, observado o contexto histórico-social em que foi produzida/recebida.*

Poderíamos dizer que este axioma ainda é amplamente empregado como base teórico-metodológica para diversos trabalhos acadêmicos que têm como objeto a análise histórico-social da música.⁸

No entanto, alguns poderiam questionar: quais seriam os problemas e paradoxos de tais concepções analíticas da música? Este é o ponto a partir do qual trataremos a seguir, quando confrontaremos as análises até então expostas e a aplicação de alguns critérios e elementos do pensamento de Jacques Rancière à compreensão da historicidade da música.

Problemas e paradoxos da história social da música: Jacques Rancière e a noção de regimes de identificação da arte

De início, poderíamos destacar um problema a respeito dos princípios mobilizados pelos estudiosos da sociologia e história social da música: é possível afirmar que as características ideológicas e sociais da música são *imanescentes* à sua forma (sistema composicional) e a seu contexto de produção/recepção? Se é possível realizar tal aproximação, ela só se efetiva na medida em que se estabelece um critério *a priori* acerca da realidade musical: o de que não há uma separação clara entre seus elementos *formais e conceituais*.

Entretanto, o *juízo estético* que podemos fazer da música *depende*, necessariamente, da convergência entre seus elementos formais e conceituais? Diante desta questão, vamos confrontar o que já foi posto anteriormente com um importante debate inaugurado sobre o belo a partir da obra crítica de Immanuel Kant – sobretudo em sua *Crítica da Faculdade do Juízo*.

Para iniciar nossa análise, citaremos um exemplo muito bem colocado pelo filósofo de Königsberg no início da Terceira Crítica, quando ele trata da contemplação de um palácio:

Caso alguém me perguntasse se acho belo o palácio que vejo diante de mim, posso perfeitamente responder que não gosto dessas coisas feitas somente para serem vistas, ou fazer como aquele xamã iroquês, que em Paris dizia preferir as rotisseries a todo o resto; posso ainda, à moda *rousseauísta*, zombar da vaidade dos grandes, que gastam o suor do povo em coisas tão supérfluas; [...] O que se quer saber é apenas se a simples representação do objeto se faz acompanhar em mim por uma satisfação, pouco importando se sou indiferente ou não em relação à existência do objeto dessa representação. Vê-se facilmente que o que importa – para eu dizer que um objeto é belo e provar que tenho gosto – é aquilo que faço com tal representação em mim mesmo, e não o modo como dependo da existência do objeto (KANT, 2016, p. 101; KANT in HARTENSTEIN, 1867, p. 209).

Esta é uma das passagens mais polêmicas e discutidas no kantismo acerca da importância da arte do ponto de vista estético. Facilmente confundido com uma concepção “alienada” da arte, o juízo estético de gosto defendido por Kant não é algo desconectado da realidade social e coletiva, como se essa forma de juízo, partindo de uma “contemplação desinteressada” na esfera subjetiva, estaria, necessariamente, alienado em uma espécie de solipsismo.

Ao contrário, o exemplo do palácio aqui foi colocado como pedra de toque a respeito da *racionalidade* que está conectada à forma de *coletividade* inerente a tal concepção de juízo estético sobre o belo. Para estabelecer uma confrontação entre a visão dos autores citados anteriormente e esta passagem de Kant, utilizaremos a interpretação que o filósofo francês Jacques Rancière faz da experiência do marceneiro Louis-Gabriel Gauny em uma noite de trabalho como taqueador. Quando pesquisou nos documentos do “Fundo Gauny”, Rancière deparou-se com a seguinte descrição literária de um dia de trabalho do filósofo plebeu como taqueador em uma casa em construção, publicado no jornal *Le Tocsin des Travailleurs*, em 1848:

Acreditando estar em casa, enquanto não acaba o cômodo onde coloca os tacos, ele aprecia sua disposição; se a janela dá para um jardim ou domina um horizonte pitoresco, por um momento para os braços e plana mentalmente na espaçosa perspectiva para apreciar, melhor do

que os proprietários, as casas vizinhas (RANCIÈRE, 1988, p. 86; RANCIÈRE 1983, p. 45-46).

A princípio, este texto não seria “político” ou mesmo “engajado”, porque não denuncia – conforme as regras do discurso e as figuras retóricas de linguagem – os mecanismos de opressão que dominam o trabalhador que usa suas mãos e ferramentas para sobreviver. Entretanto, Rancière vê neste trecho de Gauny uma inversão *de facto* da relação entre o trabalhador e o proprietário da casa, na medida em que, enquanto olha as casas vizinhas acreditando estar em casa, seus braços param sua atividade, subvertendo a hierarquia dada *a priori* entre quem deve usar os braços para trabalhar e quem pode apenas ter a liberdade de olhar. Em outras palavras, “ela define a constituição de outro corpo que já não está ‘adaptado’ à divisão policial dos lugares, funções e competências sociais” (RANCIÈRE, 2012, p. 61). Divisão esta que pressupõe, antes de qualquer outro critério, quem deve mandar e quem deve obedecer em um mundo determinado pelas hierarquias do trabalho e do ócio. Por isso, se partíssemos das estratificações sociológicas dadas *a priori*, poderíamos concluir que este trecho de Gauny seria visto tão somente como “apolítico” ou mesmo “alienado” dos problemas sociais de seu tempo.

Mas isso não seria, pelo contrário, uma conformação de Gauny às ideologias de dominação que valorizam o trabalho produtivo? Não, pois ele não depende da concessão do patrão e de sua avaliação pessoal para parar sua atividade braçal e se dar ao luxo de simplesmente olhar a vizinhança, como se fosse o proprietário da casa. Ele não depende do fim de seu expediente ditado pelo patrão para poder exercer o ócio, como aqueles que usam as noites para se dedicarem às palavras.

Curiosamente, Rancière compara a passagem do texto de Gauny de 1848 ao trecho da contemplação de um palácio realizado por Kant e sua conseqüente noção de juízo estético ligado à “contemplação desinteressada”. Rancière percebe, na atitude observadora *ativa* de Gauny, a “universal possibilidade de um julgamento sobre a forma do palácio, indiferente à oposição ancestral entre os palácios e as casas”, cuja universalidade do juízo estético é a base da “promessa de um mundo que não colocará mais em oposição a cultura dos dominantes à natureza dos dominados” (RANCIÈRE, 1983, p. 15, tradução livre).

Com essa afirmação, o autor não está defendendo, obviamente, uma alienação do trabalhador que, reduzido à condição de “proletário”, pode contentar-se com as sobras do patrão ou do proprietário. Pelo contrário, o filósofo francês afirma, a partir do princípio kantiano da universalidade do juízo estético, a possibilidade de que todos têm,

em igual condição, capacidade e faculdades necessárias para julgar algo belo, independente das questões de classe, trabalho, ou mesmo de uma possível “diferença de naturezas” entre o senhor e o escravo.

A partir destas observações feitas por Rancière a respeito da importância da “contemplação desinteressada” como elemento fundamental no juízo estético, é possível notar que esta *racionalidade* que está conectada à identificação da arte não faz da contemplação livre de interesse um comportamento “alienado” diante da realidade, mas sim, a torna um *ato político* de verificação da igualdade entre todos e qualquer um diante do mundo ao nosso redor.

O sentido comunitário [*gemeinschaftliche Sinn*] kantiano a partir do juízo estético têm como pressuposto a ideia de que “estamos autorizados a pressupor como universais, em todo ser humano, as mesmas condições subjetivas da faculdade de julgar que encontramos em nós” (KANT, 2016, p. 188; KANT in HARTENSTEIN, 1867, p. 299). Esse pressuposto de igualdade só se torna possível quando se realiza a *clivagem* entre o juízo estético de gosto e as demais formas de juízo.

Desta maneira, podemos afirmar, a partir do raciocínio kantiano, que o juízo de gosto não pode ser um juízo lógico ou de conhecimento, pois ele então se basearia em conceitos do entendimento – e não de seu “jogo livre” com a faculdade da imaginação –, o que já põe em prática uma *diferença entre as pessoas*, conforme o seu grau de entendimento por meio de conceitos da realidade sensível/inteligível. Em outras palavras, é exatamente o fato de o juízo estético de gosto não se fundamentar em critérios postos pelo entendimento e pelos conceitos o que torna possível a todos reconhecer em cada um a possibilidade de emitir juízos de gosto. Ainda que duas pessoas *discordem* em seu juízo de gosto quanto a um objeto dado, persiste o seguinte problema: se negamos ao outro esta pressuposição das mesmas condições que encontramos em nós mesmos de estabelecer nossos juízos de gosto, não haveria a mínima possibilidade de sentido comunitário, pois, sem esta pressuposição da igualdade, somente haveria espaço para as hierarquias de entendimento e de inteligência como elementos organizadores de nossa sociedade.

Com estes elementos importantes da reflexão kantiana entre o juízo estético de gosto e o sentido comunitário que a ele é inerente, poderemos – na leitura que Jacques Rancière faz do kantismo e outras referências para caracterizar o *regime estético da arte*⁹ – assinalar alguns problemas e paradoxos da leitura realizada por autores como Theodor W. Adorno e Françoise Escal, sobretudo no que tange à suposta *imanência*

entre a forma musical, seu conteúdo ideológico e o contexto histórico-social do momento de sua produção/recepção.

Em primeiro lugar, a forma musical não contém em si uma mensagem que lhe é inerente, a ponto de inferirmos de modo peremptório qual é sua “verdade” intrínseca. A conexão que eventualmente podemos fazer com uma determinada mensagem ou “conteúdo ideológico” só é possível na medida em que tal conexão *não é imanente* à forma, mas sim, sempre *transcende* suas condições formais. Ainda que se conheça amplamente as noções teórico-musicais de uma obra, não seria possível dela deduzir de modo inerente o que ela significa. É a questão apontada por Kant a respeito do papel da forma para o juízo estético na “arte dos sons” [*Tonkunst*] em sua Terceira Crítica.

Kant defende que, devido ao fato das ideias estéticas ligadas à música “não são conceitos ou pensamentos determinados”, a *forma da composição* [*die Form der Zusammensetzung*] destas sensações, como a *harmonia e a melodia*, servem somente como “forma de uma linguagem” [*Form einer Sprache*] para, “através de uma disposição proporcional delas” expressar a “a ideia estética de um todo concatenado de uma plenitude inominável de pensamentos em conformidade com um certo tema – que constitui o afeto dominante em uma dada passagem” (KANT, 2016, p. 227; KANT in HARTENSTEIN, 1867, p. 339). Em outros termos, poderíamos dizer, a partir de Kant, que a beleza da música e sua qualidade como expressão estética têm nos elementos técnicos de sua composição e em suas proporções matemáticas apenas uma *função secundária* para o juízo de gosto universalmente comunicável. Até mesmo porque, ainda na mesma seção, o autor entende que, para a “movimentação da mente” que a música produz, “a matemática não tem por certo a mínima participação”; ela é antes a condição incontornável (*conditio sine qua non*) daquela proporção das impressões, tanto em sua ligação como em sua mudança” (KANT, 2016, p. 227; KANT in HARTENSTEIN, 1867, p. 340).

Portanto, se considerarmos a racionalidade em que está inscrito o juízo estético de gosto sobre a música a partir de elementos da crítica kantiana, não seria possível deduzir da forma composicional nenhum suposto “conteúdo ideológico” a ela imanente. Não é o uso do sistema tonal ou da técnica serial dodecafônica que fará dessa ou daquela composição uma obra autônoma do público e, por isso, mais “verdadeira” em relação às contradições materiais de seu tempo. Da mesma forma, o “contexto” histórico e social de produção/recepção parece contar muito pouco diante da “plenitude inominável de pensamentos” quer pode surgir da experiência estética com um

determinado tema musical. É, novamente, aquilo que Rancière trata a respeito do “senso comum estético” como “dissensual”:

O enfraquecimento da relação estável entre o inteligível e o sensível é a essência da experiência estética em geral. O senso comum estético é em si mesmo um senso comum dissensual. Da mesma forma, não há a pureza apopática da arte diante do compromisso estético com os ideais e as práticas da vida estetizada, sob a forma totalitária ou mercadológica (RANCIÈRE, 2011, p. 175).

Dessa maneira, fica pouco provável sustentar o princípio defendido por Theodor W. Adorno ou mesmo Françoise Escal acerca da *imanência* entre a forma musical, seu “conteúdo ideológico” e sua relação imediata com o “contexto” histórico e social de sua produção/recepção. É exatamente a *instabilidade* entre as esferas do inteligível e do sensível que torna possível inferir uma “plenitude de ideias” sobre um tema musical – e não sua estabilidade. Da mesma forma em que pode pensar tal ou qual composição como “revolucionárias” em termos de autonomia em relação ao público, podem-se retirar várias outras ideias de um tema musical qualquer.

Para além destas questões, é igualmente importante salientar que – diferentemente do que apontam autores como Adorno e Escal – a arte não prescreve modos de comportamento ou ensinamentos para se praticar o bem comum: a arte apenas demonstra e verifica a todo o tempo a *dissociação estética* entre forma e conteúdo, entre arte e não-arte, abrindo possibilidades de uma outra partilha do sensível, retirando a necessidade de “mediadores”, de “analistas”, assim como da separação entre “boa” e “má” música. Esta partilha do sensível, como já mencionamos a respeito do sentido comunitário kantiano, se baseia na igualdade *a priori* entre os seres falantes e espectadores.

Em conclusão a este estudo, gostaríamos apenas de destacar que esta forma de pensar a historicidade da música também inaugura uma *outra visão de história*, que não pensa o tempo em sua suposta “evolução” rumo ao cumprimento de um fim específico, mas ela parte de uma noção de tempo/espço que torna possível considerar a *sobreposição de várias temporalidades e espacialidades* relacionadas aos diversos campos de possibilidade da experiência estética, sem o suposto compromisso dos mais conscientes de “libertar” aqueles com “compreensão” [*Einsicht*] menos privilegiada de sua própria “ignorância” posta por uma ideologia.

As pessoas, em geral, pensam e agem em sociedade de maneira bem mais livre do que supõem os que estão do lado de dentro dos muros da academia.

Referências

ADORNO, Theodor W. Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens. *Zeitschrift für Sozialforschung*, Paris, Jahrgang VII, Heft 3, p. 321-356, 1938. Disponível em: https://www.kritiknetz.de/images/stories/texte/Zeitschrift_fuer_Sozialforschung_7_1938.pdf. Acesso em: 15 jan. 2021.

ADORNO, Theodor W. Nachwort. Musiksoziologie. In: _____. *Einleitung in die Musiksoziologie*. Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt Am Main: Suhrkamp, 1975a. p. 258-269.

ADORNO, Theodor W. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975b.

ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: _____. *Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 65-108 (Coleção “Os Pensadores”).

ADORNO, Theodor W. Epílogo – Sociologia da Música. In: _____. *Introdução à Sociologia da Música*. São Paulo: Editora Unesp, 2011a. p. 399-414.

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 2011b.

BAIA, S. F. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. 2010. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo. Música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. 1988. Tese (Livre-Docência em História Social) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

ESCAL, Françoise. *Espaces sociaux. Espaces musicaux*. Paris : L’Harmattan, 2009.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HEGEL, Georg W. F. *Georg Wilhelm Friedrich Hegels Vorlesungen über die Ästhetik*. Erster Band. Berlin: Duncker und Humblot, 1835. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=64peukhAGOC&dq=hegels%20werke%20volume%2010&hl=pt-BR&source=gbs_book_other_versions . Acesso em 13 jan. 2021.

HEGEL, Georg W. F. *Georg Wilhelm Friedrich Hegels Vorlesungen über die Ästhetik*. Dritter Band. Berlin: Duncker und Humblot, 1838. Disponível em: http://books.google.com/books?id=bcIpxaBwfMUC&hl=&source=gbs_api. Acesso em 13 jan. 2021.

HEGEL, Georg. W. F. *Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Berlin: Duncker und Humblot, 1848. (Werke, Neunter Band). Disponível em: https://archive.org/details/bub_gb_oBMycPEDeQC. Acesso em: 02 jun. 2021.

HEGEL, Georg W. F. *Cursos de Estética, volume I*. São Paulo: EDUSP, 2001.

HEGEL, Georg W. F. *Cursos de Estética, volume IV*. São Paulo: EDUSP, 2004.

KANT, Immanuel. Kritik der Urtheilskraft. In: HARTENSTEIN, G. *Immanuel Kant's Sämmtliche Werke*. Fünfter Band. Leipzig: Leopold Voss, 1867. p. 171-500. Disponível em:

<https://books.google.com.br/books?id=ed4OAAAAIAAJ&pg=PP9&dq=HARTENSTEIN,+G.+Immanuel+Kant%27s+S%C3%A4mmtliche+Werke.+F%C3%BCnfter+Band.+Leipzig:+Leopold+Voss,+1867.&hl=ptBR&sa=X&ved=0ahUKEwiDudv6iMzoAhUBd98KHf6aCQUQ6AEIXTAF#v=onepage&q=HARTENSTEIN%2C%20G.%20Immanuel%20Kant's%20S%C3%A4mmtliche%20Werke.%20F%C3%BCnfter%20Band.%20Leipzig%3A%20Leopold%20Voss%2C%201867.&f=false>. Acesso em: 3 abr. 2020.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Petrópolis: Vozes, 2016.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Editora 34, 2000.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifest der Kommunistischen Partei*. São Paulo: Meta Libri, 2008. Disponível em:

http://www.ibiblio.org/ml/libri/e/EngelsFMarxKH_ManifestKommunistischen_s.pdf. Acesso em: 02 jun. 2021.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Livro I: o processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2013.

RANCIÈRE, Jacques (org.). *Louis Gabriel Gauny*. Le philosophe plébéien. Paris : La Découverte/Maspero ; Saint-Denis : PUV, 1983.

RANCIÈRE, Jacques. *A Noite dos Proletários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. A comunidade estética. *Revista Poiésis*, Niterói, n. 17: 169-187, jul. 2011. Disponível em: http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis17/Poesis_17_TRAD_Comunidade.pdf. Acesso em: 12 maio 2021.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RAYNOR, Henry. *História social da música: da Idade Média a Beethoven*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

VOIGT, André F. Qual a importância de uma época? Anacronismo e história. *Anos 90 (Online)*, Porto Alegre, v. 24, n. 46, p. 23-44, 2017. Disponível em:

<https://doi.org/10.22456/1983-201X.74086>. Acesso em: 02 maio 2021.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

¹ A *história social da arte* é um campo de pesquisa muito amplo. Poderíamos citar, apenas a título de exemplo, autores seminais para esta tendência de pesquisa, como György Lukács, Arnold Hauser e Raymond Williams. Nas obras desses autores, é possível observar a relação entre arte e sociedade sob o ponto de vista da *ideologia*. Para maiores detalhes, ver: LUKÁCS, 2000; HAUSER, 1998; WILLIAMS,

1979.

² Esta questão aqui apontada é bastante ampla para ser retomada nos limites deste artigo. Ela pode ser remetida, em última instância, a passagens das lições de *Filosofia da História* de Hegel, em comparação a um trecho do próprio texto do *Manifesto Comunista de 1848* – redigido por Marx e Engels. Em ambos, a defesa da existência de um indivíduo/grupo com uma melhor “compreensão” [*Einsicht*] que os demais seria um elemento-chave na superação histórica de uma contradição dialética referente a um contexto social específico. Embora argumentem por meios diferentes, os autores em questão sustentam a importância fundamental do elemento vanguardista daqueles com melhor “compreensão” que os demais. Ver, em edições no idioma original: HEGEL, 1848; MARX; ENGELS, 2008. Este tema foi trabalhado de modo mais aprofundado em: VOIGT, 2017.

³ A citação de Jacques Rancière foi feita neste trecho somente como a expressão sucinta de um axioma, o qual define boa parte das tendências de pesquisa ligadas à *sociologia da arte* e à *história social da arte*. Rancière, por outro lado, é um crítico de tais concepções ao longo de sua obra.

⁴ Apesar de compreendermos que os escritos de Theodor W. Adorno são trabalhos seminais a respeito da sociologia da música e, por sua vez, fundamentais nos trabalhos de história social da música, citaremos, a título de exemplo, o trabalho de Henry Raynor, publicado inicialmente em 1972 na Inglaterra. Este foi um dos primeiros trabalhos no campo específico da história social da música (RAYNOR, 1981). Ele não será tratado neste estudo por entendermos que as obras de Adorno e de Françoise Escal traduzem mais diretamente os princípios a partir dos quais se estabelece a relação entre *música* e *sociedade* – sobretudo por ser mais notória neles a relação entre suas concepções e a utilização de autores como Hegel e Marx/Engels como referenciais teórico-metodológicos.

⁵ Esta questão é igualmente amplíssima e, por sua vez, não caberia em um artigo realizar um exaustivo levantamento bibliográfico acerca da recorrência deste critério entre todos os autores disponíveis como fundamento para a atribuição de uma pressuposta importância sócio-histórica de uma expressão artística. Podemos apontar, por outro lado, que este modelo de pensamento é recorrente em inúmeras pesquisas acadêmicas acerca de estudos sobre a relação arte/sociedade, além das que já apontamos em notas anteriores.

No caso do meio acadêmico brasileiro, a tese de Silvano Fernandes Baia, intitulada *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)* é um importante levantamento realizado a respeito dos modelos mais comuns de análise da música popular brasileira entre as décadas de 1970 e 1990. O autor da tese afirma: “De fato, é grande a presença do marxismo na maioria dos trabalhos do período, refletindo o ambiente da universidade brasileira naquele momento. Uma hipótese que se poderia levantar é que o marxismo nestes estudos entrava pela via da Escola de Frankfurt. Mas parece que não. Talvez a tendência fosse inversa: a assimilação das elaborações adornianas, tais como o conceito de *indústria cultural*, eram uma decorrência da força do pensamento marxista. A grande profusão com que é utilizado o jargão marxista – *luta de classes*, *proletariado*, *pequena burguesia*, *burguesia*, *lumpemproletariado*, *valor de uso*, *valor de troca*, *mais valia*, *modo de produção*, *forças produtivas*, *alienação* - indica mais que esses conceitos estavam presentes no ambiente da universidade brasileira, como um *senso comum acadêmico*. Estes conceitos eram utilizados com naturalidade, sem que a pessoa abraçasse necessariamente todo o ideário marxista, de maneira consciente, como referencial teórico claramente definido” (BAIA, 2010, p 75).

⁶ Esta questão fundamental da *Filosofia da Nova Música* de Adorno é muito ampla para ser discutida mais detalhadamente nos limites deste artigo. Nosso intuito com as citações de trechos desta obra é, por outro lado, agrupar os elementos iniciais do debate estabelecido por Adorno para embasar uma sociologia da música moderna/contemporânea, os quais combinam tanto elementos do “fetichismo” marxista quanto da estética hegeliana, culminando em uma grande crítica à indústria cultural e, simultaneamente, ao isolamento da música “não-conformista”, “radical” ou de “vanguarda” de sua relação com o público.

⁷ Embora pouco conhecida no meio acadêmico brasileiro atual, ela foi citada na tese de livre-docência de Arnaldo Daraya Contier, *Brasil Novo. Música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. Nas notas à introdução de seu trabalho, Contier aponta, a partir de afirmações de Escal – entre outras referências teórico-metodológicas – uma possível relação entre a “linguagem musical”, suas “tendências estéticas” e como elas “representam, paralelamente, em cada momento histórico, uma determinada concepção de mundo”. Esta inter-relação entre música, estética e história é marcante na obra de Contier como base para estabelecer uma crítica ao sistema tonal e sua “hegemonia” centrada na Europa, sobretudo nos séculos XVIII e XIX, enquadrando-a em uma “estética da repetição” (CONTIER, 1988, p. LXX-LXXI).

⁸ Para corroborar esta afirmação, é importante remeter-se às observações colocadas na nota em que citamos a tese de Silvano Fernandes Baia acerca da recepção de Adorno no meio acadêmico brasileiro, já ambientado com os conceitos e critérios do marxismo, entre as décadas de 1970 e 1990 (BAIA, 2010, p. 75).

⁹ Acerca da noção de “regimes de identificação da arte”, em particular o regime estético, ver: RANCIÈRE, 2005.

Artigo recebido em 15 de maio de 2021.
Aceito para publicação em 23 de junho de 2021.