

**Nova objetividade, análise cultural e a  
oposição entre “artista” e “trabalhador”:  
uma contribuição metodológica potencialmente  
desfetichizante**

**New Objectivity, Cultural Analysis, and the Opposition  
Between ‘Artist’ and ‘Worker’: A Potentially Defetishizing  
Methodological Contribution**

*Álvaro Neder<sup>1</sup>*

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO

[alvaro.neder@unirio.br](mailto:alvaro.neder@unirio.br)

<https://orcid.org/0009-0004-0188-1126>

*Submetido em 04/03/2024*

*Aprovado em 28/04/2025*

## Resumo

O artigo coloca o problema, para o entendimento da categoria *trabalho* no campo musical, representado pelas concepções ontológicas dualistas, que contrapõem ideia e matéria. Argumenta que tais concepções foram responsáveis por instituir uma cisão entre a condição de artista e de trabalhador/a da música, resultando – na vigência de relações sociais fetichizadas – no ocultamento do trabalho do músico. Como superação desse impasse, propõe a descoberta marxiano-engelsiana do trabalho como categoria fundante do ser social, incluindo o aporte lukácsiano: por meio do trabalho, o ser social produz uma *nova objetividade*. A partir da mediação da consciência, a matéria natural é organizada pelo trabalho, originando entes e relações ontologicamente novos, *sínteses entre ideia e mundo natural: ideias objetivadas*. Por esta via, supera-se a contradição herdada entre arte e trabalho e abre-se a *possibilidade* do desvelamento do real e para a práxis de construção da generalidade humana-para-si.

**Palavras-chave:** trabalho com música; cultura; ontologia; materialismo dialético; fetichismo.

## Abstract

The article presents the problem for understanding the category of labor in the musical field, as represented by dualist ontological conceptions that oppose idea and matter. It argues that such conceptions were responsible for establishing a division between the status of artist and music worker, resulting – under the prevalence of fetishized social relations – in the concealment of the musician's labor. As a way to overcome this impasse, it proposes the Marxist-Engelsian discovery of labor as a foundational category of social being, including Lukács' contribution: through labor, the social being produces *a new objectivity*. Through the mediation of consciousness, natural matter is organized by labor, giving rise to ontologically new entities and relationships, *syntheses between idea and the natural world: objectified ideas*. In this way, the inherited contradiction between art and labor is overcome, opening up the possibility of revealing the real and of the praxis of constructing human generality-for-itself.

**Keywords:** music labor; culture; ontology; dialectical materialism; fetishism.

## 1. Apresentação do problema: a falsa oposição entre ideia e matéria e as noções fetichizadas sobre música que ocultam o trabalho dos/das musicistas

É possível afirmar que, entre os/as musicistas, para não falar da população como um todo, é bastante disseminada a ideia de que a atividade artística está desconectada da realidade social, econômica e política. Esta concepção, mundialmente disseminada há séculos, assenta raízes na história da sociedade ocidental desde a Grécia Antiga, não causando surpresa a força com que está enraizada no senso comum e entre profissionais da música. Teóricos de grande estatura na estética como Kant (2007), e, especificamente na música, como Schopenhauer (2021) e Hanslick (2011), lançaram as bases para uma estética musical idealista, que se disseminou amplamente, como se pode confirmar a partir de Scruton (1999), Davies (1994), Lippman (1999), Prettejohn (2008), Bonds (2014), entre uma quantidade elevada de autores e autoras influentes. Muitas vezes, essa idealização da música presume que a arte é um “dom”, algo que “nasce com a pessoa”, uma “faculdade da mente”, noção que oculta os complexos processos *materiais* pelos quais uma pessoa adquire a capacidade de se expressar por meio da música – processos concretos como a socialização desde a infância em um mundo permeado pela música, tanto em apresentações ao vivo em espaços públicos, a poderosa e onipresente *indústria* cultural, redes sociais (também impensáveis sem a articulação de poderosas indústrias, como gravadoras, conglomerados de telefonia, as próprias plataformas digitais), e o próprio aprendizado musical, dependente de uma ampla organização institucional que abrange o apoio de órgãos estatais e privados, a formação de professores, editoras de livros e partituras, estabelecimento de escolas em vários diferentes níveis, salas de concerto e espaços de performance diversos, *luthiers* e fábricas de materiais e equipamentos voltados à música, e assim por diante.

---

<sup>1</sup> Professor Titular de Etnomusicologia na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO, vencedor do Prêmio Nacional FUNARTE de Produção Crítica em Música 2012, com sua segunda tese de doutorado, "Enquanto este novo trem atravessa o litoral central": Platinidade, poéticas do deslocamento e (des) construção identitária na canção popular urbana de Campo Grande, MS, Alvaro Neder possui Licenciatura em Música pela Unirio (1989), mestrado em Educação pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2001), Doutorado Multidisciplinar em Letras (Literatura Brasileira, Linguagem e Teoria da Literatura) pela PUC-Rio (2007) e Doutorado em Música pela Unirio (2011). Foi Coordenador do Mestrado, do Doutorado e do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. Membro (Editor) da Diretoria da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET) no biênio 2015-2017 e Editor da Revista Música e Cultura da ABET nesse período. É Coordenador do LaboraMUS Observatório do Trabalho em Práticas Musicais do PPGM/UNIRIO.

Por exemplo, Seashore entende que o “talento musical é um dom inato. O talento musical é um dom concedido de forma muito desigual entre os indivíduos. [...]” (Seashore, 1919, p. 6), o que o leva a desenvolver um sistema de testes para aferir o “dom musical”. Sílvia Schroeder (2004, p. 109), a partir da análise de cadernos culturais de jornais e revistas especializadas em música, constata a existência de uma “concepção do músico como uma pessoa dotada naturalmente com algum talento especial, visão essa que não somente faz parte do senso comum, mas se mostra predominante também entre os indivíduos envolvidos diretamente no campo musical”. Pesquisando concepções de musicalidade entre estudantes de música, Luciane Cuervo (2011, p. 1002) constatou que termos como “dom” ou “talento” “surgiram de forma significativa em debates, especialmente para justificar elementos como dificuldades pessoais, estudo musical considerado tardio ou problemas de percepção musical”.

O depoimento da musicista, professora e pesquisadora da área do trabalho com música Luciana Requião, em sua tese de doutorado (2008) e livro (2010), é lapidar:

O que me impulsionou à realização da presente pesquisa foi, inicialmente e equivocadamente, perceber a atividade artística como uma manifestação que estaria desconectada das questões econômicas e políticas. Sob esse ponto de vista o músico estaria associado à categoria de “artista” e não de “trabalhador”. O produto de sua atividade teria um “valor” diferenciado da produção de mercadorias comuns, como bolsas e sapatos. Consequentemente a lógica de sua produção não seria a mesma desses produtos. (Requião, 2008, p. 6)

Percebe-se, assim, um contexto de ampla disseminação de noções em que a música aparece como pertencente ao mundo das ideias (entendido como inconciliavelmente oposto e independente do plano da produção material da vida) e emanada do dom inato de indivíduos privilegiados. Surge um problema crucial: o trabalho dos/das musicistas *desapareceu*. Ou melhor: ele continua lá, mas foi *ocultado*.

Refiro-me, mais especificamente, ao problema da *fetichização* dessas relações sociais. Como é sabido, o quarto item do Capítulo 1 da Seção 1 do primeiro livro de *O Capital* é dedicado ao *caráter fetichista da mercadoria e seu segredo*. Nesta seção, Marx explica em que consiste o que chama de fetichismo:

O caráter misterioso da forma-mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens os caracteres sociais de seu próprio trabalho como caracteres objetivos dos próprios produtos do trabalho, como propriedades sociais que são naturais a essas coisas e, por isso, reflete também a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social entre os objetos, existente à margem dos produtores. É por meio desse quiproquó que os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas sensíveis-suprassensíveis ou sociais. [...] a forma-mercadoria e a relação de valor dos produtos do trabalho em que ela se representa não tem, ao contrário, absolutamente nada a ver com sua natureza física e com as relações materiais [*dinglichen*] que dela resultam. É apenas uma relação social determinada entre os próprios homens que aqui assume, para eles, a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. (Marx, 2013, p. 206)

Ou seja: o fetichismo é a ilusão (não obstante real, pois a sociedade de mercado mundial está fundada sobre esta inversão e funciona a partir dela) causada pela universalização das relações mercantis, de que o valor é uma propriedade objetiva da mercadoria, e não algo produzido pelo trabalho dos seres humanos (quando, de fato, o valor é uma relação social entre quem compra a força de trabalho e quem a vende). Assim, o fetichismo justifica e naturaliza a exploração: todas as representações que vimos, referindo o produto do trabalho dos músicos – a música – como um “dom”, “natural”, “mental”, o “músico como cigarra”, o artista contraposto ao trabalhador, o ser que “vive no ócio”, “na festa”, se prestam a ocultar um trabalho que movimenta uma cadeia produtiva bilionária. De acordo com o relatório global da Federação Internacional da Indústria Fonográfica (FIIF) de 2024, as receitas brutas mundiais *apenas da música gravada* (portanto, excluídas as performances ao vivo) foram da ordem de 28,6 bilhões de dólares (FIIF, 2024, p. 6). Enquanto o fetiche acena aos/às musicistas com um mundo encantado ou o cobiçado *status* de “artista”, seu trabalho está sendo explorado.

No entanto, o problema do fetichismo não se reduz a uma esfera econômica imaginada como uma caixinha separada da vida – em si, esta já é uma deturpação criada pelas relações fetichizadas. A dimensão assumida pelo fetichismo em nossas vidas é tão totalizante que, a partir da organização das relações de produção pelo modo de produção capitalista, o fetichismo passa a colonizar a nossa mente – mesmo entendendo teoricamente essa condição não deixamos de viver no contexto de um imaginário fetichizado, ao qual Marx e Engels denominam *ideologia* (2007, p. 47). Em outras palavras, na sociedade da mercadoria, nossos desejos e pensamentos mais íntimos, tanto quanto nosso cotidiano, encontram-se condicionados pela forma mercadoria. A forma mercadoria é

geradora de representações mentais fetichizadas – e, logo, de produções objetivas igualmente fetichizadas.

Não é difícil ver as relações íntimas entre o fetichismo e a *alienação*: em sociedades divididas em classes, o ser humano é separado do produto de seu trabalho e da autonomia na condução do processo de seu trabalho. Segundo Marx (2008b, p. 80-86), a alienação pode se dar entre o sujeito e (1) os resultados de seu trabalho; (2) o próprio processo de trabalho; (3) seu próprio ser; e (4) os seres humanos entre si. O estado de alienação implica que o sujeito, uma vez separado dos produtos de sua própria atividade enquanto ser genérico, bem como desse próprio ser genérico, deixa de vê-los como tais, e passa a se relacionar com eles de maneira alienada, isto é, deixa de reconhecê-los como parte de sua própria ação enquanto integrante do gênero humano; sua própria criação volta-se contra ele, submete-o.

No caso da música, pode-se exemplificar a alienação e o fetichismo com a constatação, por Adorno<sup>2</sup>, de que o ouvinte produz o sucesso mas não se reconhece nele:

Este é o verdadeiro segredo do sucesso. É o mero reflexo daquilo que se paga no mercado pelo produto: a rigor, o consumidor idolatra o dinheiro que ele mesmo gastou pela entrada num concerto de Toscanini. O consumidor “fabricou” literalmente o sucesso, que ele coisifica e aceita como critério objetivo, porém, sem se reconhecer nele. “Fabricou” o sucesso, não porque o concerto lhe agradou, mas por ter comprado a entrada (Adorno, 1996, p. 78).

Considerando este contexto de relações sociais universalmente fetichizadas, não causa surpresa que os/as musicistas estabeleçam uma dicotomia entre seu pertencimento a uma categoria de “artista” contraposta à de “trabalhador”. Trata-se, portanto, de questionar esta dicotomia a partir da categoria de *nova objetividade* de Lukács, que possibilita suturar esta lacuna e instituir o artista-trabalhador como o criador crítico de sua inserção em relações sociais de produção mercantilizadas.

---

<sup>2</sup> Adorno tem o grande mérito de haver sido o teórico que apontou, de maneira mais incisiva, as relações entre a música-mercadoria, o fetiche e o capitalismo em sua fase monopolista, que o teórico denunciou em seus vínculos com o nazismo em ascensão (tais vínculos estão comprovados acima de qualquer dúvida. Ver, p. ex., Voth e Ferguson, 2008; Bel, 2006; Thyssen, 1942).

## 2. O trabalho em Marx e a *nova objetividade* em Lukács: superando a falsa dicotomia entre matéria e ideia

A oposição entre “artista” e “trabalhador” é falsa, e está ligada a outra falsa oposição: aquela que opõe *ideia* e *matéria*. A partir da categoria marxiana do *trabalho*, desdobrada em sua ontologia por Lukács, surge uma *nova objetividade*, em que a matéria, transformada pelo trabalho (sempre mediado pela consciência), articula-se à ideia, produzindo uma *ideia objetivada*. Lukács parte da famosa imagem em que Marx compara o arquiteto à aranha e à abelha<sup>3</sup>, desfetichizando-o de qualquer papel supostamente mais elevado e equiparando-o, a partir da matriz do trabalho, a todo trabalhador. Essa perspectiva desmistifica o trabalho artístico, reinserindo-o na dinâmica geral da produção, sendo adotada como chave interpretativa para desmistificar a suposta excepcionalidade da criação artística. Busca, assim, salientar o essencial: a ideia, o plano do que deveria ser realizado, ao contrário dos animais, estava na mente do arquiteto, e ela vai se materializar no objeto trabalhado, *que passará a ser uma síntese entre matéria e ideia* – uma nova objetividade. A partir da reflexão de Marx, de que “no fim do processo de trabalho obtém-se um resultado que já no início deste existiu na imaginação do trabalhador, e portanto idealmente” (*apud* Lukács, 2018, p. 12), Lukács argumenta que: “[...] Com isso é enunciada a categoria ontológica central do trabalho: através do trabalho é realizada uma posição teleológica no interior do ser material como o nascimento de uma nova objetividade” (Lukács, 2018, p. 12).

Portanto, a partir da leitura da teoria marxiana-engelsiana proporcionada por Lukács, afasta-se qualquer possível interpretação economicista, mecanicista ou determinista da obra marxiana. Nela, o trabalho é a categoria ontológica fundante do ser social, e, por meio dele, o humano

---

<sup>3</sup> “Pressupomos o trabalho numa forma em que ele diz respeito unicamente ao homem. Uma aranha executa operações semelhantes às do tecelão, e uma abelha envergonha muitos arquitetos com a estrutura de sua colmeia. Porém, o que desde o início distingue o pior arquiteto da melhor abelha é o fato de que o primeiro tem a colmeia em sua mente antes de construí-la com a cera. No final do processo de trabalho, chega-se a um resultado que já estava presente na representação do trabalhador no início do processo, portanto, um resultado que já existia idealmente” (Marx, 2013, p. 327). Embora Marx, neste trecho, ressalte a diferença entre instinto e racionalidade, ao invés de idealizar esta última, insere-a no conjunto das determinações históricas e materiais do trabalho. Assim operando, recusa as mistificações comumente associadas ao trabalho criativo em geral, e à arte em particular, compreendendo-os no contexto das relações sociais de produção vigentes. Assim, não obstante existirem diferenças entre o trabalho criativo (não apenas nas artes, mas também nas ciências, na Educação, e em muitas outras áreas) e o trabalho repetitivo, puramente manual, mesmo essa capacidade de planejamento e criação é submetida, no modo de produção capitalista, às mesmas condições materiais e alienantes que atingem qualquer trabalhador. As referências feitas anteriormente à alienação e fetichização do trabalho dos/das musicistas apresentam-se como evidências desta afirmação. Marx, assim, rompe com visões idealizadas do trabalho intelectual ou criativo, ao demonstrar que até mesmo o arquiteto – e os musicistas, pode-se adicionar – enquanto agente historicamente ligado à arte, participa da lógica da produção social e está submetido à exploração, e, com ela, à alienação e à fetichização, tal como quaisquer outros trabalhadores.

transforma a natureza e se constitui enquanto ser histórico, mas, sempre, no interior de relações sociais de produção herdadas (sendo a história humana atravessada por mediações, contradições e contingências). O trabalho não diz respeito apenas ao econômico, tal como compreendido na vigência da sociabilidade burguesa, mas é a base sobre a qual se erguem todas as demais formas de vida social, como a arte, a cultura, a ética, o direito, etc.

A partir da explanação lukácsiana da *nova objetividade*, torna-se mais claro que esta concepção já estava presente na obra de Marx e Engels. Ela permite a análise das questões musicais (como também de quaisquer outras) sem excluir qualquer dimensão humana, seja ela artística, cultural (ou seja, simbólica, do plano do sentido), étnico-racial, de gênero, sexualidade, estética, lúdica, econômica, política, científica – mas, diferentemente das propostas idealistas e culturalistas, permite, também, ao articular matéria e ideia, música e valor, em uma unidade, situar o musicista como trabalhador, no contexto das relações sociais de produção vigentes. *Artista e trabalhador, em uma só pessoa*. E, no modo de produção capitalista, trabalhador explorado e alienado. Não apenas isso, mas permite integrar cultura e materialidade nos seus aspectos mais amplos, permitindo a análise, por exemplo, do campo etnográfico em uma dialética de mútua influência em relação aos contextos políticos, econômicos, sociais e culturais globais<sup>4</sup>.

Sedução, magia, ócio, festa, dança, erotismo, sublimação da cotidianidade, arte – todas estas são características importantes associadas à música. Elas são *reais* – a música realmente desperta nosso desejo e inspira nossos ideais artísticos e de liberdade. A música expressa nossa cultura, nossa particularidade, a cor de nossa pele, nossas crenças, nossos sentimentos e aspirações. Em uma sociedade emancipada, estaríamos (ou estaremos?) livres para usufruir integralmente de todas as suas promessas. No entanto, na sociabilidade do capital, estas características poderosas da música colocam-se como véu, encobrendo o que realmente importa para as estruturas que se movimentam dia e noite para que nosso mundo seja perpassado pela ubiquidade dos sons musicais – a exploração da força de trabalho dos e das musicistas, *nossa* força de trabalho, apropriada para a valorização do valor, em uma dinâmica que retroage sobre a própria música, conformando-a aos interesses do mercado.

Essa misteriosa capacidade da mercadoria, o *fetichismo*, é algo que se apresenta como um irresistível objeto de desejo, mas que falsifica nossa verdadeira necessidade – a relação humana

---

<sup>4</sup> Esta abordagem não será desenvolvida aqui, mas em próximas publicações. Para um exemplo não-lukácsiano de um tratamento dialético das diversas dimensões culturais e materiais do campo etnográfico, consideradas em suas múltiplas correlações com processos históricos e globais, ver Burawoy (2014).

que nos une ao gênero, nossa dependência comum do coletivo humano – ocultando o trabalho humano congelado no objeto do desejo, que é a verdadeira substância do desejo que ele evoca. Por esta via, na sociedade da mercadoria, nossa relação com os produtos do trabalho humano se encontra desumanizada, *alienada*, pois a dinâmica mercantil transforma a relação com o gênero humano em uma relação entre coisas. De maneira reflexa, justamente por isso, a música, sob o capital, também não pode se desenvolver autonomamente, a partir das necessidades humanas, mas apenas pelas necessidades de acumulação de capital. Portanto, a verdadeira condição dos musicistas na sociabilidade do capital é plenamente compreendida a partir do método marxiano: partindo das aparências com que se reveste o trabalho do músico (“dom”, “prestígio”, “prazer”, “sedução”, “ócio”, “curtição”, “sucesso”), chegamos à essência<sup>5</sup> (precariedade, penúria, acúmulo de funções, esgotamento, trabalhos não remunerados em postagens nas redes sociais “para não ser esquecido” [músico anônimo *apud* Neder *et al.*, 2021, p. 5]<sup>6</sup>, etc.).

Pensar o trabalho das/dos musicistas nos remete à compreensão do trabalho como um todo. E essa compreensão deve partir das condições materiais da produção da vida humana, não das ideias e concepções que se possa ter a respeito, que são derivadas do trabalho (e da exploração do trabalho: fetichismo, ideologia), e, portanto, não originárias. Tal orientação é, portanto, materialista. Mas, não apenas materialista, a compreensão do trabalho deve ter como centro o ser social ativo e transformador do real. Neste sentido, Marx e Engels rompem com a concepção materialista contemplativa de Feuerbach: “A ‘concepção’ feuerbachiana do mundo sensível limita-se, por um lado, à mera contemplação deste último e, por outro lado, à mera sensação; ele diz ‘o homem’ em vez de os ‘homens históricos reais’” (2007, p. 30). Em contraposição, o materialismo dialético de Marx e Engels prioriza a ação humana – “Os homens fazem a sua própria história [...]” (Marx, 2011b, p. 22); no entanto, os humanos não podem transformar a realidade por mero ato de sua vontade – “[...] contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram” (2011b, p. 22).

---

<sup>5</sup> Em Marx, “[...] a essência humana não é uma abstração intrínseca ao indivíduo isolado. Em sua realidade, ela é o conjunto das relações sociais.” (Marx, 2007, p. 538). Em outras palavras, é um construto humano, em constante elaboração, sempre apontando para um devir histórico. No modo de produção capitalista, a essência consiste das relações sociais fetichizadas.

<sup>6</sup> Em nossa pesquisa etnográfica, essa informação foi parte do relato de vários músicos declarando que esta é a condição do trabalho na área no atual momento da sociedade da mercadoria: os músicos precisam continuamente e sem remuneração postar performances nas redes sociais para não serem esquecidos.

Esta determinação material não poderia deixar de condicionar a cultura. Os musicistas (como todos os membros da sociedade) se defrontam com uma concepção herdada desde a Grécia Antiga, ainda hoje bastante determinante nas culturas que têm como base esta matriz: uma ontologia dualista, em que o espírito possui um estatuto superior, elevado, enquanto o mundo sensível, domínio do corpo, de tudo o que é relativo à corporalidade, pertence a um patamar rebaixado<sup>7</sup>. De acordo com Le Goff e Truong, “As manifestações sociais mais ostensivas, assim como as exultações mais íntimas do corpo, são amplamente reprimidas. [...] O corpo é considerado a prisão e o veneno da alma” (2006, p. 36-37).

Esta concepção dualista historicamente relegou a música, o corpo, a mulher e as culturas populares e tradicionais ao lugar rebaixado de “natureza”, contraposto à elevação espiritual. Ao mesmo tempo, desde quando a música e a força de trabalho do músico tornaram-se mercadoria, por volta de meados do século XVI (Raynor, 1976, p. 61), mas, mais intensamente a partir do século XIX, serviu para ocultar a exploração do músico sob a mistificação do “dom” e do “artista” idealizado. Contra esta tradição, Marx elaborou uma nova concepção ontológica materialista, capaz de unificar ideia e matéria, possibilitando conceber o artista e o trabalhador como uma unidade. A partir daí, temos um poderoso recurso para compreender o mundo que nos rodeia e que nos compete transformar. Por isso, é importante reafirmar, contra o poder totalizante do fetiche, a força da ação humana em superá-lo. A teoria é uma arma imprescindível nessa luta.

Qualquer concepção marxista sobre as diversas esferas humanas – a religião, a ciência, a arte, etc. – deve partir do trabalho. Todas as atividades humanas surgem com a produção e a reprodução da vida, que é feita pelos humanos. Esta prioridade ontológica do trabalho funda toda a teoria de Marx. É importante atentar para a noção de trabalho em Marx: não é qualquer atividade (como a de um escultor, p. ex.). Detendo estatuto ontológico fundante do ser social (segundo Lukács, posição teleológica primária [2018, p. 11]), não se confunde com todas as práxis sociais dele derivadas, como a música (posições teleológicas secundárias, na conceituação lukácsiana [2018, p. 47]). Trabalho, em sua dimensão ontológica, na tradição marxista, *resume-se àquelas atividades de transformação da natureza com o fim de reprodução dos meios de sobrevivência e dos meios de*

---

<sup>7</sup> A discussão sobre o dualismo entre o mundo espiritual/inteligível e o mundo sensível/material e sua influência sobre a compreensão ocidental da música será desenvolvida na seção 3, intitulada “Concepção ontológica dualista: a noção idealista de música na história ocidental”. Nesta parte, serão examinados alguns aspectos pontuais do pensamento de Platão, Boécio, Agostinho e Kant, analisando como conformaram os paradigmas musicais ocidentais e possibilitaram a emergência da dicotomia “artista” em oposição a “trabalhador”.

*produção* – entre os primeiros humanos, a pesca, a caça, a coleta de alimentos; na atualidade, o proletariado industrial e agroindustrial, por exemplo.

Assim, para Lukács, a música tem suas raízes no trabalho, e é uma necessidade humana possibilitada pelo trabalho, mas não se confunde com ele<sup>8</sup>. No entanto, arte e trabalho não são antípodas, na medida em que o trabalho e a reprodução social são uma *determinação reflexiva*, o que, em Lukács, diz respeito às relações dialéticas (mutuamente transformadoras) entre os fenômenos ou categorias e as totalidades mais amplas em que aqueles se inserem. A reprodução social produz as particularidades históricas que conformam o trabalho, da mesma maneira que toda reprodução tem no trabalho seu momento fundante. O trabalho transforma o sujeito que o executa. Distinguindo-se dos outros animais, o humano produz a sua humanidade para viver, e o faz pelo trabalho – entendido como atividade consciente, dirigida a um determinado fim previamente concebido, planejado, diferenciando-se o humano, assim, do animal: “a atividade vital consciente distingue o homem imediatamente da atividade vital animal” (Marx, 2008b, p. 84)<sup>9</sup>. Assim fazendo, o humano produz a sociedade em que vive, e a cultura como vive – *produz sua própria humanidade*, sendo a cultura fundamental nesse processo. A partir do trabalho e das múltiplas mediações que são produzidas incessantemente a partir dele, surgem necessidades e possibilidades que exigem o desenvolvimento de relações qualitativamente novas, relações estas que são eminentemente *sociais*, e não mais, portanto, relações exclusivamente entre o humano e a natureza. “Agindo sobre a natureza externa e modificando-a por meio desse movimento, ele modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza” [individual e coletiva] (Marx, 2013, p. 327). Dessa maneira, o trabalho se torna a matriz fundante da sociabilidade humana, produzindo uma individualidade que se faz cada vez mais social, sendo progressivamente atravessada por necessidades intelectuais, emocionais, afetivas, estéticas, *que não mais podem ser atendidas pelo trabalho em si*, mas que originarão, a partir dessa matriz fundante, formas culturais expressivas (música, dança, representações, etc.), além da filosofia e da ciência.

---

<sup>8</sup> “Assim o trabalho se torna o modelo de toda práxis social, na medida em que nesta — mesmo se através de mediações muito extensas – sempre são realizadas posições teleológicas, por último materiais” (Lukács, 2018, p. 12).

<sup>9</sup> Esta distinção pode parecer dualista, mas a impressão se desvanece ao considera-se que a consciência, em Marx, não é uma faculdade transcendental, mas a capacidade humana de projetar fins conscientemente, em vez de agir por instinto, como o animal. Com esse entendimento, Marx supera a metafísica, situando a distinção no terreno histórico e social: a consciência humana é resultado do trabalho (que é definido em suas particularidades por cada momento histórico e social), e como animais não trabalham (não projetam fins conscientemente, apenas agem por instinto), apenas o humano pode desenvolver a consciência.

Portanto, é preciso esclarecer acima de qualquer dúvida: para Marx, Engels ou Lukács, *música, arte, cultura, não constituem trabalho em seu sentido ontológico* (como atividade que funda o ser social), mas assumem o caráter de trabalho em contextos históricos determinados (quando produzem valor). Para entender esse aparente paradoxo, é preciso reportar-se à distinção marxiana entre os sentidos *ontológico* e *histórico* do trabalho. Ontologicamente, o trabalho (enquanto ato instituidor da humanidade) sempre existiu e existirá em todas as sociedades humanas. Ele possui caráter *trans-histórico* – sendo a condição de possibilidade de todas as outras categorias sociais, ele é a própria condição para a existência da história. No entanto, cada modo de produção possui formas específicas, históricas, de trabalho: trabalho escravo, servil e assalariado são apenas algumas destas formas. Assim, na dimensão histórica do trabalho, diferentes organizações da produção e do consumo são mediadas concretamente pelas relações sociais: “na distribuição, a sociedade assume a mediação entre produção e consumo sob a forma de *determinações dominantes*” (Marx, 2011a, p. 62, grifo meu). Tal mediação é dada por processos históricos concretos. Marx explica que as categorias mais abstratas (ele exemplifica com o próprio trabalho), “apesar de sua validade para todas as épocas – justamente por causa de sua abstração – [...] são igualmente produtos de relações históricas, e têm sua plena validade só para essas relações e no interior delas (Marx, 2011a, p. 83-84).

Nesse sentido, o trabalho com música, e todos os tipos de trabalho assalariado que não efetuem transformações da natureza com o fim de produzir meios de subsistência e de produção não são efetivamente trabalho, na acepção ontológica – mas apenas na acepção histórica, de trabalho *abstrato*. O/a musicista não transforma a natureza para suprir necessidades básicas ou reproduzir os meios de produção, portanto não *trabalha* no sentido ontológico, mas desempenha *trabalho abstrato* no modo de produção capitalista. Mas para entender a relevância dessa distinção é preciso compreender as categorias marxianas de *trabalho concreto* e *trabalho abstrato*.

O *trabalho concreto*, de acordo com Marx, é o trabalho útil, que satisfaz as necessidades humanas, “é dispêndio de força humana de trabalho numa forma específica, determinada à realização de um fim, e, nessa qualidade de trabalho concreto e útil, ele produz *valores de uso*” (Marx, 2013, p. 172). O *trabalho abstrato* se refere ao trabalho que, devido à universalização das relações mercantis no modo de produção capitalista, foi abstraído de todas as suas características concretas, sendo considerado apenas na sua capacidade de criar *valor de troca*, cuja quantidade é medida pelo *tempo de trabalho socialmente necessário*, logo uma medida que iguala os diferentes trabalhos e os indivíduos que os executam, tornando possível a troca de diferentes mercadorias,

produzidas por diferentes trabalhos e diferentes indivíduos. A dinâmica do mercado faz com que a ênfase esteja no valor de troca e não no valor de uso – o que é produzido não é necessariamente o que é mais útil, mas o que é mais lucrativo. Assim, para o capitalista, o valor de troca é o que realmente importa, embora ele só possa realizá-lo se a mercadoria produzida contiver um valor de uso. É essa dinâmica que, com a universalização das trocas no capitalismo vai gerar o caráter fetichizador das mercadorias: indiferente às características diferenciadoras e únicas, tanto dos diferentes trabalhos quanto dos diferentes indivíduos, o mercado iguala a todos na busca do que realmente importa: o valor de troca, produzido pelo trabalho abstrato. Assim, “as relações entre os produtores, nas quais se efetivam aquelas determinações sociais de seu trabalho, assumem a forma de uma relação social entre os produtos do trabalho” (Marx, 2013, p. 206). As relações sociais entre os trabalhadores, que produzem o valor, são ocultadas e apresentadas “naturalmente” como expressão de relações entre objetos; nessa inversão, o valor aparece como uma propriedade “natural” dos objetos. Assim, em síntese, música não é trabalho em sentido ontológico, assim como nenhuma atividade humana que não produza meios de subsistência e de produção. Mas, sob o capital, o trabalho do músico se configura como trabalho *abstrato*.

Lukács é o filósofo que, como ele próprio deixa claro, buscou desdobrar aspectos já presentes na obra de Marx e Engels, mas que, devido à extraordinária capacidade de síntese dos dois autores, encontravam-se de forma extremamente comprimida. A obra de Lukács é imprescindível para uma compreensão adequada do elo entre o trabalho e as formas mais mediadas da atividade humana, como a cultura e a arte. Portanto, *para uma visão materialista coerente da arte e da cultura, é preciso superar a dualidade ontológica presente desde a Grécia Antiga até Hegel, em que o trabalho e a matéria são instâncias separadas do mundo das ideias e subordinadas a ele* (Lessa, 2001, p. 87-91). Marx, segundo Lessa, realiza esta superação:

Marx rompe com todas as ontologias anteriores ao elaborar a primeira ontologia que abandona a dualidade espírito-matéria que dominou dos gregos até Hegel. Essa ruptura pode ser levada a cabo, em primeiro lugar, quando Marx descobriu o trabalho como categoria fundante do mundo dos homens. Ou seja, descobriu como e por quais mediações, do trabalho (do intercâmbio orgânico com a natureza) se originam possibilidades e necessidades que apenas podem ser exploradas e/ou atendidas pelo desenvolvimento de novas relações sociais entre os homens e não mais, apenas, entre os homens e a natureza. [...] Romper com tal dualidade, portanto, é fundamental para Marx argumentar sua proposta revolucionária. O que requer, por sua vez, a elaboração de *uma nova concepção materialista que articula todos os fenômenos, do inorgânico ao ser social, passando pela vida, em um mesmo estatuto ontológico*. [...] (Lessa, 2008, p. 435-437, grifo meu).

Este passo é da maior importância. Ao elaborar esta nova concepção materialista, Marx e Engels superaram a antiga dualidade espírito-matéria que, ao perpassar toda a história ocidental, constituiu a música dessa matriz, produzindo graves prejuízos a ela. Portanto, a senda aberta por Marx e Engels e retomada por Lukács permite, em um primeiro momento, a crítica às concepções ontológicas idealistas-dualistas, propondo-se, em seu lugar, em um segundo momento, a *pensar as relações dos musicistas com a música e a sociedade enquanto uma nova objetividade, síntese de múltiplas determinações objetivas e subjetivas, materiais e ideais*. É impossível fazer a crítica da música no período atual sem apontar a longa permanência das concepções idealistas na história ocidental, que ainda hoje se mantêm eficazes. São essas concepções que mantêm os musicistas em conflito, dilacerados/as entre demandas inconciliáveis – arte ou trabalho –, na medida em que matéria e ideia são compreendidas como instâncias estanques e opostas. Trata-se, então, de oferecer uma contribuição metodológica, visando estabelecer a unidade ontológica entre estas duas dimensões humanizadas a partir do agir social, e, desta maneira, possibilitar a compreensão *da arte e da cultura como desde sempre materiais*, posto que resultado da integração entre mundo natural, ação e consciência humanas. Tal unidade ontológica é pressuposto para a superação dos fetiches que cercam a profissão dos/das musicistas na atualidade, ao salientar que o foco das relações sociais mercantilizadas está no seu trabalho, apesar das aparências que cercam o fazer musical. É necessário fazer a crítica dessas relações fetichizadas como condição de possibilidade para superarmos a contradição entre arte e trabalho e colocarmos a *possibilidade* do desvelamento dessas relações e para a práxis de construção da generalidade humana-para-si.

### 3. Concepção ontológica dualista: a noção idealista de música na história ocidental

Em se tratando do período clássico da Grécia Antiga, essa dualidade pode ser observada, por exemplo, em um de seus filósofos mais importantes, Platão. Em seu *A República*, Platão apresenta o dualismo epistemológico a partir da oposição entre mundo sensível ou material (ao qual corresponde a opinião/doxa), percebido pelos sentidos, imperfeito, e mundo inteligível (domínio da ciência/episteme, estágio intermediário ainda dependente de hipóteses que se erigem em princípios), acessível apenas à razão, chegando, finalmente, ao princípio de tudo, ao princípio não hipotético, a Ideia do Bem:

Aprende então o que quero dizer com o outro segmento do inteligível, daquele que o raciocínio atinge pelo poder da dialética, fazendo das hipóteses não princípios, mas hipóteses de facto, uma espécie de degraus e de pontos de apoio, para ir até àquilo que não admite hipóteses, que é o princípio de tudo, atingido o qual desce, fixando-se em todas as consequências que daí decorrem, até chegar à conclusão, sem se servir em nada de qualquer dado sensível, mas passando das ideias umas às outras, e terminando em ideias (Platão, 1980, p. 312-313).

Esta separação entre a matéria e a ideia, já presentes como sementes no pensamento de Pitágoras e seus seguidores pré-socráticos, e que vertebrava a obra de Platão e de outros filósofos do período clássico grego, como Parmênides, irá se comunicar à Idade Média, a partir de severa repressão ao corpo, sendo traduzida para a doutrina cristã da dualidade entre corpo e alma. O dualismo ontológico platônico estabelece uma hierarquia valorativa que deprecia os prazeres sensoriais enquanto cópias imperfeitas do inteligível, e, entre eles, a música em sua dimensão puramente sonora e corpórea:

[...] o culto do corpo da Antigüidade cede lugar, na Idade Média, a uma derrocada do corpo na vida social. [...] “O ideal ascético” conquista o cristianismo por meio de sua influência na Igreja [...] “É a libertação da alma da argola de ferro e da tirania do corpo” (Le Goff; Truong, 2006, p. 37).

Coerentemente com a separação entre matéria-ideia, corpo-alma existente na Idade Média, este período caracterizou-se por uma valorização da música teórica (relações físicas e matemáticas, domínio do intelecto) enquanto acesso à verdade, ao passo que a música prática, situada no reino dos sentidos (é o corpo que faz música e também que a escuta) foi relegada a um patamar inferior:

[...] nenhum escritor antigo [da Idade Média] utilizou [...] o duplo cognato “teórico da música” para designar um estudante de harmonia. Em uma locução extraída de Platão, [...] Boécio simplesmente chamou aquele que aspirava ao verdadeiro conhecimento da música de “músico” (*musicus*, do grego *mousikos*). Em um dos aforismos mais repetidos da Idade Média, Guido de Arezzo pôde contrastar um “musicus”, que entendia a natureza filosófica da música, com o cantor ignorante (“cantor”), que apenas conseguia emitir as notas<sup>10</sup> (Christensen, 2001, p. 3).

Em classificação altamente influente da música, Boécio dividiu-a em *musica mundana*, *humana* e *instrumentalis*. Para Seaton (2017, p. 10), a *musica mundana* (música das esferas) representava a classe mais alta, resultando “dos movimentos rítmicos regulares do sol, da lua, das estrelas e dos planetas”, que produziriam sons entretanto inaudíveis para os humanos. Abaixo dela, situava-se a *musica humana* (música humana), “a música que dava harmonia à existência humana”, tanto individual quanto social. Segundo Seaton, “a forma mais baixa de música, *musica instrumentalis*, incorporava toda a música sonora, incluindo o canto” (Seaton, 2017, p. 10, grifo meu).

Agostinho também desenvolveu uma influente teoria musical, derivada das tradições pitagórico-platônicas, com destaque para a dimensão epistemológica e teológica da música em *De Musica*, que, de maneira aproximável à teoria de Boécio, retrabalha a oposição platônica entre corpo e alma:

O último livro de *De Musica*, [...] utiliza números e proporções como uma forma de conduzir o leitor para longe do mundo corpóreo do som; pois as proporções encontradas inicialmente nos metros poéticos podem levar a alma a apreciar a harmonia como uma verdade abstrata e, a partir daí, ao conhecimento filosófico, e de fato ao conhecimento de Deus (Christensen, 2001, p. 162).

Durante os períodos medieval e renascentista, como se sabe, os músicos eram tipicamente empregados por aristocratas, pela Igreja ou por cortes reais como compositores, intérpretes e professores. Mecenas ricos forneciam apoio financeiro em troca de serviços exclusivos. Nos séculos XIV e XV, até o XVI, no entanto, a sociedade europeia testemunhou o declínio gradual do sistema feudal e a ascensão de monarquias centralizadas e estados-nação. O poder aristocrático enfraqueceu, e alguns mecenas já não conseguiam manter grandes conjuntos privados ou apoiar

---

<sup>10</sup>Todas as traduções de textos em línguas estrangeiras citadas neste artigo foram realizadas por este autor.

músicos na mesma escala. No final da Renascença e início do Barroco (séculos XVI e XVII, aproximadamente), com a queda do financiamento aristocrático, as guildas de músicos começam a ter dificuldades para manter seu monopólio (Raynor, 1976, p. 61). Aproximadamente de meados ao final do século XVI, segundo Raynor, ocorre a disputa entre as guildas e companhias de teatro que exploravam músicos. Começa a ascensão do mercado e da classe média em busca de divertimento, que passa a ser explorado pela nova classe burguesa em ascensão.

A partir do século XVII tem início a revolução científica, “um período em que matemáticos, filósofos naturais e teóricos da medicina de destaque avançaram seu conhecimento e controle sobre o mundo natural, mais notavelmente através da matematização da física” (Christensen, 2001, p. 224). Esta nova atmosfera intelectual é um desenvolvimento dos conflitos que vinham desde a era dos descobrimentos, passando pelo Renascimento, renovações derivadas da necessidade de apropriação do mundo pela nova classe mercantil que despontava em seu conflito histórico com a nobreza em declínio:

A primeira fase da transição do feudalismo para o capitalismo é o período que abrange os movimentos do Renascimento e da Reforma, embora estes [...] se estendam por um período mais longo. [...] A ganância por mais lucro levou ao rápido desenvolvimento da construção naval e da navegação, sendo esta última a ter um efeito decisivo no nascimento da ciência moderna. [...] O [...] movimento revolucionário [do Renascimento] [...] foi obra de uma pequena e consciente minoria de estudiosos e artistas. Eles se colocaram em oposição a todo o padrão de vida medieval e se esforçaram para criar um novo padrão o mais próximo possível da antiguidade clássica (Bernal, 1954, p. 257-259).

A filosofia escolástica, com seu caráter especulativo e metafísico, não interessava à burguesia em ascensão, que necessitava do conhecimento empírico e verificável da natureza para consolidar seu poder econômico e, conseqüentemente, político. Os interesses dominantes voltavam-se, portanto, ao conhecimento da *matéria*. Com essa nova atmosfera intelectual, o papel da ciência, da filosofia, da arte e dos artistas começa a se modificar, para acomodar as preocupações com a razão, logo com a materialidade.

No cristianismo da Europa Ocidental, a disputa entre as duas verdades [a superior espiritual e a inferior intelectual] continuou até que, sob o impacto da mudança econômica (o colapso do feudalismo e a ascensão das relações capitalistas de produção), todo o conceito grego de mundo foi destruído e substituído por outro. Assim, o legado da Antiguidade na Europa não foi transmitido aos escolásticos medievais, mas sim aos novos cientistas, que desenvolveram sua própria maneira de reconciliar fé e razão (Dinuš, 2022, p. 49).

Com essas revoluções, o modelo tripartite de Boécio (*musica mundana, musica humana e musica instrumentalis*) é desafiado: “No início do século XVII [...] essa hierarquia havia se desestabilizado completamente. Filósofos, e não apenas músicos práticos, discordavam sobre as verdadeiras leis harmônicas que regiam o universo, assim como sobre os fundamentos naturais da prática musical” (Christensen, 2001, p. 225). A revolução científica do século XVII, marcada pelo desenvolvimento do método experimental e pela matematização da natureza, trouxe transformações profundas para a compreensão da música (Christensen, 2001, p. 246). Cientistas como Galileu Galilei (*Discorsi e Dimostrazioni Matematiche*, 1638) e Marin Mersenne (*Harmonie Universelle*, 1636) estudaram as propriedades mecânicas das vibrações sonoras, estabelecendo relações matemáticas entre frequência, comprimento de onda e altura tonal. O papel do que outrora foi denominado de *musica instrumentalis* se estabelece de maneira não mais questionável, recebendo reconhecimento oficial de sua importância social e efeito na busca de um regramento social (Raynor, 1976, p. 156). Handel, por exemplo, na primeira década do século XVIII, se torna um compositor oficialmente reconhecido, recebido em audiência privada pela Rainha Anne da Inglaterra, e popular entre a aristocracia (Raynor, 1976, p. 266).

No entanto, se, aparentemente, o trabalho dos musicistas ganhava prosperidade econômica, *status* e sucesso, na essência as coisas não se passavam assim. A vida não seria tão sorridente para Mozart (1756-1791), poucos anos depois, situação decorrente, para Norbert Elias, dos conflitos de classe entre uma burguesia ascendente e uma aristocracia em declínio:

A vida de Mozart ilustra nitidamente a situação de grupos burgueses outsiders numa economia dominada pela aristocracia de corte, num tempo em que o equilíbrio de forças ainda era muito favorável ao establishment cortesão, mas não a ponto de suprimir todas as expressões de protesto, ainda que apenas na arena, politicamente menos perigosa, da cultura. Como um burguês outsider a serviço da corte, Mozart lutou com uma coragem espantosa para se libertar dos aristocratas, seus patronos e senhores (Elias, 1995, p. 16).

Com o século XIX – período da ascensão da burguesia industrial – a música decididamente passa a ser um empreendimento mercantil. Surge a decantação do *gênio*, a partir de Kant, ápice da corrente filosófica – burguesa – do idealismo alemão:

Algumas das observações mais produtivas e influentes de Kant encontram-se precisamente nesta seção da “*Crítica*” [da Faculdade do Juízo] onde ele aborda a questão do “gênio” e o que chama de “ideias estéticas”. Com sua insistência não racionalista de que não existem “regras” para o gosto que possam ser formuladas como julgamentos cognitivos, e de que o belo não pode ser definido em termos conceituais determinados, Kant apenas tira a conclusão apropriada quando afirma que o indivíduo que “cria” obras de arte significativas por meio do poder do gênio também “traz à tona” algo de uma maneira até então não antecipada e incomparável. Essas criações exemplares dão origem a um novo padrão ou medida que não pode simplesmente ser reproduzido ou imitado por outros com base em regras ou habilidades adquiridas, por mais diligentemente que estudem seus predecessores, embora possam fornecer modelos que, por sua vez, incentivam uma nova criatividade (Walker, 2007, p. 26).

O idealismo estético de Kant pode parecer, à primeira vista, em descompasso com os interesses materialistas da burguesia, suscitando um comentário. Embora Kant não tenha abordado diretamente esta questão na *Crítica da faculdade do juízo* (Kant, [1790] 2007), o que ele realmente afirma nessa obra é a autonomia da arte: a arte deve ser livre de interesses econômicos, políticos ou morais, expressando os ideais iluministas de liberdade e racionalidade, os ideais da burguesia em seu confronto com a nobreza decadente. A estética kantiana valoriza o julgamento individual e autônomo, um princípio que ressoa com os ideais burgueses de liberdade econômica e política, sua defesa do livre mercado e independência em relação à aristocracia. O conceito kantiano de arte autônoma e livre de interesses práticos ajudou a legitimar uma nova visão da cultura como algo que transcende os interesses materiais e utilitários, sendo apreciada pela “pureza” estética, o que reforçava a identidade cultural e o *status* da burguesia em relação às classes “inferiores” e à nobreza.

O conceito de fetichismo na música, de Adorno, vai justamente problematizar a criação de uma esfera exclusiva, de *distinção*, disponível apenas para as classes abastadas, e que exclui os homens e mulheres comuns, absortos em suas pequenas lutas cotidianas pela sobrevivência. Esta dinâmica vai favorecer o fetichismo na música e na arte, que mostram, assim, características específicas em relação às outras mercadorias. Justamente por parecer habitar num plano à parte do mundo regido pelo valor de troca, a música se torna puro valor de troca:

A aparência de imediatidade apodera-se do que na realidade não passa de um objeto de mediação do próprio valor de troca. Se a mercadoria se compõe sempre do valor de troca e do valor de uso, o mero valor de uso — aparência ilusória, que os bens da cultura devem conservar, na sociedade capitalista — é substituído pelo mero valor de troca, o qual, precisamente enquanto valor de troca, assume ficticiamente a função de valor de uso (Adorno, 1996, p. 78).

Tendo mencionado alguns dos sentidos do idealismo kantiano no contexto da ascensão da classe burguesa no século XIX, voltamos à questão do gênio. Constata-se que uma sucessão de gênios idolatrados (Beethoven, Liszt, Paganini, etc.) estabelece, com firmeza, a distância de anos-luz que separam o *status da musica instrumentalis* no século XIX em relação ao dos músicos na Idade Média.

Assim como Beethoven surgiu, no início do século XIX, como um tipo de compositor sem precedentes, acima e fora de todos os precedentes em virtude de seu gênio, *sujeito a nenhuma lei além da de sua própria inspiração*, o super-virtuoso também apareceu como *um ser tão distante das considerações normais quanto Beethoven*. [...] A influência de Paganini se estendeu tanto por sua personalidade quanto por seu gênio como violinista; dali em diante, haveria uma inescapável equação entre uma personalidade poderosa e excêntrica e a virtuosidade suprema (Raynor, 1976, p. 55-59, grifos meus).

A pergunta que se coloca então é: seriam as condições materiais e sociais de existência dos *gênios* desse período comensuráveis às expectativas despertadas pelo termo?

#### **4. Música e teoria em ação: superar as noções místicas e fazer a história**

Nesses relatos apologéticos, a vida de um compositor *aparece* como altamente invejável. Na essência, entretanto, o alvorecer da música na forma mercadoria alienou das tradições, do patronato, os artistas menos bem sucedidos, lançando-os à miséria. Rejeitados pelo novo senhor – o Mercado – só lhes restava assumir a auréola de “gênios”:

O problema real era o do artista apartado de uma função reconhecida, patrono ou público e deixado para lançar sua alma como uma mercadoria em um mercado cego, que seria comprada ou não, ou para trabalhar dentro de um sistema de patronagem que teria sido em geral economicamente insustentável [...]. O artista, portanto, estava só, gritando dentro da noite, sem nem mesmo a certeza de um eco. Era simplesmente natural que se considerasse um gênio, que criasse somente aquilo que levava dentro de si, sem consideração pelo mundo e como desafio a um público cujo único direito em relação a ele era aceitá-lo em seus próprios termos ou rejeitá-lo de todo (Hobsbawm, 1977, p. 283).

A oposição matéria-ideia, corpo-alma, na filosofia e na estética idealista se expressa pelas noções exaltadas utilizadas por Raynor, logo acima, em que o gênio aparece como uma disposição *sobrenatural*, não como o resultado de um acúmulo *material* de forças produtivas (incluindo conhecimentos) e de um amadurecimento das relações sociais de produção – já no século XIX a economia da música de concerto está plenamente desenvolvida (Raynor, 1976, p. 67) a partir de interesses comerciais que se expandiriam crescentemente na direção da consolidação de uma indústria cultural no século XX<sup>11</sup>.

Portanto, não há nada de *místico* na produção de um campo de conhecimento humano que é reconhecido com o nome de “arte”, e que se desenvolveu ao longo dos séculos incorporando determinações que têm sua origem no *trabalho*. O dualismo ontológico cumpriu diferentes funções em cada uma das sociedades ocidentais e suas formas de organização do trabalho – Grécia Antiga e Roma (trabalho escravo); Idade Média (trabalho servil); Modernidade (trabalho assalariado). Na vigência do trabalho assalariado como valorização do capital, as noções místicas da arte prestam-se a isso – *ocultar o trabalho do músico enquanto produtor de valor de troca*.

O desenvolvimento da música ocidental ao longo de milênios<sup>12</sup> não poderia prescindir de uma relação dialética envolvendo todas as instâncias implicadas já mencionadas (artistas, público,

---

<sup>11</sup> As narrativas românticas sobre o gênio musical que insistem em disposições supostamente sobre-humanas revelam-se como expressões da compreensão marxista do fenômeno da alienação, uma vez que mistificam um saber-fazer perfeitamente compreensível em termos materiais. Assim procedendo, produzem uma aura de reverência que impede a percepção de que a música do gênio resulta de desenvolvimentos produzidos pelo próprio coletivo humano, e insere-se no patrimônio comum da humanidade, sobre o qual novas conquistas serão realizadas. Tais desenvolvimentos, apenas na música ocidental, vêm sendo produzidos, ao longo de mais de dois milênios, por um corpo mais ou menos anônimo de musicistas, professores, copistas, diversos outros profissionais, com desenvolvimentos tecnológicos marcantes na construção de instrumentos musicais, sistemas notacionais, do próprio sistema tonal, no interior de arranjos institucionais em que participam sistemas de ensino, casas editoras de partituras, livros, salas de concerto, financiamentos governamentais e livre mercado. Imagine-se se a música de Mozart ou Beethoven conseguiria o estatuto de “genial” sem o sistema tonal, a notação musical ou a organização social e econômica dos circuitos musicais existentes à sua época.

<sup>12</sup> O que, de maneira nenhuma, a qualifica como o “ápice” das realizações humanas.

sistemas educacionais e diversas outras instituições mediadoras), que se dá ao longo do tempo. Trata-se, portanto, de um *processo histórico*. Afastando as barreiras naturais – o que é o papel da cultura reflexivamente articulada às outras esferas humanas, como o trabalho e a ciência – o ser se torna crescentemente social, e assim *evolui*.

Se não era um evolucionista, isso não implica que necessariamente Marx cairá no interior do relativismo. Há, de fato, *uma evolução do ser social*. [...] O ser do homem, desde seus primórdios até os dias de hoje, é uma constante aquisição de habilidades e de desenvolvimento de suas forças, cheia de idas e vindas, que perfazem o conteúdo da evolução de que trata Marx. [...] Marx (2013a, p. 583) traduz essa evolução com os termos [...] “a barreira natural retrocede” na medida em que as forças produtivas avançam (e o exemplo de Marx era precisamente o avanço das forças produtivas perpetrado pela indústria capitalista). Evolução, desse modo, é o recuo das barreiras naturais diante do avanço da sociabilidade. *A história humana é um processo gradual de diferenciação do ser social em face da natureza* (Carli, p. 103-104, grifo meu).

Isso não é o mesmo que postular uma noção de “progresso” ou “evolucionismo”, no sentido de uma trajetória linear do “menos desenvolvido” para o “mais desenvolvido”, mas apenas que a própria emergência da arte, na longa história do ser humano, diz respeito a um afastamento cada vez mais pronunciado das necessidades naturais, em todas as formações sociais já existentes – ou seja, em vez de consumir a maior parte de suas energias na busca de alimento ou abrigo, o ser humano cada vez mais tende a diminuir o tempo de trabalho necessário para sua reprodução, tendo cada vez mais tempo para outras atividades afetivas, intelectuais, existenciais e de lazer, tornando-se cada vez mais social e menos natural (Lukács, 2007, p. 225-245). Assim, Marx situa a expressão artística no interior da dialética social como um todo, o que explica a aquisição das formas estéticas em todas as sociedades humanas, não apenas a europeia ocidental. Mas isso nada tem a ver com uma noção de “evolucionismo”. “Marx não é um evolucionista, porque, em primeiro lugar, *as suas considerações sobre a evolução do ser social não se voltam para a cultura [...]*” (Carli, 2019, p. 77-78). Assim, para Marx, a arte não “evolui”:

Na arte, é sabido que determinadas épocas de florescimento não guardam nenhuma relação com o desenvolvimento geral da sociedade, nem, portanto, com o da base material, que é, por assim dizer, a ossatura de sua organização. P. ex., os gregos comparados com os modernos, ou mesmo Shakespeare (Marx, 2011a, p. 90).

Com este comentário, Marx quer dizer que uma época pregressa (ou, por analogia, toda sociedade, tradicional ou não) pode ter, e frequentemente tem, formas artísticas de extrema sofisticação e sensibilidade, em um contexto de forças produtivas pouco desenvolvidas, mesmo que não alcancemos tais sofisticação e sensibilidade, pela localização histórico-social-cultural que ocupamos<sup>13</sup>. Neste sentido, pode-se refletir que Boulez não é “mais evoluído” que Beethoven, nem este que Mozart, nem este que Palestrina, nem este que o *Homo Floresiensis*<sup>14</sup>. Para Marx, qualquer produção cultural (arte, religião, filosofia, etc.), expressa seu momento histórico, o drama humano de seu tempo, e é por essa chave que deve ser avaliada. A teoria estética de Lukács, a partir da reformulação de uma categoria marxiana, a *ideologia*, é o desenvolvimento desta indicação:

A ideologia é sobretudo a forma de elaboração ideal da realidade que serve para tornar a práxis social humana consciente e capaz de agir. Desse modo, surgem a necessidade e a universalidade de concepções para dar conta dos conflitos do ser social; nesse sentido, toda ideologia possui o seu ser-propriadamente-assim social: ela tem sua origem imediata e necessariamente no *hic et nunc* [aqui e agora – AN] social dos homens que agem socialmente em sociedade. Essa determinidade de todos os modos de exteriorização [Äußerungsweisen] humanos pelo *hic et nunc* do ser-propriadamente-assim histórico-social de seu surgimento tem como consequência necessária que toda reação humana ao seu meio ambiente socioeconômico, sob certas circunstâncias, pode se tornar ideologia (Lukács, 2013, p. 335-336).

É a partir da chave de interpretação de toda produção cultural proposta por Marx e Engels e desenvolvida por Lukács sob o conceito de *ideologia* que podemos entendê-las como *formas de conhecimento*. As artes de uma dada sociedade, suas religiões, suas filosofias – a nenhuma delas é negado o estatuto de momento privilegiado para adentrar na verdade dessa sociedade. Estas são importantes portas pelas quais “o método de ascender do abstrato ao concreto” (Marx, 2011a, p. 78) até o concreto pensado busca desvendar a verdade de uma sociedade. Para o autor, “o concreto é concreto porque é a síntese de múltiplas determinações, portanto, unidade da diversidade” (Marx, 2011a, p. 77-78). *Uma sociedade se apresenta em sua concreticidade como síntese de suas artes, religiões, filosofias, educações, culinárias, sexualidades, relações de gênero, relações raciais, suas culturas enfim, não menos do que de suas relações econômicas, políticas ou jurídicas*. Em

---

<sup>13</sup> Esta sensibilidade à diferença não faz Marx relativizar a situação humana em regimes de opressão e exploração, nem perder o foco da superação de todas as sociedades de classe em favor de um mundo liberto de toda opressão.

<sup>14</sup> Hominídeo do gênero *Homo*, extinto há cerca de 50 mil anos que, apesar de pertencente a uma linhagem anterior à espécie *Sapiens*, já era humano – ou seja, já trabalhava – tendo sido encontrada, entre seus fósseis, uma flauta. Ver Mithen (2006).

outras palavras, cada sociedade se desenvolve por meio de sua particularidade, o que implica sua *história*.

Marx procurou deslindar o mecanismo de estruturação e expansão global do modo de produção capitalista que é um só, desde o século XVIII até hoje. No entanto, cada época histórica, cada diferente sociedade coloca diferentes particularidades a essa universalidade abstrata que é o modo de produção capitalista, e cada particularidade precisa ser considerada na análise. O que implica que o pensamento marxiano se orienta a partir de uma relação dialética entre universal, particular e singular. Uma pessoa (singularidade) ocupa um lugar no modo de produção capitalista que é definido, em última análise, por sua posição de classe – a classe detentora dos meios de produção, ou a classe que só tem sua força de trabalho para vender, e, assim, poder sobreviver<sup>15</sup>. Mas as outras determinações que a constituem em sua singularidade e *particularidade* – raça, gênero, local de origem ou moradia, idade, condição de saúde, etc. – todas estas determinações são também efetivas e atuam na maneira concreta como cada pessoa desenvolve sua práxis e faz a história. Afasta-se, assim, qualquer possibilidade de enxergar no marxismo<sup>16</sup> qualquer tipo de reducionismo.

Assim, o fenômeno artístico é desenvolvido como parte de uma história que pertence, por sua vez, a um complexo mais amplo, que é o próprio desenvolvimento das forças produtivas. Afastando, portanto, qualquer suposição de evolucionismo, no entanto, é indiscutível que todos os povos possuem história, todos os povos evoluem, tornam-se cada vez menos naturais e cada vez mais sociais, desenvolvendo suas forças produtivas. Nas palavras de Castoriadis (1982, p. 221): “que [uma dada transformação histórica] tenha ocorrido no espaço de uma geração ou de dez mil gerações em nada altera a questão. [...] basta mudar a escala do tempo e as estrelas do céu dançarão loucamente”.

---

<sup>15</sup> A determinação econômica é determinante em última instância porque a classe burguesa tem por razão última a extração da riqueza econômica produzida pelo trabalho das classes exploradas. Não pode haver relativização nenhuma desta legalidade, a menos que o modo de produção capitalista seja superado. Levar a noção de autonomia relativa (p.ex. da música) para além desse limite, propondo uma autonomia total da cultura frente à base econômica da sociedade, seria romper com Marx e Engels e alinhar-se a uma teoria liberal.

<sup>16</sup> Na verdade, é incorreto falar de “marxismo”. Ao contrário, há muitos marxismos. Desde que Marx e Engels produziram sua obra, interrompida com a morte dos autores no final do século XIX, incontáveis apropriações dela foram feitas em todo o mundo, muitas delas espúrias, como a enorme quantidade de manuais simplificados impressos e distribuídos aos milhões na vigência da II Internacional, ou a grosseira deturpação do pensamento marxiano-engelsiano que foi a União Soviética sob as garras brutais de Stálin. Para uma síntese muito útil das deturpações mais influentes, ainda hoje intensivamente divulgadas pela máquina de propaganda imperialista como “o marxismo”, ver a obra de Martins e Neves (2021), esp. o cap. 2, *Tradições do materialismo histórico no século XX*. Para a compreensão do regime soviético como continuidade do domínio do capital, ver Mészáros (2011a e 2011b).

A questão da particularidade, da evolução e da recusa marxiana ao evolucionismo pode ser abordada a partir da influente análise feita pelo filósofo Mikhail Bakhtin sobre a cultura popular da Idade Média. A lógica cultural em que a ideia surge como elemento elevado, e o corpo como o patamar rebaixado está presente não apenas na cultura erudita, mas também se associa à maneira pejorativa e anacrônica como a cultura popular foi representada historicamente. Nesse sentido, a influente obra de Bakhtin sobre a cultura popular na Idade Média se apresenta como testemunho contundente, evidenciando a produtividade de uma análise cultural capaz de integrar natureza e cultura, política e economia, *corpo e mente*, sem reducionismos:

Costuma-se assinalar a predominância excepcional que tem na obra de Rabelais o princípio da vida material e corporal: imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, e da vida sexual. São imagens exageradas e hipertrofiadas. [...] as imagens referentes ao princípio material e corporal em Rabelais (e nos demais autores do Renascimento) são a herança [...] da cultura cômica popular, de um tipo peculiar de [...] concepção estética da vida prática que caracteriza essa cultura e a diferencia claramente das culturas dos séculos posteriores (a partir do Classicismo). Vamos dar a essa concepção o nome convencional de *realismo grotesco*. No realismo grotesco [...], o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolúvelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo (Bakhtin, 1987, p. 16-17).

Bakhtin lança as bases para uma compreensão não preconceituosa do sentido do popular, com incisivas repercussões (ainda que, em certos aspectos, corrompidas pelo fetiche da mercadoria) até o mundo de hoje. As descobertas do filósofo são oportunas para explorar o conceito de *nova objetividade*, uma vez que permite integrar dimensões ideais como “a forma universal, festiva e utópica”, “o cósmico”, com as dimensões terrenas, “o social e o corporal”, “ligados indissolúvelmente numa totalidade viva e indivisível”, constituindo “um conjunto alegre e benfazejo”. Com efeito, a cultura popular tal como descrita por Bakhtin não se apresenta como uma emanção idealista que se dá em um vácuo com relação à produção e reprodução da vida material (criticando explicitamente a exploração servil pela nobreza e Igreja), muito menos é encaixada à força em um modelo predefinido reducionista e mecânico aos moldes manualescos do marxismo vulgar<sup>17</sup>. Na obra bakhtiniana, fica evidente o propósito crítico da cultura popular na Idade Média em relação às elites parasitárias feudais. Toda a função social do *riso*, elemento crucial

---

<sup>17</sup> Não sem razão Bakhtin foi exilado para a fronteira da Sibéria e do Cazaquistão por Stálin (Albuquerque, 2008).

nessa cultura, segundo Bakhtin, tem um valor destrutivo, negativo (evidentemente, da opressão), embora também seja *regenerador*, sendo, portanto, *ambivalente* (Bakhtin, 1987, p. 19). Portanto, é íntima a relação entre cultura e materialidade, implicando natureza e mundo social, os prazeres do corpo e da carne, festa, riso, sátira e política:

[...] devemos sublinhar uma vez mais a *relação essencial do riso festivo* [carnavalesco – AN] *com o tempo e a alternância das estações*. A situação ocupada pela festa no ano torna-se extremamente sensível no seu aspecto extra-oficial, cômico e popular. Reaviva-se sua relação com a alternância das estações, as fases solares e lunares, a morte e a renovação da vegetação, a sucessão dos ciclos agrícolas. *E uma ênfase positiva é colocada sobre o novo que vai chegar*. Esse elemento toma então um sentido mais amplo e mais profundo: *ele concretiza a esperança popular num futuro melhor, num regime social e econômico mais justo, numa nova verdade*. (Bakhtin *apud* Albuquerque, 2008, p. 69-70, dois últimos grifos meus)

Notar que toda a valorização bakhtiniana ao popular desde a Idade Média se contrapõe às noções vulgares de um marxismo evolucionista. Temos, portanto, em Bakhtin, uma perspectiva de análise materialista que, a meu juízo, converge em certa medida com o método de análise literária de Lukács, fundado no realismo. Não por acaso, Bakhtin denomina o popular como *realismo grotesco*. Busco, aqui, sustentar que o método do realismo lukácsiano pode ser utilizado para a análise musical. Trata-se de recuperar a riqueza das manifestações culturais de todas as sociedades humanas – suas particularidades – em uma análise trans-histórica das muitas e diferentes músicas. Incorporando o relativo e rejeitando o relativismo, de maneira coerente com o materialismo histórico, é possível colocar-se como uma contribuição à compreensão das múltiplas totalidades que narram a trajetória do gênero humano rumo à sua emancipação. Nas palavras de Lukács:

Segundo Marx e Engels, só existe uma ciência unitária, a ciência da história, que concebe a evolução da natureza, da sociedade, do pensamento etc., como um processo histórico único, procurando descobrir as leis gerais e as leis particulares (isto é, aquelas que são específicas de determinados períodos) deste processo. Isso, contudo, não implica de modo algum [...] um relativismo histórico. A essência do método dialético, de fato, está exatamente em que para ele o absoluto e o relativo formam uma unidade indestrutível: *a verdade absoluta possui seus próprios elementos relativos, ligados ao tempo, ao lugar e às circunstâncias. E, por outro lado, a verdade relativa, enquanto verdade real, enquanto reflexo aproximativamente fiel da realidade, reveste-se de uma validade absoluta.* (Lukács, 2009, p. 87-88, grifos meus)

Notar que estas premissas podem ser aplicadas a toda e qualquer música, cultura e época. Visivelmente, Lukács tem em mente a cultura e a história europeia-ocidental, mas, mesmo assim, toda e qualquer cultura outra é facilmente compreensível como parte das *leis particulares*<sup>18</sup>. *Todas as culturas e momentos históricos particulares são parte de um movimento total, que é a história do gênero humano como um todo.*

Lembremo-nos: o concreto é síntese de múltiplas determinações, unidade da diversidade. Se nos parece deprimente a compreensão do ser humano como uma superposição de particularidades sem devir histórico e sem comunhão, eternamente subordinadas às forças do capital, que colocam em risco a própria sobrevivência do planeta, o método da *nova objetividade* permite que entendamos a diversidade humana como um conjunto no qual é prioritária a valorização das múltiplas diferenças, mas em que todos estão irmanados no esforço conjunto para a emancipação de todos os povos do universo. É nesse sentido que deve ser compreendida a ciência marxiana da história, como a luta do ser social, com todas as particularidades que compõem sua imensa riqueza cultural, rumo ao “reino da liberdade” (Marx, 2017, p. 1066). Só assim todos e todas estarão livres para desenvolverem suas formas culturais particulares, sua beleza, sua arte, sua música, sem a imposição de um poder externo alienante e destruidor. Nesse sentido, da mesma maneira que o conceito de *cotidianidade* de Lukács é forjado para abarcar toda a prática social humana, em toda a sua diversidade, prestando-se, portanto, para a análise de práticas culturais que não aspiram à dimensão de arte, como muito da música popular, mas que, como vimos, são formas de conhecimento, necessitamos de um conceito de estética que abarque essa

---

<sup>18</sup> Toda menção a *leis* no marxismo se baseia nos conceitos filosóficos principalmente hegelianos, em que se revestem de grande complexidade – são sempre leis *tendenciasais*, que, portanto, comportam *contratendências*, de nenhuma maneira sendo redutíveis a leis naturais ou determinismos.

cotidianidade, de maneira coerente com a Estética marxiana de Lukács. Este conceito bem pode ser o do filósofo Adolfo Sánchez Vázquez:

[...] propomos uma definição da Estética que inclua os dois conceitos fundamentais do estético e do artístico; mas também [...] o estético não-artístico. E nossa definição é: a Estética é a ciência de um modo específico de apropriação da realidade, vinculado a outros modos de apropriação humana do mundo e com as condições históricas, sociais e culturais em que ocorre. (Sánchez Vázquez, 1999, p. 47)

Portanto, a estética marxista de Lukács permite a compreensão da totalidade humana em toda sua particularidade cultural e histórica, sem nunca reduzir a diversidade humana a um só modelo. Ao contrário, a categoria marxista da *totalidade* não significa o esmagamento da diversidade sob o peso de um *totalitarismo* – não se deve confundir o primeiro termo com o segundo. A ideia de totalidade significa, simplesmente, que há um gênero humano, e que esse gênero humano compartilha uma única matriz em comum, que é a matriz do trabalho. É justamente a existência dessa matriz única, que, ao ser organizado pela diversidade de totalidades sociais, permite o desenvolvimento particular de cada sociedade e de seus modos específicos de apropriação da realidade, entre os quais a música. O trabalho é o momento predominante do devir-humano, mas as formas concretas do devir-humano são determinadas pela totalidade social (sendo que a reprodução social/vida cotidiana é “a forma historicamente determinada, concreta, que a cada momento assume a totalidade social”) (Lessa, 2016, p. 84).

## 5. Considerações finais

Ao apresentar os fundamentos para uma análise cultural materialista da música, visou-se proporcionar uma contribuição metodológica, buscando superar o dualismo ontológico que opõe matéria e ideia, “artista” e “trabalhador” e, constituindo-se em eixo filosófico estruturador da teoria da música ocidental, percorre toda a história desta manifestação cultural. Argumentando que o fetichismo justifica e naturaliza a exploração do músico ao mistificar seu trabalho sob o véu do “dom” e da concepção idealista do “artista”, propôs-se a formulação lukácsiana da nova objetividade, enquanto *síntese de múltiplas determinações objetivas e subjetivas, materiais e ideais*. A partir da categoria da nova objetividade tornou-se possível entender a música como produção material e unificar em uma só pessoa as figuras do artista e do trabalhador, ilusoriamente

separados pelo dualismo ontológico, como passo crucial para inserir o artista-trabalhador nas lutas de seu tempo. Da mesma maneira, ao compreender-se as conquistas musicais como desenvolvimentos a um só tempo materiais e espirituais do coletivo humano, torna-se possível superar-se as construções ideológicas do *gênio* individual.

A ruptura com a dualidade espírito-matéria foi possível a partir da descoberta marxiano-engelsiana do trabalho como categoria fundante do mundo dos humanos. Como todos os povos trabalham, todos possuem história, e, portanto, *evoluem*, no sentido específico de que, ao desenvolver suas forças produtivas, sempre de acordo com sua própria história, trajetória e valores, tornam-se cada vez menos naturais e cada vez mais sociais. Por outro lado, Marx diferencia-se dos pensadores positivistas-evolucionistas de seu tempo, ao postular que arte e cultura *não evoluem*. A partir deste referencial pode-se estudar a música de cada diferente povo, tradicional, clássica ou popular, entendendo-a como o testemunho realista de sua originalidade, respeitando-se sua cultura, afirmando a relatividade contra o relativismo, a evolução contra o evolucionismo. O método da *nova objetividade* permite, assim, que entendamos a diversidade humana como um conjunto no qual a valorização das múltiplas diferenças assume predominância, mas rejeita a fragmentaridade em favor de uma noção fraternal, que irmana a todos no esforço conjunto para a emancipação de todos os povos do universo.

O trabalho, por sempre remeter o ser social para além de si, na busca de desenvolvimentos cada vez mais sociais e menos naturais, faz com que as diferentes sociedades, em diferentes momentos históricos, produzam diferentes maneiras de organizar a reprodução social. É isso que explica o fato de que os povos originários possuem suas músicas, da mesma maneira que os sem-terra, a corte de Luís XV e a sociedade brasileira. É a forma de organização do trabalho em cada sociedade, em cada momento histórico, em cada modo de produção, que irá determinar – de maneira singularmente complexa e plena de mediações – a função social da música em cada sociedade, momento histórico, cultura, e a forma e estilo assumidas por essa música.

Se os povos originários idealizam e produzem música de maneira livre e autônoma de constrições externas, sua música (p. ex., Suyá, 1962) assumiu determinações que são inerentes à maneira livre com que organizaram seu trabalho, e, conseqüentemente, sua reprodução social. Já entre os sem-terra, sua música (p. ex., Bogo e Koling, 1985) expressa sua luta – violentamente reprimida – para poderem lavrar a terra e produzir seu sustento, em um contexto de trabalho alienado assalariado no qual a terra é uma mercadoria à qual eles não possuem acesso. Na música da corte de Luís XV (p. ex. Rameau, 2011), a sofisticação, a graça, a leveza, a delicadeza, o estilo só

punderam ser conseguidos a partir da extração de valor do trabalho servil (na metrópole) e escravo (nas colônias), e é essa a história que esta música é eloquente em contar, justamente por ocultá-la. Na vasta proliferação e diversidade da música gravada no Brasil na atualidade, encontramos arte, festa, dança, erotismo, prazer, alegria, entretanto mediadas pela forma mercadoria, portanto fetichizadas, expressando a exploração do trabalho do músico e a alienação do ouvinte (mesmo que a música da indústria cultural não possa ser analisada apenas pelo prisma da subordinação, contendo importantes momentos de contradição).

Cada diferente grupo social na Terra, em cada um de seus momentos históricos, desenvolve diferentes modos de satisfazer suas necessidades de sobrevivência, que são supridas pelo trabalho. À medida que cada grupo social satisfaz essas necessidades, sempre de maneiras particulares, próprias, vão surgindo outras necessidades que não mais podem ser atendidas pelo trabalho. Entre elas está a música – uma maneira específica de apropriação humana do mundo, que carrega a verdade daquele coletivo, no momento histórico em que é feita aquela música. Se podemos nos emocionar com músicas de outros povos e de todos os momentos históricos, inclusive de nossa própria cultura, é porque estas músicas nos trazem estas verdades históricas e culturais particulares, e as reconhecemos como as infinitamente diversas verdades históricas do gênero humano rumo à sua emancipação. O que uma abordagem marxiana não poderia abrir mão é de relacionar, sempre, cultura e relações sociais de produção, recusando-se a compreender a cultura como uma esfera inteiramente autônoma, como criação exclusivamente mental.

Lukács nos mostra que a função social da música, como de toda arte, é levar o ser social à sua autoconsciência, ou seja, elevar o sujeito acima da cotidianidade, de sua subjetividade, de sua singularidade, para a esfera mediadora da particularidade (síntese do singular e do universal), possibilitando que penetre o conteúdo da totalidade – intensamente *contraditória* – do gênero humano, levando, assim, ao desenvolvimento omnilateral do ser social em todas as suas possibilidades e à sua emancipação. No entanto, esta relação com o gênero humano é obstaculizada pelas relações sociais fetichizadas e pela música tornada mercadoria. Frente ao estágio atual de desenvolvimento industrial, a questão da sociedade da mercadoria se impõe com pungência, face à iminente inviabilização da vida no planeta.

Trata-se, portanto, da oposição entre o que Raymond Williams denominou de “ideias e modos de pensar que têm neles as sementes da vida” e outros “que têm as sementes de uma morte geral” (Williams, 2011, p. 361). Como parte das sementes da vida, a música (arte) se coloca conjuntamente com todas as outras formas de consciência (ciência, filosofia, política, etc.) em um

esforço para o desenvolvimento material da humanidade, entendido como desenvolvimento da capacidade de integradamente pensar/fazer/sentir – ou seja, o desenvolvimento das forças produtivas tal como proposto por Marx e Engels, a partir de sua proposta lida por Lukács nos termos de uma nova objetividade, visando uma finalidade ética. No momento atual, a eletrônica, os microcomputadores, a internet, a digitalização permitiram a produção de música gravada de alta qualidade técnica e sua disseminação planetária com o custo historicamente mais baixo de toda a história. Essa realidade, que poderia estar a serviço da humanidade, é, entretanto, submetida à valorização do valor. Apesar da viabilidade técnica da gravação e disseminação universal do fonograma digital, possibilitando a livre circulação do conhecimento potencialmente emancipador, o que se tem é a imposição monopolista de relações jurídicas de propriedade e do poder repressor do Estado na proteção dos interesses de extração de riqueza por parte das classes dominantes. Trata-se, então, da clássica situação descrita por Marx e Engels, em que as relações sociais de produção, de estimuladoras do desenvolvimento das forças produtivas, passam a atuar como entrave.

Este entrave *pode* ser superado pelos/as musicistas, pela sociedade. Lembremos, nós fazemos nossa história. Mas, para isso, é necessário, primeiro, que tomemos conhecimento da realidade não apenas a partir de sua aparência, mas de sua essência, de que depende a teoria, não para apenas interpretar, mas para transformar o mundo (Marx; Engels, 2007, p. 535).

## Referências

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

ALBUQUERQUE, Elaine Decache Porto e. *Linguagem e experiência: a singularidade do olhar para o contexto da escola a partir das contribuições de Wittgenstein e Bakhtin*. 2008. 225f. Tese. (Doutorado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

BURAWOY, Michael. *Marxismo sociológico: quatro países, quatro décadas, quatro grandes transformações e uma tradição crítica*. 1ª ed. Tradução: Marcelo Cizaurre Guirau, Fernando Rogério Jardim. São Paulo: Alameda, 2014.

BERNAL, J. D. *Science in history*. v. 1. New York: Cameron, 1954.

BONDS, Mark Evan. *Absolute music: the history of an idea*. New York: Oxford University Press, 2014.

CARLI, Ranieri. *O método em Marx: a verdade e a essência da matéria*. Campinas: Papel Social, 2019.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Tradução: Guy Reynaud. Revisão: Luiz Roberto Salinas Fortes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge history of Western music theory*. Cambridge, UK: Cambridge UP, 2001.

CUERVO, Luciane. Concepções de musicalidade entre estudantes de música. In: ENCUESTRO DE CIENCIAS COGNITIVAS DE LA MÚSICA, X, 2011, Buenos Aires: Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música - SACCOM, 2011.

DAVIES, Stephen. *Musical Meaning and Expression*. London: Cornell UP, 1994.

DINUŠ, Peter. The Twilight of the Bourgeoisie in Art and Science. Major Trends in the Decline of Capitalist Society. *Philosophica Critica*, vol. 8, n. 2, pp. 48-73, 2022 [s.l.]

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Tradução: Sérgio Góes de Paula. Revisão: Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

FIIF – Federação Internacional da Indústria Fonográfica. *Global Music Report 2024*. 2024. Disponível em: <https://globalmusicreport.ifpi.org/>. Acesso em: 04 jun 2024. [s.l.: s.n.]

HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical*. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons. Tradução: Artur Mourão. Covilhã, Portugal: Universidade da Beira Interior, 2011.

HOBBSAWM, Eric. *A era das revoluções*. Rio de Janeiro: 1977.

KANT, Immanuel. *Critique of judgement*. Oxford University Press, 2007.

KIVY, Peter. *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*. London: Cornell UP, 1990.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Tradução: Marcos Flamínio Peres. Revisão: Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LESSA, Sérgio. Lukács e a Ontologia: uma introdução. *Outubro*, São Paulo, n. 5, p. 83-100, 2001.

LESSA, Sérgio. *Para compreender a ontologia de Lukács*. 4. ed. Maceió: Coletivo Veredas, 2016.

LESSA, Sérgio. Trabalho imaterial. In: PEREIRA, Isabel Brasil; LIMA, Júlio César França. *Dicionário da educação profissional em saúde*. 2.ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: EPSJV, 2008.

LIPPMAN, Edward. *The Philosophy & Aesthetics of Music*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1999.

LUKÁCS, György. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Organização, apresentação e tradução: Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

LUKÁCS, Georg. As bases ontológicas do pensamento e da atividade do homem. In: LUKÁCS, Georg. *O jovem Marx e outros escritos de filosofia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

LUKÁCS, Georg. *Estética I – La peculiaridad de lo estetico*. Tradução: Manuel Sacristán. Barcelona/México, D.F.: Grijalbo, 1966.

LUKÁCS, Georg. *Para a ontologia do ser social*. v. 14. Tradução: Sergio Lessa. Revisão: Mariana Andrade. Maceió: Coletivo Veredas, 2018.

MARTINS, Ângela; NEVES, Lúcia. *Cultura e transformação social: Gramsci, Thompson e Williams*. Campinas: Mercado de Letras, 2021.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas. Tradução: Rubens Enderle, Nélio Schneider e Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. Tradução: Florestan Fernandes. São Paulo: Expressão Popular, 2008a.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Tradução: Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2008b.

MARX, Karl. *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política*. Tradução: Mario Duayer e Nélio Schneider (colaboração de Alice Helga Werner e Rudiger Hoffman). São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011a.

MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. Tradução e notas: Nélio Schneider. Prólogo: Herbert Marcuse. São Paulo: Boitempo, 2011b.

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

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Livro III – O processo global de produção capitalista. Tradução: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2017.

MARX, Karl. *Teses sobre Feuerbach*. Lisboa: Editorial “Avante!”; Moscou: Edições Progresso, 1982. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1845/tesfeuer.htm>. Acesso em: 07 ago 2024.

MÉSZÁROS, István. *A crise estrutural do capital*. Tradução: Raul Francisco Cornejo *et al.* 2ª ed. rev. ampl. São Paulo: Boitempo, 2011a.

MÉSZÁROS, István. *Para além do capital: rumo a uma teoria da transição*. Tradução: Paulo César Castanheira e Sérgio Lessa. São Paulo: Boitempo, 2011b.

MITHEN, Steven J. *The singing Neanderthals: the origins of music, language, mind, and body*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 2006.

NEDER, Álvaro; ROSA, Leandro Montovani da; FERREIRA, Pedro Luiz Fadel; VERAS, Gabriel; RAMOS, Tássio da Rosa; VIEIRA, Leonardo Marques. 'Tocando para as paredes': o trabalho do músico e a pandemia no Rio de Janeiro. In: X ENABET – Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2021, Porto Alegre (Remoto). *Anais*, 2021 [s.l.]

PLATÃO. *A república*. Tradução: Maria Helena da Rocha Pereira. 3ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

PRETTEJOHN, Elizabeth. *Art for Art's Sake: Aestheticism in Victorian Painting, Literature, and Music*. Londres: Yale University Press, 2008.

RAYNOR, Henry. *A Social History of Music: From the Middle Ages to Beethoven*. New York: Taplinger, 1976.

REQUIÃO, Luciana. *Eis aí a Lapa...: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa*. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal Fluminense. Niterói: UFF, 2008.

REQUIÃO, Luciana. *Eis aí a Lapa...: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa*. 1ª. ed. São Paulo: Annablume, 2010.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *Convite à Estética*. Tradução: Gilson Baptista Soares. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

SCHOPENHAUER, Arthur. *The World as Will and Representation*. v. 1. Brattleboro: Echo Point Books & Media, 2021.

SCHROEDER, Sílvia Cordeiro Nassif. O músico: desconstruindo mitos. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 10, p. 109-118, mar. 2004.

SEASHORE, Carl. E. *The psychology of musical talent*. Boston: Silver, Burdett and Company, 1919.

SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford, 1999.

SEATON, Douglass. *Ideas and Styles in the Western Musical Tradition*. 4th ed. New York: Oxford UP, 2017.

THYSSEN, Fritz. *Eu financiei Hitler*. Tradução: Érico Veríssimo. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1942.

VOTH, Hans-Joachim; FERGUSON, Thomas. Betting on Hitler – The Value of Political Connections in Nazi Germany. *The Quarterly Journal of Economics*, v. 123, issue 1, p. 101–137, Feb. 2008. DOI: <https://doi.org/10.1162/qjec.2008.123.1.101>. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/24092003\\_Betting\\_on\\_Hitler-The\\_Value\\_of\\_Political\\_Connections\\_in\\_Nazi\\_Germany](https://www.researchgate.net/publication/24092003_Betting_on_Hitler-The_Value_of_Political_Connections_in_Nazi_Germany). Acesso em: 12 set 2024.

WALKER, Nicholas. Introduction. In: KANT, Immanuel. *Critique of judgement*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell*. Tradução: Vera Joscelyne. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

WOOD, Ellen Meiksins; FOSTER, John Bellamy (orgs.). *Em defesa da história: marxismo e pós-modernismo*. Tradução: Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

### **Documentos audiovisuais**

DOR E ESPERANÇA. Compositores: Ademar Bogo e Edgar Kolling. Local: Gravadora, 1985. 1 Fita cassete. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=pIMheGWSL\\_E&t=50s](https://www.youtube.com/watch?v=pIMheGWSL_E&t=50s). Acesso em: 05 jan 2020.

JEAN-PHILIPPE Rameau: La Orquesta de Luis XV - Concierto de Jordi Savall. Intérpretes: Le Concert des Nations. Diretor musical: Jordi Savall. [S. l.], 2011. 1 vídeo (1h 48min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v1ltcF7PWRM>. Acesso em: 17 set. 2024.