

DAS RELAÇÕES ENTRE VOLIÇÃO ARTÍSTICA E MEIOS TÉCNICOS: DISCUSSÕES PRELIMINARES PARA UMA POSSÍVEL CRÍTICA DA “VIDA MUSICAL”

Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP
Programa de Pós-Graduação em Música – Doutorado

Fundamentos Teóricos

SIMPOM: Subárea de Musicologia

Resumo

As relações entre volição artística e meios técnicos são o ponto de partida para as reflexões apresentadas neste artigo. Tomando como referências as obras de Immanuel Kant, Max Weber e Theodor Adorno, discutiremos essas relações visando construir uma base teórica para uma possível crítica de noções norteadoras da “vida musical”, tais como “autonomia”, “originalidade” e “espontaneidade”. Inicialmente, apoiado na teoria kantiana, o foco recai sobre a dimensão idealista do fazer musical. Em seguida, a perspectiva weberiana de uma sociologia da música empírica desloca a atenção para a dimensão material desse fazer. Por fim, em uma espécie de síntese, o pensamento musical de Adorno coloca em primeiro plano as relações entre sujeito e material musical.

Palavras-chave: música e sociedade; Kant; Max Weber; Adorno.

Introdução

Ao longo dos séculos XIX e XX, a busca por originalidade, autonomia, liberdade, espontaneidade, genialidade etc., penetrou profundamente no âmago da “vida musical”. Atualmente, essa busca se consolidou como um dos principais alicerces de um contínuo movimento de legitimação dessa vida, tanto na esfera prática do cotidiano dos músicos, quanto nas esferas institucional (políticas públicas etc.) e mercadológica. Entretanto, longe de constituírem valores “imanescentes” à prática musical, aquelas categorias alcançam suas expressões mais acabadas em um determinado momento da história da música ocidental que, por sua vez, está intimamente relacionado com questões mais amplas que emergiram junto com a modernidade. Em uma asserção preliminar, podemos dizer que, no processo histórico através do qual foram ressignificadas e tornadas elementos-chave na legitimação da “vida musical” atual, aquelas categorias foram fetichizadas; perderam seu lastro com as questões fundamentais do momento histórico no qual se consolidaram e se tornaram elementos mistificadores.

I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música
XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO
Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010

Neste artigo, desenvolverei algumas reflexões sobre essa problemática a partir da perspectiva da racionalização da música ocidental, apresentada por Max Weber em seu estudo sobre “Os fundamentos racionais e sociológicos da música”. Assim, retomarei questões desenvolvidas em minha dissertação de mestrado, rediscutindo-as desde outra perspectiva teórica e bibliográfica. O eixo central da argumentação — a saber, a idéia de “autonomia do sujeito” — será abordado desde o ponto de vista das relações entre “volição artística” e “meios técnicos”. O objetivo final é tentar traçar uma direção teórica, dentre as várias possíveis, que explicita como a noção de autonomia do sujeito vai se transformando com o avanço da modernidade. Para tanto, tomaremos como pontos de baliza as obras de Kant e Adorno. Entre os dois filósofos estará, como mediação, a figura do sociólogo Max Weber, amplamente influenciado pelo primeiro e, ao mesmo tempo, importante referência para o segundo. Vale ressaltar que não estamos sugerindo que o percurso das discussões aqui traçado corresponda a uma tendência histórica geral das discussões sobre o tema proposto. A própria idéia de que a legitimação de práticas e discursos musicais se funda, entre outras coisas, sobre uma suposta “autonomia do sujeito” é suficiente, como veremos, para evitar essa confusão. Tampouco sugerimos que exista uma linearidade entre as obras desses autores. Estamos, sim, selecionando determinados aspectos do pensamento de cada um para delinear um campo de debates. Com este estudo, estaremos dando o primeiro passo na construção de um campo teórico para uma futura crítica de alguns aspectos da “vida musical”.

Das relações entre volição artística e os meios técnicos – a crítica do gênio

A obra de arte, na qualidade de produto humano, pressupõe uma teleologia da ação; a sua realidade efetiva deve ter sido precedida por uma representação da mesma que atua como causa da primeira.

No sistema filosófico de Kant, as faculdades do conhecimento se dividem em três: o entendimento, a faculdade do juízo e a razão. Cada uma delas se debruça sobre a realidade de modos distintos. A primeira corresponde ao domínio da razão pura, dos conceitos de natureza, da teoria; seu domínio se estende sobre o *ser*, sobre o sensível, onde nada é arbitrário e tudo está, necessariamente, sujeito às relações de causa e efeito. A terceira corresponde ao domínio da razão prática, dos conceitos de liberdade; seu domínio se estende sobre o *dever ser*, sobre o supra-sensível, onde a vontade e o arbítrio são submetidos à razão. A primeira estabelece *a priori* as leis para o conhecimento, enquanto a terceira estabelece as leis *a priori* para a apetição.

A faculdade do juízo é a mediadora entre o entendimento e a razão. Ela submete a universalidade abstrata dos conceitos à particularidade empírica dos fenômenos, fazendo o elo entre o



ser e o *dever ser*. Essa faculdade se divide em duas categorias: o juízo estético e o juízo teleológico. O juízo estético se dirige ao sentimento de prazer e desprazer. Este, por sua vez, se divide em três categorias: o agradável, o belo e o bom. A primeira e a terceira envolvem um interesse pelo objeto: na primeira, pela complacência na pura sensação que o mesmo causa, ligada, portanto, ao *ser*, e na terceira pela finalidade do mesmo, portanto, pelo *dever ser*. O belo não tem interesse nenhum pelo objeto, sua complacência se origina na pura reflexão sobre a forma do mesmo. Sendo assim, tampouco tem finalidade alguma além de ser a si mesmo; a finalidade do belo é ser belo.

O juízo de gosto, que legisla sobre o belo, está no âmago das relações entre o universal e o particular; entre o *ser* e o *dever ser*. Ele é invariavelmente *subjetivo*, ou seja, se refere àquela dimensão da representação do objeto que está ligada somente ao sujeito, não tendo nada a ver com o objeto. Na reflexão sobre a representação subjetiva empírica e singular de um objeto, a unidade desta aparece ao sujeito como *conforme a fins*, embora não tenha nenhuma finalidade — seja ela subjetiva (agradar aos sentidos) ou objetiva (ser útil).

“A consciência da conformidade a fins meramente formal no jogo das faculdades de conhecimento do sujeito em uma representação, pela qual um objeto é dado, é o próprio prazer, porque ela contém um fundamento determinante da atividade do sujeito com vistas à vivificação das faculdades de conhecimento do mesmo, logo uma causalidade interna (que é conforme a fins) com vistas ao conhecimento em geral, mas sem ser limitada a um conhecimento determinado, por conseguinte, uma simples forma da conformidade a fins subjetiva de uma representação em um juízo estético”. (KANT, 2005, p. 68).

Portanto, o juízo de gosto diferencia-se do entendimento pelo fato de não poder estabelecer regras *objetivas* e universais *a priori* para o juízo do belo; ele é *dependente* de uma representação empírica. Diferenciam-se também, assim, os campos da estética e da lógica. Entretanto, o juízo de gosto também contém uma dimensão de universalidade, uma vez que a capacidade de reflexão sobre a representação conforme a fins subjetiva do objeto está pressuposta universalmente e é exigida para todo conhecimento empírico. Ou seja, a universalidade do belo se funda na universalidade das condições subjetivas do ajuizamento, que, portanto, são admitidas *a priori* como válidas para qualquer um. Portanto, apesar de ser dependente de uma representação empírica, o juízo de gosto antecede o prazer que dele resulta: “É um juízo empírico o fato de que eu perceba e ajuíze um objeto com prazer. É porém um juízo *a priori* que eu o considere belo, isto é, que eu *deva* imputar aquela complacência a qualquer um como necessária” (KANT, 2005, p. 135 – grifo meu). O juízo do belo é *necessário*; ele *exige* o acordo unânime sobre o julgamento; é, portanto,

normativo. Enquanto a lógica possui uma validade universal *objetiva*, a estética possui uma validade universal *subjetiva*. O juízo de gosto estabelece as leis *a priori* para o prazer e o desprazer; conseqüentemente, ele legisla também sobre a arte bela.

A realização da “arte bela”, para Kant, envolve o livre jogo entre as faculdades da imaginação e do entendimento; na primeira, se exercita a liberdade das formas e das representações, enquanto na segunda, essa multiplicidade é submetida à disciplina e à ordem.

“Portanto, unicamente uma conformidade a leis sem lei, e uma concordância subjetiva da faculdade da imaginação com o entendimento sem uma concordância objetiva [...] pode coexistir com a livre conformidade a leis do entendimento [...] e com a peculiaridade de um juízo de gosto”. (KANT, 2005, p. 86).

Por esse motivo, a obra de arte se parece espontaneamente à natureza (onde, como dissemos, tudo é necessário e nada é arbitrário):

“Um produto da arte [...] aparece como natureza pelo fato de que na verdade foi encontrada toda a *exatidão* no acordo com regras, segundo as quais, unicamente, o produto pode tornar-se aquilo que ele deve ser [...] sem mostrar um vestígio de que a regra tenha estado diante dos olhos do artista e tenha algemado as faculdades de seu ânimo” (KANT, 2005, p. 152).

Como vimos, o belo na arte não pode ser plenamente captado pelo entendimento, transformado em conceitos e leis de causalidade; ou seja, não conforma um conhecimento lógico, científico. Dessa forma, tampouco pode ser objetivamente prescrito à prática. A contrapartida do belo não é o teórico, o cientista, mas sim o *gênio*. Esta figura se caracteriza por uma sensibilidade inata, um “dom natural” para dar regra à arte:

“[...] a subjetiva conformidade a fins espontânea e não intencional, na concordância livre da faculdade da imaginação com a legalidade do entendimento, pressupõe uma tal proporção e disposição destas faculdades como nenhuma observância de regras, seja da ciência ou imitação mecânica, pode efetuar, mas simplesmente a natureza do sujeito pode produzir” (KANT, 2005, p. 163).

Já que o gênio deve essa disposição especial das faculdades do conhecimento a uma dádiva da natureza, ele não sabe como esse dom encontra-se nele e tampouco é capaz de explicá-lo, comunicá-lo ou prescrevê-lo. Disso, Kant depreende que a originalidade é um atributo indispensável para o gênio. Mas, além de bela (conforme a fins), e original, a arte do gênio requer espírito, ou seja, *idéias estéticas*, que Kant define como a “representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é,

conceito, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível”. (KANT, 2005, p. 159). Nesse sentido, o gênio

“[...] não se mostra tanto na realização do fim proposto na exibição de um *conceito* determinado, quanto muito mais na exposição ou expressão de *idéias estéticas*, que contém uma rica matéria para aquele fim, por conseguinte, ele representa a faculdade da imaginação em sua liberdade de toda a instrução das regras e no entanto conforme a fins para a exibição do conceito dado” (KANT, 2005, p. 163).

Espontaneidade, rigor, originalidade e espírito; estes são atributos fundamentais da criação do gênio na teoria kantiana. Por detrás deles há um indivíduo autônomo, cuja representação ideal do produto desejado antecede e atua como causa de sua efetivação na realidade. Entretanto, falta uma categoria central a essa teleologia: a dos meios. Uma volição artística necessita mobilizar meios técnicos para efetivar-se na realidade. Esse momento intermediário, localizado entre a idéia subjetivamente representada e a sua realização, praticamente não é discutido por Kant em sua “Crítica da Faculdade do Juízo”. Quando muito, o autor afirma que “para pôr um fim em ação são requeridas determinadas regras, as quais não se pode dispensar” (KANT, 2005, p. 156). Essa pouca atenção dispensada aos meios explica-se sobretudo porque o objeto de estudo de Kant em relação às artes é a faculdade do juízo estética, e não o fazer artístico propriamente dito (embora este último esteja relacionado com a primeira). Entretanto, é possível que ela também seja um sintoma de que aquele momento não comportasse, para o filósofo, uma problemática de maior envergadura. O sujeito aparece com tamanha autonomia em sua criação que a categoria dos meios desaparece sob as sombras que ele lança, como se entre a idéia e a sua realização houvesse apenas tempo.

* * *

Em seu artigo sobre “O sentido da ‘liberdade de valoração’ nas ciências sociológicas e econômicas”, Weber discute a noção de “progresso” aplicada ao terreno da história da arte. Segundo o sociólogo,

“Sua utilidade para a história da arte empírica se deve ao fato de que se limita por completo à determinação dos meios técnicos que determinada vontade artística utiliza para uma intenção dada. [...] o ‘progresso técnico’ entendido corretamente constitui o autêntico terreno da história da arte, dado que tanto este conceito quanto sua influência sobre a vontade artística comportam a única coisa empiricamente demonstrável no desenvolvimento da arte” (WEBER, 1971, p. 133-34).

Não nos importa aqui discutir essa noção de “progresso”, mas sim a ênfase colocada sobre os “meios técnicos” que uma volição artística mobiliza para realizar-se. A nossa exposição inicial da teoria kantiana pode ajudar a esclarecer alguns aspectos do pensamento de Weber. Na citação anterior vemos que a principal preocupação do sociólogo era encontrar um terreno específico para a investigação científica da arte. A ciência trabalha com conceitos, com teorias, e o seu domínio específico sobre a realidade é o do *ser*; ela pertence, em termos kantianos, à faculdade do entendimento. Como vimos, o campo da estética é diferente do campo da lógica. O juízo de gosto, embora universal, é inevitavelmente *subjetivo*, e, ao mesmo tempo, implica um *dever ser*; ou seja, embora o belo não possa ser demonstrado através de conceitos e operações lógicas, o juízo sobre ele exige aceitação incondicional, pois está fundado em uma determinação *a priori*. Para Weber, o domínio da ciência é o do *ser*, e, enquanto condição para um conhecimento científico de validade (pretensamente) universal, este precisa, tanto quanto for possível, ser mantido afastado do domínio do *dever ser*. Portanto, afinado com a perspectiva kantiana, a ênfase da análise sociológica de Weber sobre o processo de racionalização da música ocidental recai sobretudo no “progresso” dos meios técnicos. Isso significa que todo o campo de discussão traçado por Kant, a saber, o do juízo estético, desaparece e dá lugar ao “progresso dos meios técnicos”; significa também que a dimensão “ideal” da criação artístico-musical passa para o segundo plano em favor de sua dimensão material, objetiva. Discutindo brevemente a análise weberiana poderemos, então, iluminar justamente aquela categoria da teleologia que está oculta em Kant, para, em seguida, voltar a mirar essa teleologia do fazer artístico de uma nova maneira.

Por que somente no Ocidente se desenvolveu música harmônico-tonal? Esta foi a principal pergunta que animou Max Weber a dedicar-se ao estudo da música. O fruto desse interesse é um texto inacabado, publicado postumamente sob o título de *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Nele, o autor buscou destacar os elementos que foram decisivos para a formação da música moderna acórdico-harmônica, e que permitissem caracterizar um tipo de racionalidade específica do Ocidente em comparação com as demais culturas musicais.

O ponto de partida para o desenvolvimento da música ocidental, na análise weberiana, é o século XI, tendo como marco referencial as reformas implementadas por Guido d’Arrezzo. Sua investigação sobre o “progresso” dos meios técnicos pode ser organizada em três categorias: as técnicas composicionais, a notação musical e os instrumentos/temperamento. Ao longo da narrativa weberiana, o desenvolvimento da música ocidental, em comparação com as demais culturas, vai se caracterizando por um progressivo controle racional em favor da possibilidade da previsão e do



cálculo dos mais variados âmbitos do fenômeno musical. Inicialmente, esse controle deu-se em função da necessidade de prevenir as arbitrariedades possíveis no campo da prática. O órgão servia para enquadrar o canto polivocal, o monocórdio regulamentava as consonâncias e as dissonâncias, e as reformas guidonianas na notação buscavam por um fim às “incertezas” dos neumas, enquanto o diatonismo estrito inibia o uso do cromatismo como meio expressivo do executante. Ou seja, a racionalização em direção à previsibilidade e ao cálculo caminhava de mãos juntas com a limitação do espaço dado ao arbítrio na execução musical. O futuro desenvolvimento da música Ocidental confirmou essa tendência. A partir do Renascimento, assistimos a uma busca intensa por enquadrar o fenômeno musical nas determinações de um racionalismo científico de bases matemáticas. Buscava-se assim “uma total matematização e racionalização do mundo musical sobre a base de uma idêntica matematização e racionalização do mundo da natureza, mundo do qual aquele outro é espelho fiel.”(FUBINI, apud GABILONDO, 1992, p. 18). A progressiva racionalização em direção à determinação total de todos os âmbitos da execução musical objetivou essas diversas dimensões em um conjunto de meios técnicos, de forma que, tendencialmente, a música passou a ser determinada somente pelas relações internas entre os elementos que a constituem, independentemente da fala, da dança, dos rituais etc. Conseqüentemente, essa progressiva objetivação dos diversos elementos musicais implicou uma também progressiva abstração dos mesmos em relação ao contexto nos quais eles eram utilizados e dentro dos quais cumpriam determinadas funções (termos como “sexta napolitana”, “sexta alemã” etc. guardam os ecos daquela situação). Em poucas palavras, o “valor de uso” foi progressivamente sendo substituído pelo “valor de troca”.

A autonomização da esfera estético-musical é uma das principais conseqüências desse processo de racionalização. Isso significa que a arte — e, mais especificamente, a música — se transforma em um *fim* em si mesma (nos termos da teoria kantiana, o belo artístico independe de todo interesse; sua finalidade é ser belo). Ou seja, ela deixa de ser um simples adorno, um *meio* para embelezar o ritual religioso, e passa a se orientar somente pela busca de valores estéticos no interior das relações entre os diversos elementos musicais articulados em uma obra. Nesse sentido, o compositor coloca como finalidade última das suas ações a expressão de “idéias musicais”. Mas, para tanto, ele deve mobilizar um conjunto de meios técnicos cada vez maior e mais complexo. A possibilidade de expressar sua subjetividade passa a depender, portanto, do manejo que o compositor faz dessa objetividade.

A ênfase nos meios técnicos, na análise de Weber, não implica uma desconsideração do sujeito; como vimos, ela responde antes a uma exigência epistemológica. Weber, de fato, se referiu às

relações entre sujeito e meios técnicos na conferência inaugural da sociedade alemã de sociologia, em 1909, que teve como mote as relações entre técnica e cultura. Para o sociólogo, os meios técnicos não somente condicionam, como podem obstacularizar ou influenciar a realização de uma idéia. Ao contrário do idealismo kantiano, a perspectiva weberiana sugere uma relação de mão dupla entre volição e meios técnicos, que pode ser resumida nas seguintes palavras de Georg Simmel:

“[...] não é sempre que um fim preexistente condiciona a idéia e a criação dos meios, senão que, em medida muito maior, o mero fato de dispor de substâncias e forças costuma bastar para nos incitar a manifestar certas intenções alcançáveis por meio delas: isto é, uma vez que o fim criou a idéia do meio, o meio cria a idéia do fim”. (SIMMEL, 1977, p. 238).

* * *

As relações entre sujeito e meios técnicos, entre compositor e material musical, estão no centro do pensamento de Adorno sobre música. Para o filósofo, o material musical traz gravado em si o processo de racionalização que o constituiu. Isso significa que o desenvolvimento dos procedimentos, das formas de representação gráfica, dos instrumentos etc., está intimamente relacionado com os contextos histórico-sociais aos quais eles pertenceram e dentro dos quais eles cumpriam determinadas funções. A polifonia se desenvolveu a partir do canto coral eclesiástico para embelezar o culto; as cadências cumpriam um determinado papel dentro da retórica litúrgica; as formas de danças renascentistas determinavam a organização estrutural das composições. Em seguida, esses elementos foram perdendo o lastro com aquelas realidades vivas e cristalizaram-se em técnicas, procedimentos etc. que, no entanto, carregam as marcas daquela história.

O movimento de autonomização da esfera estética encontrou seu ponto de inflexão paralelamente ao momento de ascensão dos ideais iluministas e do surgimento da sociedade burguesa. Como sabemos, a defesa do pensar por si próprio, do rompimento das amarras da tradição, da livre auto-determinação e da esperança de constituição de uma sociedade igualitária fundada na autonomia dos sujeitos eram alguns dos principais ideais defendidos pelos intelectuais iluministas na virada do século XVIII para o XIX. Não é por coincidência que a objetivação do material musical, o afastamento de sua vinculação direta a determinadas práticas sociais, que acompanhou a luta por autonomia dos compositores, seguiu, em um plano mais amplo, essa esperança de reconciliação do homem com a sua história. Pois, embora não esteja mais sujeito ao utilitarismo, esse material musical

SIMPÓSIO

I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música
 XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO
 Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010

não deixa de ser história sedimentada; ou seja, ao manipulá-lo, o compositor não está trabalhando apenas com sons, mas sim dialogando com a própria história cristalizada naquele material.

O artista kantiano, que no pleno gozo de sua liberdade — e sem ter nenhuma outra finalidade a não ser produzir uma arte bela — encontra a mais rigorosa exatidão na representação do objeto, é uma das expressões mais acabadas daqueles ideais. Nesse sentido, expressa também a possibilidade histórica de uma perfeita equação entre a volição artística e os meios técnicos. Para Adorno, a figura paradigmática desse momento é Beethoven. Em seu esforço por equacionar as diversas dimensões da composição em um todo harmonioso — a forma —, por encontrar um equilíbrio perfeito entre o social (encarnado nas fórmulas cristalizadas na linguagem tonal) e o individual (evidenciado sobretudo na variação), Beethoven traduziu a esperança — fundada sobre uma potencialidade histórica — de uma sociedade reconciliada.

Entretanto, o desenvolvimento da sociedade burguesa ao longo do século XIX revelou a inverdade dessa reconciliação, e a degeneração daquela esperança em ideologia. Consequentemente, quanto mais a sociedade avançava na negação dos ideais ilustrados, mais os meios da tonalidade se tornavam incompatíveis com a experiência do indivíduo, e, portanto, incapazes de servir-lhe como meio para expressar essa experiência:

“A idéia da compensação das tensões, ou seja, da harmonia em sentido artístico, se torna mais e mais ideológica na medida em que a realidade proporciona cada vez menos ao individual, mediante o universal, aquilo que a ele está prometido e que ele próprio promete. Em uma conjuntura na qual se tornou completamente duvidoso que essa situação possua ainda um sentido, um proceder artístico que, ainda que de modo indireto apresente o todo como cheio de sentido e o glorifique, se converte em um proceder insuportável.” (ADORNO, 1985, p. 144).

Na medida em que o desenvolvimento da sociedade burguesa foi cada vez mais se assentando na imposição de uma totalidade social aos indivíduos, ou seja, na negação da autonomia, uma volição artística que empregue aquele material musical para recriar a ilusão de um mundo reconciliado não somente perde de vista o compromisso com a história que aquele material representa, mas também reforça a ideologia da dominação. A consequência disso é que o material musical, na qualidade de índice da promessa não cumprida, passou a exigir novas respostas para os problemas da composição.

Disso tudo fica claro que, para Adorno, a autonomia da arte — e, consequentemente, a do artista — nunca chegou a se efetivar. O desenvolvimento do capitalismo na primeira década do século XX não apenas sujeitou a música à heteronomia das relações de produção e consumo, mas o fez justamente alicerçado na ilusão de sua autonomia. Em contrapartida, aquela “livre” capacidade

do compositor de aliar espontaneidade e rigor, na medida em que ele não pôde mais contar com as fórmulas musicais da tonalidade que se fetichizaram, foi progressivamente se enfraquecendo. E, uma vez que a tonalidade se transformou na ideologia musical por excelência, apresentando-se não como um produto histórico mas sim como a própria natureza da música, o compositor foi se isolando da sociedade. Privado daquela espontaneidade para “dar regra à arte”, as futuras conquistas no campo da composição deram-se justamente às custas dessa espontaneidade. Paradoxalmente, o controle racional de todos os parâmetros da composição foi o meio de assegurar a possibilidade de que o sujeito possa se expressar através da objetividade do material musical.

“Segundo isso, caberia afirmar que o que os serialistas fazem não é tramar arbitrariamente matematizações da música, senão levar ao cúmulo uma evolução que Max Weber definiu, em sua *Sociologia da música*, como a tendência geral da história musical moderna: a progressiva racionalização da música. Essa racionalização, se afirma, haveria alcançado sua consumação na construção integral. Se de um material básico dado seguisse, de fato, absolutamente tudo mais, isto constituiria a máxima exoneração do compositor que se pode imaginar”, afirma Adorno. (ADORNO, 1985, pp. 127-128).

Palavras finais

Nesse trajeto entre Kant, Weber e Adorno, entre filosofia, sociologia e “filosofia sociológica” (teoria crítica), pudemos observar por vários ângulos aquela teleologia do fazer artístico. Partimos do idealismo subjetivista, atravessamos o “materialismo” dos meios técnicos, e chegamos a um panorama crítico das relações entre volição artística e esses meios. Com a delimitação desse trajeto, esperamos ter dado o primeiro passo na construção de um terreno sólido para uma futura crítica da “vida musical”.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo*. Barcelona: Editorial Laia, 1985.

_____. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Berg: o mestre da transição mínima*. São Paulo: ed. Unesp, 2009.

BLAUKOPF, Kurt. “Das soziologische Konzept des Kunstwollens. Seine Herkunft aus der Österreichischen Kunst – und Musikwissenschaft”. Em *Musiktheorie*. Laaber: Laaber-Verlag, 1990. Nova Iorque: Dover Publications Inc., 1962.



ELIAS, Norbert. *Mozart. Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

GABILONDO, Ángel. “Introducción”. Em DESCARTES, René. *Compendio de música*. Editorial Tecnos: 1992.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio da Janeiro: Forense Universitária, 2005.

KIVY, Peter. *The Possessor and the Possessed: Handel, Mozart, Beethoven, and the Idea of Musical Genius*. New Haven, Londres: Yale University Press, 2001.

LIMA REZENDE, Gabriel S. S. “Um universo de pensamentos musicais na escrivadinha de um sociólogo: Max Weber e ‘Os fundamentos racionais e sociológicos da música’”. Dissertação de mestrado apresentada á Faculdade de Filosofia e Ciência humanas da UNICAMP. Campinas, jun/2010.

RIEGL, Alois. *El arte industrial tardorromano*. Madri: Visor, 1992.

SIMMEL, George. *Filosofia do dinheiro*. Galo Sáez: Madri, 1977.

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. *Sobre la teoría de las ciencias sociales*. Barcelona: Ediciones Península, 1971.

