



Considerações sobre o saber autônomo da sociologia da música. Uma questão em aberto³

Bruno Carriço Reis⁴

Resumo: Tomando como ponto de partida os caminhos que foram sendo trilhados pela sociologia da música, as problemáticas subjacentes e os respectivos elementos teóricos, tentamos introduzir o leitor num universo social muito particular, que é o do campo musical. Devido a sua complexidade, pela não linearidade na sua constituição enquanto rama autônoma de saber, enunciaremos de forma sintética o seu recorrido que nos permita estabelecer o actual estado da questão.

Abstract: Taking as starting point the ways that we have been following by music sociology, the related problems and the theoretical elements, we've been trying to introduce the reader in a peculiar social universe, which is the music field. By his complexity and nonlinearity in the constitution as independent way of knowledge we will explain in a concise form all that make us establish an actual state of our studies.

Não conheço nenhum outro enigma (como a música) tão profundo e tão negligenciado na epistemologia, na semiótica e nas ciências cognitivas de L'Homme

George Steiner in *Errata: Revisões de Uma Vida* (2001)

Intróito

³ Os meus sinceros agradecimentos ao Rafael Mantovani da PUC (SP), pela generosidade de uma leitura previa e posterior discussão do documento. As suas preciosas contribuições permitiram que pudesse limar algumas arestas do texto.

⁴ Doutorando da Universidad Rey Juan Carlos – Madrid (Espanha) e da PUC – São Paulo (Brasil). Bolsheiro de investigação da Fundação para a Ciência e Tecnologia (Portugal)

A música ocupa um lugar relevante na cultura de massa(s)⁵, especialmente na sua versão popular, no contexto que emerge de uma sociedade de consumo devido à franca expansão socio-económica que se verificou no período pós segunda grande guerra. Mas o seu potencial analítico é claramente limitado, pois grande parte dos autores da teoria social remeteram a música a uma certa marginalidade (Morató, 1983).

Não estabelecendo uma «ligação entre o estudo académico da arte e a maioria das obras artísticas do século (XX). As figuras de ponta no estudo académico da arte lutaram durante o século (XX) numa guerra reactiva contra a arte» (Waters, 1999: 72).

Especialmente desde os anos quarenta do século passado através da teoria crítica⁶, que sempre sobrepôs um primado ideológico a uma possibilidade de entendimento com formas de rigor. Incapaz de olhar com sentido de constatação empírica as importantes transformações que desde um clima de prosperidade possibilitaram o estabelecimento de uma “nova sociedade” pautada pelo entretenimento e o ócio⁷. Em concreto, se atendermos ao pensamento de Theodor Adorno, aquele que “pensava com as orelhas”, segundo as suas próprias palavras. Foi um dos autores que mais se debruçou e maior impacto criou, especialmente na academia, na forma de pensar a temática musical no domínio do social. Por isso é fundamental que lhe dediquemos atenção redobrada.

⁵ Pluralizamos conscientemente o conceito de “massa” popularizado pela Escola de Frankfurt, que o usou indiscriminadamente tanto no singular como no plural, mas que independentemente deste uso aleatório vincava a ideia que «a cultura contemporânea a tudo confere um ar de semelhança» (Horkheimer e Adorno, 2007: 7). Pensamos que esta visão totalizadora não conseguiu perspectivar correctamente o universo cultural, por isso trazemos aqui de volta o conceito por nos parece sumamente difuso. Não é um mero preciosismo linguístico, é mais uma precisão conceptual o de considerarmos uma “cultura de massas”. Do nosso entendimento discorre a ideia que a cultura não pode ser entendida desde um princípio de homogeneidade tal que determine que esta seja tão sumamente uniformizante. É inegável que assistimos a uma tendência da formação de distintos aglomerados em grande escala, mas cada vez mais associada a esta evidência temos uma produção cultural, e um conseqüente consumo dos bens de cultura assentes numa lógica mais diversificada. Num mercado que tende a constituir-se como mais segmentado, especializado e diferenciado.

⁶ Diríamos que o documento que funda esta abordagem teórica é *Teoria Tradicional e Teoria Crítica* de Max Horkheimer em 1937. Que posteriormente se lhe da continuidade através dos trabalhos da Escola de Frankfurt, especialmente os que versam sobre “sociedade de consumo”, “cultura de massa” e a “indústria cultural”.

⁷ A teoria crítica haveria de debruçar-se em especial sobre a questão do lazer, através dos escritos de Adorno que dedicou ensaio específico a esta temática em concreto; “Tempo Livre” in Adorno, Theodor; *Indústria Cultural*, pp. 103-117, Paz e Terra: São Paulo. Para ele o ócio estabelece uma «ideologia do *hobby*» (Adorno, 2007b:107), que a “indústria cultural” montou para tirar partido económico de uma estratégia que «mantém as pessoas sob um fascínio» (Adorno, 2007b:103).

Adorno, a negação de uma sociologia da música

Foi figura central da escola de Frankfurt, estabelece como pedra de toque que a abordagem musical é um elemento indissociável da estética, chegando mesmo a afirmar que «nenhum conteúdo social da música vale se não se objectiva esteticamente (Adorno Apud Serravezza, 1983: 69). O que faz que a criação artística possua um “carácter enigmático” e para ser analisada necessita a crítica estética, a filosofia e o discurso sobre a arte em que a «genuína experiência estética se tem de converter em filosofia ou não é absolutamente nada» (Vilar, 2000: 21).

O que pressupõe que desde esta lógica adorniana, de estetização radical e amplamente sectária, a música se assuma como um código encriptado⁸ só ao alcance de ser descortinado pelos que possuem conhecimentos amplos do foro musical. Em que uma «teoria social da música implica a sua crítica» (Adorno, 2006b: 10), o que quase relegou a sociologia da música para o plano do cientismo⁹. Visto que a música era concebida retoricamente desde o ponto de vista analítico «como essa produção de mercadorias que se oculta detrás da vontade dos consumidores» (...) e em que a “actual cultura musical, enquanto unidade da indústria cultural, é a auto alienação perfeita” (Adorno, 2006b: 23).

Estas considerações genéricas, pela forma como são repetidas vezes sem conta são longo de toda a sua obra, parecem assumir um carácter de uma quase obsessão patológica. Este procedimento reiterativo vem desde os primeiros escritos de Adorno em 1932, em que o autor resume o papel social da música a um bem de mercado. O que fez com que o seu «estudo social fosse predominantemente economicista, assim como, caísse num neo-idealismo» (Romero, 1980: 121). O que demonstra uma visão amplamente redutora do

⁸ Adorno expressa através da sua *Teoria Estética* (2006a), fortemente influenciado pela perspectiva hegeliana, que as obras de arte apenas se tornam compreensivas para aquele que fala a sua linguagem.

⁹ Nos seus escritos musicais (2006b), Adorno nega a possibilidade de se conseguir um conhecimento de rigor empírico para um estudo sociológico da música. Particularmente se nos debruçamos numa tentativa de compreensão do significado da música auscultando o próprio público que a consome. Em nosso entender o problema que levanta o autor em questão trespassa amplamente o mero limite da abrangência metodológica, visto que a sua observação não se prende com a discussão epistemologia dos problemas que podem estar subjacentes a própria captação e recolha da amostra. É antes uma forte questão valorativa que este estabelece como busilis da questão. Para Adorno o discurso captado pelo investigador estará sempre falsificado (Adorno, 2006b), porque a “Indústria Cultural” formatadora de vontades, inculca e distorce uma noção de realidade, fazendo com que o público padeça de uma “ideologia do inconsciente” (Adorno, 2006b:13).

papel da cultura, e que tende a anular enormemente o potencial reivindicativo e de inovação artística que a música evidenciou ao longo dos tempos¹⁰.

Por outro lado se atendermos ao recurso da “dialéctica negativa”, verificamos também como o autor desprovia a música do seu elemento contemplativo, que para ele tem uma função sumamente alienante (Morss, 1981). Vemos assim como Adorno empurra os valores artísticos para uma constante subordinação económica, o que leva a que tal facto desemboque num princípio de estratificação social, em que o objecto musical como elemento cultural contido no seio social é «o reflexo super estrutural da estrutura económica» (Fubini, 1988: 414). Este parecer fortemente orientado ideologicamente¹¹ fez com que a sua obra fosse olhada com desconfiança pela musicologia oficial. O pensamento musical de Adorno “não aspira de nenhuma maneira a exercer uma crítica social da arte, mas sim, ao contrário, a fazer da arte uma teoria crítica da sociedade» (Hennion, 2002: 106), instituído desde o enorme caldeirão onde coabitavam coisas tão distintas como: o marxismo, a psicanálise a fenomenologia e a curiosidade sociológica (Fubini, 1988). Ou seja uma mescla ambígua que não conseguiu traçar uma linha de separação entre a possibilidade de uma abordagem científica da música e um saber especulativo¹².

A sua tónica discursiva primou por evidenciar sempre uma acérrima resistência¹³a “indústria cultural”, em que brotam «produtos que atraíam ou atacam a liberdade individual» (Vilar, 2000: 14). Este enunciado, assim como outras suposições suas em

¹⁰ A música produziu recorrentemente discursos avessos ao que Adorno chamava de “ideologia dominante” e sempre mostrou grande dinâmica e plasticidade na hora de romper com esquemas artísticos

¹¹ Ideologia entendida aqui como “sociedade enquanto aparência” (Adorno, 2007a:95), pois a “indústria cultural” impõe *a priori* um forte condicionamento que «sempre reflecte a pressão económica, revela-se em todos os sectores como liberdade do sempre igual» (Horkheimer e Adorno, 2007: 73). O que impõe uma visão “falseadora” da sociedade, cabendo a teoria crítica resgatar o conceito marxista de ideologia, de forma a não deixar que esta se dilua e se converta em abstraccionismo ao serviço da instrumentalização de controlo por partes dos «interesses dos mais poderosos» (Adorno, 2007a: 95).

¹² Ao longo da sua vida foi tendo distintas posturas para encarar os problemas musicais, mas deambulo recorrentemente desde o significado estético como orientação social da música (Adorno, 2000).

¹³ Adorno, refere que o grande inimigo da cultura é a standardização e a produção em série, subjugada a uma lógica de “dominação” por parte dos que controlam a actividade cultural e dos meios de difusão em massa (Horkheimer e Adorno, 2007). Para ele não existe espaço para a manifestação do diferente, tudo é subjugado à necessidade da criação de “um sistema” massificado, capaz de produzir necessidades nos consumidores para satisfação dos “poderosos executivos”, que por sua vez aniquilam tudo aquilo que não esteja previsto na sua concepção de “indústria cultural”. Refere ainda que esse poder lhes é conferido por via da técnica que é utilizada de forma a servir os reais interesses dos que detêm o poder económico sobre as sociedades. Esta lógica da “ideologia dominante” impõe para Adorno um registo de passividade e “alienação” que silencia a verdadeira manifestação artística. Como uma forte anestesia colectiva, estabelecendo para a arte uma situação “aporética” (Adorno, 1994), isto é, sem saída. Pois a verdadeira arte tem de ser revolucionária, é aquela que procura inovar, que rompe com as normativas estabelecidas desde a “indústria cultural”.

relação ao tema concreto da música careceram de rigor analítico¹⁴, e formaram assim os principais trunfos para que os seus detractores o acusem de ter «uma posição anti-empirista convicta que faz dele um esteta ferozmente anti-sociologista assim como um reducionista marxista» (Hennion, 2002: 118). Especialmente por Adorno não reconhecer que «o valor estético resulta do consenso dos participantes no mundo da arte» (Becker; 1982: 34), o que significa compartilhar as crenças que fundam os elos da acção colectiva em que se estabelece um «modelo positivo da crença como fundamento sociológico» (Hennion, 2002: 121). Esta rejeição fez com que o autor não tenha conseguido assim estabelecer um princípio de rigor, como na concepção Durkheimiana, onde se propôs uma separação do objecto artístico do admirador¹⁵. O que possibilitou que a análise da arte fosse concebida socialmente como uma inter-relação entre objecto e apreciador e assim evitar cair nos estetismos de «ler a sociedade por meio da arte, e a arte por meio da arte» (Hennion, 2002: 120).

O erro foi pensar que se pode procurar nos princípios estéticos uma possibilidade de entendimento cientificamente válido para a música no seu

«sentido objectivamente “justo” ou de um sentido “verdadeiro” metafisicamente fundando. Aqui radica a diferença entre as ciências empíricas da acção, a Sociologia e a História, face a todas as ciências dogmáticas - Jurisprudência, Lógica, Ética e Estética - que pretendem investigar nos seus objetos o sentido “justo e “válido”» (Weber, 1997: 21).

Mas em abono da verdade, foi graças à insistência de uma teoria estética como eixo que forçava o entendimento do social, como propunha vincadamente Adorno, que acabaram por brotar os fundamentos modernos da pesquisa na sociologia da arte. Como tentativa de uma nova possibilidade de entendimento que não estivesse sujeita à contaminação do gosto como forma de conhecimento. Tal factor possibilitou pensar em

¹⁴ A respeito das debilidades de raciocínio de outro autor chave da teórica crítica acerca da relação entre sociedade e cultura, veja-se o trabalho de Lindsay Waters (1999) em que aborda a obra de Walter Benjamin. “La Peligrosa Idea de Walter Benjamin” in Puig, Luis y Talens, Jenaro (Ed.); *Las Culturas del Rock*, pp. 54-73, Pre-Textos: Valencia.

¹⁵ Por isso parece sumamente relevante a observação de Pierre Bordieu (2000), ao dizer que a «música é arte pura por excelência; a música não diz nada e não tem nada que dizer» até que a sociologia a ponha a “falar”, isto é, que descodifique a interacção e a interdependência que existe entre o artista, a obra e o público através dos seus procedimentos metodológicos.

novos fundamentos metodológicos capazes de ajudar a “explorar o universo artístico” (Supicic, 1983: 85), contornando as arbitrariedades da formulação estética. E daí decorrem as desmultiplicações dos processos que possibilitam a cada ramo das artes a constituição dos seus saberes de forma diferenciada, como o da sociologia da música, a que dedicaremos de seguida uma explicação capaz de tentar evidenciar o seu processo constituinte.

Sociologia da Música, um saber autónomo?

A formação do ramo musical da sociologia, como saber autónomo, foi e ainda é um processo intrincado. Devido a «ser uma disciplina recente, ainda em formação, e que não encontrou ainda o suficiente consenso para a sua própria definição», como diz Ramon Barce no prólogo dessa obra fundamental que é “Sociologia da Música” de Kurt Blaukopf (1988).

Sendo assim, temos completamente em aberto uma interessante discussão, que se encontra entrincheirada nessa noção elementar em que se reduz a sociologia da música a uma relação linear entre música e sociedade (Barce, 1988: IV). Com esta visão tão ampla da temática, tão redutora ao mesmo tempo, corremos o terrível risco de entender o próprio campo de análise num sentido tão lato que acabamos por não conseguir saber do que falamos, quando falamos de sociologia da música. Assim, teríamos de tomar «como os verdadeiros percussores da sociologia da música; Pitágoras, Platão ou mesmo Aristóteles» (Fubini, 1988: 385). Quando no fundo é herdeira de um positivismo avançado, como veremos.

A própria explicação do surgimento da sociologia da música vê-se nesse jogo conflituoso de ser reclamada por várias áreas do saber em simultâneo. Por um lado, o surgimento do saber sociológico da música como «uma modalidade mais do pensamento estético que se desenvolveu com a música» (Fubini, 1988: 385). O que fez desencadear um dos mais acalorados debates sobre os “estilos científicos” que podem afectar «as

próprias raízes do trabalho daqueles que se dedicam à sociologia da música» (Serravezza, 1983: 62).

Por isso, existe uma necessidade de introduzir uma distinção entre uma sociologia da música de carácter empírico e outro de modelo teórico especulativo. Tratam-se de dois caminhos¹⁶ distintos que não se devem confundir, como nos diz Serravezza (1983: 63); o primeiro segue no trilho de «fins científicos e autónomos» e o outro orienta a sua caminhada para a «crítica e estética». Mas a tentativa de compatibilizar a sociologia com a estética, acabou por produzir uma «estranha mistura de filosofia da arte e de ciências diversas, afectada em ocasiões por um dos erros mais graves do cientismo moderno: o sociologismo» (Supicic, 1983: 85).

Este é o problema epistemológico central que a sociologia da música continua a não saber resolver, por se encontrar ela própria no centro de um jogo complexo onde existe uma carga especulativa acentuada, pois «os problemas estéticos e sociológicos da música estão entrelaçados entre si indissolúvel e constitutivamente» (Adorno Apud Serravezza, 1983: 69). A preocupação que se deve estabelecer é de não cair num «sociologismo redutor [...] que acabou por ceder as teorias da arte que tomam em consideração os níveis institucionais, ideológicos e estéticos intermediários entre a obra e as suas condições de produção» (Vander Gucht Apud Hennion, 2002: 83).

Para ultrapassar este ponto de discórdia já que «o valor estético é um valor social» (Lalo Apud Fubini, 1988: 395), temos de tomar o sentido estético como elemento integrante do trabalho analítico da sociologia da música. Circunscrevendo-o e controlando-o através da submissão a dimensões e indicadores capazes de neutralizar a sua vertente especulativa¹⁷. Já que foram os conceitos chave da sociologia que «salvaram a obra da sua submissão estética» (Hennion, 2002: 150), quando, por ironia do destino, a sociologia da música sempre tentou métodos e procedimentos que a afastassem da sociologia mãe (Supicic, 1983).

¹⁶ Esta distinção não é de todo original, já que o teórico Silbermann em 1909 já fizera esta mesma distinção no seio da sociologia da arte.

¹⁷ A música como feito estético pouco tem que ver com teorias sociais.

Foi precisamente nos grandes escritos sociológicos que a sociologia da música encontrou o âmbito adequado para se conseguir libertar de um colete-de-forças marcadamente de cariz filosófico, que não permitia que se estabelecessem as bases para um procedimento coerente. Assim esta extensão do conhecimento sociológico que é o campo musical, deixou de perguntar pelas qualidades do objecto de arte e passou a centrar a sua análise na forma como são atribuídas essas qualidades ao objecto artístico (Hennion, 2002).

Assim, a história passou a ocupar um papel central na música, devido a ser «a primeira a colocar as questões sociológicas» (Supicic, 1983: 82). Onde a música é condicionada pela sociedade, o que implica que esta seja a expressão da própria sociedade, ela reflecte as condições sociais de onde nasce. A importância desta visão sócio-histórica foi o que alimentou de forma pioneira um sentido para a compreensão da sociologia da música, através de trabalhos biográficos que punham em evidência a importância do condicionamento sócio-histórico, onde se analisava «o músico e a sua criação musical em épocas e sociedades diversas» (Supicic, 1983: 83).

Todas estas múltiplas visões criacionistas em relação à sociologia da música fizeram (e ainda fazem) com que exista uma dificuldade acrescida em especificar no que consiste esta nova área da sociologia, o que dificultou que se instituísse categoricamente dentro da própria sociologia. Sendo considerada por muitos como uma “disciplina transitória” (Blaukopf, 1988: XVI).

Depois das condicionantes anteriores, é arriscado dizer com exactidão quando surgiu a sociologia da música, mas tudo indica que apareceu apenas na segunda metade do século XX. «Como disciplina dotada de auto conhecimento de si, que ambiciona adquirir métodos específicos de investigação e dispor de uns objectivos também específicos» (Fubini, 1988: 385).

Este facto não sucedeu apenas com a especificidade da sociologia da música, mas com toda a sociologia da arte que só a partir de 1950-60 começa a produzir um trabalho apreciável (Furió, 2000). Nessa altura já filósofos e historiadores tinham ganho vantagem sobre a análise destes temas e as suas visões eram as que prevaleciam, por isso, não é de estranhar que a sociologia da música seja uma confluência de distintas sensibilidades.

Argumento que atravessa toda a *Paixão Musical* de Antoine Hennion (2002), que considera este âmbito do saber sociológico mais devedor de uma história social do que propriamente de uma sociologia da cultura, pois cronologicamente é o sentido histórico o embrião primeiro de uma concepção do universo artístico¹⁸.

Por isso, a sociologia da música deve buscar a sua especificidade «descobrimo as dimensões sociais da música na medida em que existam» (Supicic, 1983: 86), sabendo gerir dentro de um quadro alargado de referências um conjunto de critérios assentes numa “neutralidade valorativa”, segundo a lógica weberiana. Por esse motivo, se revelou de importância extrema a aventura de Max Weber (2002) pelos domínios da música, mais propriamente no texto inacabado que encerra *Economia e Sociedade*, “Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik”. É este autor que busca uma “objectividade do conhecimento” construindo as bases metodológicas para uma «ciência da cultura» o «gérmen para a elaboração de uma verdadeira sociologia da música» (Morató, 1983: 52). Em que o sentido sócio-histórico cobra importância vital, e que muitíssimo mais tarde regista consideráveis avanços quando retomado pelos estudos de Norbert Elias. Especialmente através de essa grande obra intitulada *Mozart: Sociologia de um Génio* (1993). Onde o autor estabelece que a racionalização¹⁹ da linguagem musical é um elemento que permite uma compreensão da sociedade muito para além da própria música. Importa saber de que forma, como veremos de seguida.

História social da música, encruzilhada de saberes

Como já foi aqui mencionado, a história da música teve a sua quota-parte de responsabilidade na formação da própria sociologia da música, embora por vezes a forma como se conseguiu a articulação entre estas duas abordagens do saber fosse marcada por alguma agitação intelectual. Quase todos os autores que se debruçaram sobre a análise

¹⁸ Já no século XVI, Burney na sua *History of Music*, assim como os enciclopedistas D’Alembert, Diderot e Rosseau faziam relações entre música e sociedade (Fubini, 1988: 386).

¹⁹ Para Adorno, a “categoria” de racionalização amplamente desenvolvida nos estudos Weberianos da música, são argumentos burgueses que ofuscam e querem ocultar um irracionalismo evidente que gera «uma reprodução constante da estupidez» que é imposto ideologicamente e que se «converte no absolutamente negativo, tal como a cultura industrial o planeia, produz, administra racionalmente» (Adorno, 2006:14)

sociológica da música estabelecem um confronto com a dimensão sócio- -histórica da obra musical (Supicic, 1983).

Não podemos esquecer que «inicialmente a sociologia é herdeira da filosofia da história, do pensamento político e da descrição dos feitos sociais» (Guasch, 2002: 24). Embora seguindo o seu próprio caminho sempre existiu «uma solidariedade estreita entre causalidade histórica e causalidade sociológica» (Aron, 1998: 493). A arte é, no fundo, o «exemplo privilegiado para se tratar de compreender como o Homem realiza as coisas» (Hennion, 2002: 212).

Havia como que a necessidade de uma exigência das motivações sociais nas mudanças históricas da música. Era precisamente esta motivação que fazia a distinção entre a musicologia e a sociologia da música, pois esta última «tenta compreender a produção e reprodução da música em relação com o processo de desenvolvimento histórico da sociedade humana» (Blaukopf, 1988: 5). Será uma visão integrada que consiga dotar a música de significado (Blomster, 1976) que nos conduziria a uma história social, colocando-nos perante a obra como uma experiência para a sociedade. O que nos leva a descobrir as funções e os valores sociais da música. É nesse sentido que o pensamento de Weber se revelou preponderante.

«A grande novidade da perspectiva weberiana é a de culminar, talvez pela primeira vez, a tentativa de construir uma sociologia da música na qual a relação música sociedade não se continue vendo como uma série de condicionamentos extrínsecos, mas como uma lei formal reguladora da evolução da estrutura mais interna apresentam uma e a outra» (Fubini, 1988: 398).

Este esforço de Max Weber foi a «primeira tentativa de análise da música que se propõe como problema» (Hennion, 2002:148), facto que se encontra patente no seu texto já anteriormente citado “os fundamentos racionais e sociológicos da música”, que pese a

deixar inacabado²⁰, põe em evidência uma vez mais a sua vasta erudição, ao proceder a explicação da racionalização musical ocidental. Onde a

«conversão em objecto da música não deriva de um descobrimento das suas leis profundas, gradualmente realizadas nos seus meios actuais, mas sim, ao contrário, a música afirma-se como tal, cada vez mais “naturalmente” em função do ajuste progressivo de uma série múltipla e heterogênea de pequenas racionalizações» (Hennion, 2002: 150).

Ora, a racionalização na obra weberiana é o “domínio progressivo sobre a natureza” que faz com que seja possível uma elaboração musical como fruto de uma “atitude racional”²¹.

Este trabalho de Weber, para lá de ser uma reflexão pioneira da música como campo de interesse sociológico, despertou uma série de questões que podem ser encaradas como pontos de partida para interessantes trabalhos no domínio da sociologia da música²². Foi o abrir de portas a uma «sociologia racional e estrutural, que representa uma tentativa absolutamente nova e revolucionária se se compara com os outros estudos sociológicos» (Fubini, 1988: 398).

Trouxe uma nova predisposição metodológica onde «as obras e as carreiras dos indivíduos modificam as instituições próprias do mundo da arte ao mesmo tempo que são modificadas por elas» (Becker Apud Hennion, 2002:158). Algo que possa incrementar mais potencial explicativo a uma certa passividade em que incorreu a história da música,

²⁰ Segundo parece, na opinião de vários especialistas Weberianos, seria o início de uma vasta obra que este dedicaria ao fenómeno musical. Esta análise data do ano de 1910, mas só veria a luz do dia no ano de 1921 pela mão da sua esposa Marriane Weber. A sua leitura foi definida como difícil para leigos em terminologia musical, apesar da «sua musicologia bastante *amateur*» (Hennion, 2002:148).

²¹ Aqui entra o conceito de harmonia, da explicação do aparecimento de determinados instrumentos musicais, que são reflexos da «conquista da superioridade técnica, e não estética, da cultura musical do Ocidente» (Serravezza, 1983:74).

²² Outras questões que não estavam retratadas no texto em causa, mas que congemavam na cabeça de Weber, chegaram até nós por via do depoimento do seu amigo Paul Honigsheim. Este refere as intenções de Weber em relação a temas subordinados com música, afirmando que o autor tinha um prazer especial em conversar com os músicos, mais exactamente para «averiguar a sua formação, os seus honorários, a sua reforma e outros assuntos relacionados com os seus interesses sociológicos» (Honigsheim, 1977: 86). Ou seja, de perceber o tipo social que é o músico, devido às características do “campo social específico” onde estes se movimentam: o campo artístico (Firmino da Costa, 1992: 42).

que se transformou num caso sequencial de nomes de compositores onde ficam de lado as interpretações da “manifestação musical”, como diz Schaeffner (1932).

Ora, a questão teria de ser recolocada, como assinala Bontinck (1994), como uma abrangente encruzilhada de saberes que é uma «dependência material no que diz respeito à ciência musicológica – em especial à história da música, à história social da música e à etnomusicologia – o que lhe confere um carácter específico em relação a outros campos da Sociologia» (Supicic, 1983: 96).

Por isso a história da arte fez sociologia sem saber, como referiu Hennion, e isso é claramente válido para o campo musical. «A Sociologia da música parte do conhecimento que as condicionantes sociais, políticos e económicos não só influenciam e enfeitam a actividade musical, mas que determinam a sua mais íntima essência» (Blaukopf, 1988: 9).

O que nos faz ponderar que pensar a música no enquadramento sociológico é buscar um sentido de unidade perante uma amplitude de conhecimentos, configurados desde a complexidade de influências tão várias e distintas. Esse é o principal desafio que tem por diante a própria sociologia da música.

Últimos desafios, agora e como no principio; para onde vai a sociologia da música?

A modo de resumo, a questão de fundo é: Como se pode processar então uma investigação com carácter de rigor por parte de uma sociologia da música? Para Ivo Supicic, um dos mais importantes musicólogos contemporâneos, o caminho a seguir na investigação é que se faça ao nível dos

«acontecimentos musicais e sociais concretos que, por si sós, uma vez reunidos e classificados, podem dar lugar a conclusões verdadeiramente sociológicas. As relações que se concebam correctamente entre a história da música e a sociologia da música

não podem conduzir a uma exclusão recíproca de estas duas disciplinas mas bem, a sua contemporaneidade» (Supicic Apud Fubini, 1988: 396).

É com este sentido que a análise sociológica tem de trilhar o seu trajecto de investigação, centrando a sua abordagem na descodificação de feitos concretos do domínio da música, sendo suportada pela história social que «se encarrega de dar à sociologia os factos que precise» (Hennion, 2002: 134). Desta forma é provável que se consigam explicações mais fundamentadas, o que devera contribuir para o alcançar de um maior rigor nos estudos sociais da música. Tudo isto para tentar superar as pseudo análises, obstinadas em entender somente a música pela música, como recorrentemente fez a estética musical²³.

Ou seja, uma análise sociológica da música com pretensão de se poder validar empiricamente tem de recorrer a procedimentos metodológicos já assentados, em que «a construção conceptual da sociologia vai buscar o seu material, como paradigmas, muito essencialmente se bem que não de modo exclusivo, às realidades da acção, igualmente relevantes sob o ponto de vista da história» (Weber, 1997: 38).

Tentando assim controlar as interferências dos dois principais factores que têm vindo a provocar turbulência na possibilidade de um pensamento próprio da sociologia na área da musica. Por uma lado devido as teorizações carregadas de fortes elementos ideológicos, em especial desde a posição adorniana, que teve forte influencia na forma de se pensar este tema. «Em que a música não é ideologia meramente enquanto meio imediato de dominação, se não também manifestação da falsa consciência, como superficialização e harmonização dos opostos» (Adorno, 2006:11). O que impôs inegavelmente uma visão doutrinaria que viciava *a priori* a forma de olhar a questão social da música, não existindo um esforço que permitisse equacionar a separação entre *juízos de valores* e *juízos científicos*. É necessário portanto caminhar no sentido de um «empirismo rigoroso e isento de qualquer hipotética ideologia» (Fubini, 1988: 396).

²³ Que abriu o precedente e fez de certa forma “escola” para que a explicação pós-moderna encontra-se terreno fértil para continuar através da via da (des) construção a dar sequencia as suas imprecisões.

Por outro lado, as abordagens da estética²⁴ que primaram por ser entendidas maioritariamente como questões de gosto, carecendo nitidamente de indicadores capazes de proceder ao seu “objectivar”. Para que se possa estabelecer uma “compreensão” deste elemento no seio de uma sociologia da música o enquadramento que nos parece mais apropriado é o da dupla subjectividade. Em que o investigador tome consciência de si mesmo como ser subjectivo no seu processo de análise. Assumindo que necessita de procedimentos claros e bem definidos (métodos e técnicas) capazes de estabelecerem mecanismos que ponham a subjectividade do sujeito observável (o colectivo) a “falar” e não a sua. Para que o resultado do seu trabalho seja uma leitura sociológica fundamentada, com evidências passíveis de sustentação, em que a música se mostra como entendimento empírico do social e não como o seu próprio entendimento. Ou seja, a sociologia da música carece de por em pratica os procedimentos metodológicos que sempre adiou, pelos motivos e contingências descritas.

Bibliografia

- ABREU, Paula (2000). “Práticas e consumos de música (s): Ilustrações sobre alguns novos contextos da prática cultural” in *Revista Critica de Ciências Sociais*, Nº 56, pp. 123-147.
- ADORNO, Theodor (1994). *La Dialéctica de la Ilustración*, Trotta: Madrid.
- _____. (2000). *Sobre la Música*, Paidós: Barcelona.
- _____. (2006a). *Teoria Estética*, Edições 70: Lisboa.
- _____. (2006b). *Escritos Musicales I-III*, Akal: Madrid.
- _____. (2007a). “Critica Cultural e sociedade” in Adorno, Theodor; *Indústria Cultural*, pp. 75-102, Paz e Terra: São Paulo.
- _____. (2007b). “Tempo Livre” in Adorno, Theodor; *Indústria Cultural*, pp. 103-117, Paz e Terra: São Paulo.

²⁴ Ora, por isso, a principal preocupação de um dos precursores da sociologia da música, o alemão Max Weber, foi ausentar da sua produção intelectual «toda a consideração do valor estético da música» (Fubini, 1988: 398), com o intuito de estabelecer que a sua sociologia da música fosse denominada de científica.



- ARON, Raymond (1998). *As Etapas do Pensamento Sociológico*, Publicações Dom Quixote: Lisboa.
- BARCE, Ramón (1988). “Prólogo” in Blaukopf, Kurt; *Sociologia de la Musica*, Real Musical: Madrid.
- BECKER, Howard (1984). *Art Worlds*, University of California Press: London.
- BLAUKOPF, Kurt (1988). *Sociología de la Música*, Real Musical: Madrid.
- BLOMSTER, Wes (1976). “Sociology of Music: Adorno and Beyond” in *Telos*, Nº 28, pp. 81-112.
- BONTINCK, Irmgard (1994). “Mass Media and New Types of Youth Music. Methodological and terminological Problems” in *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 25, No. 1/2, pp. 165-174.
- BOURDIEU, Pierre (2000). *La Distinción. Criterios y Bases Sociales del Gusto*, Taurus: Madrid.
- ELIAS, Norbert (1993). *Mozart: Sociología de um Génio*, ASA: Porto.
- FIRMINO DA COSTA, António (1992). *O Que é - Sociologia*, Difusão Cultural: Lisboa.
- FRADIQUE, Teresa (2003). *Fixar o Movimento: Representações da música rap em Portugal*, Publicações Dom Quixote: Lisboa.
- FUBINI, Enrico (1988). “La Estética y la Sociología de la Música” in Fubini, Enrico; *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Cap. XV, Alianza Editorial.
- FURIÓ, Vicenç (2000). *Sociología del Arte*, Cátedra: Madrid.
- GUASCH, Óscar (2002). *Observación Participante*, CIS: Madrid.
- GUILLOT, Eduardo (1997). *Historia del Rock*, Editorial la Mascara: Valencia.
- HENNION, Antoine (2002). *La Pasión Musical*, Paidós: Barcelona.
- HONIGSHEIM, Paul (1977). *Max Weber*, Paidós: Barcelona.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor (2007). “A Indústria Cultural. O Iluminismo como mistificação das Massas” in Adorno, Theodor; *Indústria Cultural*, pp. 7-74, Paz e Terra: São Paulo.



- MORATÓ, Arturo (1983). "La Trascendencia Teórica de la sociología de la Música. El caso de Max Weber" *in Revista de Sociología (U.A.B.), Sociología de la Música, N° 29*, pp. 9-61.
- ROMERO, Ricardo (1980). "La reconstrucción del materialismo histórico de Jürgen Habermas" *in REIS, N° 12*, pp. 117-139.
- SCHAEFFNER, André (1932). "D'une nouvelle classification méthodique des instruments de musique" *in Revue Musicale, Vol. 10-11*, pp. 215-31.
- SERRAVEZZA, Antonio (1983). "Las Tradiciones Especulativas de la Sociología de la Música y la Estética" *in Revista de Sociología (U.A.B.), Sociología de la Música, N° 29*, pp. 62-78.
- SILBERMANN, Alphons (1963). *The Sociology of Music*, Routledge: Londres.
- SUPICIC, Ivo (1983). "Sociología Musical e Historia Social de la Música" *in Revista de Sociología (U.A.B.), Sociología de la Música, N° 29*, pp. 79-108.
- MORSS, Susan (1981). *Origen de la dialéctica negativa*, Siglo XXI: México.
- VILAR, Gerard (2000). "Introducción" *in* Adorno, Theodor; *Sobre la Música*, Paidós: Barcelona.
- WATERS, Lindsay (1999). "La Peligrosa Idea de Walter Benjamin" *in* Puig, Luis y Talens, Jenaro (Ed.); *Las Culturas del Rock*, pp. 54-73, Pre-Textos: Valencia.
- WEBER, Max (1997). *Conceitos Sociológicos Fundamentais*, Edições 70: Lisboa
- _____. (2002). *Economía y Sociedad*, Fondo de Cultura Económica: Madrid.