

TÍTULO DO TRABALHO			
REFLEXÕES SOBRE MÚSICA, CANÇÃO E MÍMESIS EM “LA MISIÓN DESFETICHIZADORA DEL ARTE”			
AUTOR	INSTITUIÇÃO (POR EXTENSO)	Sigla	Vínculo
Paulo Henrique Vieira de Souza	Secretaria de Educação do Distrito Federal	SEEDF	Professor
RESUMO (ATÉ 150 PALAVRAS)			
<p>Este artigo procura retomar a discussão sobre música, presente na <i>Estética</i>, de Georg Lukács, voltando-se especialmente às questões discutidas no capítulo 9, “La misión desfetichizadora del arte”, que sugere uma potência desfetichizadora dos objetos criados neste meio homogêneo.</p> <p>O trabalho inicia-se pela discussão dos termos <i>missão</i> e <i>fetichização</i> no contexto artístico, visando demonstrar que a especificidade da arte está na refiguração da vida humana. A partir de então, a argumentação centra-se na compreensão do processo mimético na música e em seus dilemas, recorrendo quando necessário a teóricos do campo musical e a outros escritos da <i>Estética</i> lukacsiana.</p> <p>Por fim, surgem apontamentos para a continuidade do estudo da música e da canção com base na estética marxista proposta pelo teórico húngaro.</p>			
PALAVRAS-CHAVE (ATÉ 3)			
Mimesis, Música, Georg Lukács.			
ABSTRACT (ATÉ 150 PALAVRAS)			
<p>This article seeks to resume the discussion about music, present in the <i>Estética</i>, of Georg Lukács, observing especially the questions discussed in chapter 9, “La misión desfetichizadora del arte”, suggesting that objects created in this homogeneous medium – the music – have power to overcome the fetishism.</p> <p>The work begins with the discussion of the terms <i>mission</i> and <i>fetishism</i> at the artistic context, aiming to demonstrate that the specificity of art is its refiguration of human life. Since then, the argument focuses on the understanding of the mimetic process in music and their dilemmas, using, when necessary, the theoretical musical field and the other writings of Lukács.</p> <p>Finally, there are notes for the continuity of music’s and song’s studies based on marxist aesthetics proposed by the hungarian scholar.</p>			
KEYWORDS (ATÉ 3)			
Mimesis, Music, Georg Lukács.			
EIXO TEMÁTICO			
A luta libertadora da arte e da cultura			

REFLEXÕES SOBRE MÚSICA, CANÇÃO E MÍMESIS EM “LA MISIÓN DESFETICHIZADORA DEL ARTE”

Este texto é o primeiro passo de um projeto extenso que visa compreender as concepções de Georg Lukács sobre música, presentes em sua *Estética*. Dada a proporção da obra base, reconhece-se a dificuldade desta empresa, assim como o caráter estritamente introdutório deste trabalho, que buscará limitar-se aos entornos gerais do problema da música em relação com o *realismo crítico* – cerne da teoria estética lukácsiana – por meio da observação atenta das questões levantadas no capítulo 9, “La misión desfetichizadora del arte”¹, que traz proposições importantes ao caráter geral da obra, reservando largo espaço às discussões sobre o campo musical. A proposição básica é, portanto, a de que, neste capítulo, Lukács toca em questões primordiais para a discussão da música como arte mimética, colocando-a, ao mesmo tempo, em perspectiva materialista.

O título do capítulo que baseia este trabalho apresenta uma força engajada ostensiva, motivo pelo qual torna-se necessário esclarecer em que acepção é possível referir-se à missão² da arte, expressão que, central à obra, pode ser mal compreendida em uma reflexão a respeito de estética em sentido progressista. Tal termo corre o risco de sugerir uma obrigação imposta às produções artísticas que as colocaria a serviço de um objetivo – incompreensão suscitadora de leituras superficiais que encontrariam ideias panfletárias no teórico marxista. Esta visão está completamente distanciada do pensamento de Lukács, que concebe o termo centrando-se na especificidade estética, surgida da relação entre sujeito e objeto.

A palavra missão surge, neste contexto, sem concessões ao utilitarismo burguês, mas reclamando um horizonte prático ao exercer influência concreta sobre a realidade, ainda que distanciada da ideia simplista de atuação sobre os fatos sociais. Neste sentido, o termo só passa a ser bem compreendido em ligação com a ideia de desfetichização, que consiste no reestabelecimento das relações humanas apagadas ao

¹ As reflexões estabelecidas neste trabalho têm como principal fonte emanadora este texto, capítulo 9, da tradução castelhana da *Estética*, de Lukács; mas também se incluem reflexões pertinentes ao capítulo 14, “Cuestiones liminares de la mimesis estética”; a outros teóricos da tradição dialética e materialista; além de discussões específicas dos estudos sobre música.

² Os termos de Lukács utilizados aqui são referidos a partir de uma tradução feita pelo autor deste trabalho, sendo que, as citações estão transcritas na língua original.

longo do desenvolvimento da forma mercadoria³. Sobre a desfetichização, explica o autor:

La verdad convierte las cosas aparentemente existentes y dominantes en relaciones entre los hombres, los cuales - en determinados casos - podrían ser capaces de controlarlas y dominarlas; pero incluso cuando eso no es posible, el “destino” aparentemente nacido de la naturaleza de las cosas se presenta finalmente como producto de la misma evolución de la humanidad, o sea, desde este punto de vista, como destino autoproducido de los hombres (LUKÁCS, 1966a, 380).

Na visão de Lukács, o caráter progressista da arte está em superar retrocessos advindos de visões fetichizadas, criando um mundo que é reflexo da realidade, capaz de restaurar em seu bojo uma imagem inteiriça do homem ao reestabelecer as relações que mediam seu contato com a natureza e com outros homens. Esta possibilidade tem, no entanto, uma condição dialética: mesmo que esteja em jogo a eficiente construção de um reflexo da realidade, que guarda, portanto, relação com o mundo circundante natural do homem, a obra de arte deve se bastar na constituição de um outro mundo que, tendo partido do anterior, é em si completo.

A relação entre o mundo circundante natural do homem, vivenciado por meio do reflexo do pensamento cotidiano, e o mundo constituído em cada obra de arte é observada por Lukács ao indicar que a vivência cotidiana exige do homem um materialismo espontâneo, que visa resolver problemas imediatos da vida. Esse materialismo, porém, não evita que fetichizações sejam criadas, já que não passa a problematizações profundas devido ao seu caráter prático e ao desenvolvimento social necessário da forma mercadoria. Deste modo, ao longo do desenvolvimento humano, surgem caminhos de intenção desfetichizadora, como os trilhados pela ciência, pela filosofia e pela arte. De sorte que o modo da arte de atuar desfetichizadamente se relaciona ainda com esse materialismo prático, que é espontaneamente dialético.

³ “[A forma mercadoria] reflete aos homens as características sociais do seu próprio trabalho como características objetivas dos próprios produtos de trabalho, como propriedades naturais sociais dessas coisas e, por isso, também reflete a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social existente fora deles, entre objetos. Por meio desse quiproquó os produtos do trabalho se tomam mercadorias, coisas físicas metafísicas ou sociais. [...] Não é mais nada que determinada relação social entre os próprios homens que para eles aqui assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas.” (MARX, 1996).

La ingenua ‘naturalidad’ de la vida cotidiana, que percibe espontáneamente las cosas en su conexión y en su movimiento, se convierte aquí incluso en una ‘concepción del mundo’, cuyo contenido es precisamente la salvación de esas conexiones, de ese movimiento. Aunque las fetichizaciones socialmente condicionadas empapan profundamente la cotidianidad misma, la práctica del arte (lo que no quiere decir necesariamente la concepción consciente del mundo de los diversos artistas) combate con sus propios medios esas tendencias que amenazan con esquematizar y congelar el mundo circundante y sensible de los hombres (LUKÁCS, 1966a, 386).

A especificidade do poder desfetichizador da arte está na maximização dessa dialética espontânea, em que a subjetividade humana entra em contato com a objetividade do mundo natural, tendo como fim uma objetividade indeterminada. Ou seja, o específico do estético não é a subjetivação completa, menos ainda a objetividade total, mas uma relação entre os dois âmbitos que é condição da vida material do ser humano. A experiência cotidiana é para o ser humano uma constante síntese entre as condições materiais com as quais se confronta, motivo pelo qual o reflexo cotidiano contém “una imagen más o menos adecuada de la estructura dialéctica objetiva. El momento de indeterminación que existe para las relaciones entre los hombres en la interpretación de lo externo [...] queda sin suprimir por eso” (LUKÁCS, 1966a, 417). Ou seja, o que está mais próximo de uma verdade humana⁴ é a totalidade formada por essa referencialidade ao homem, na qual objetos e fatos não significam em seu *ser-em-sí*, mas como mediações das realizações humanas.

É este o cerne da questão: se a arte se volta ao mundo natural do homem como simples técnica de reprodução de suas determinações, pode se tornar uma eterna afirmação das fetichizações presentes na visão cotidiana e manter-se como fragmentação sem completude; enquanto que, quando ela consegue reconectar aspectos da existência aparentemente ilhados, colocando-se declaradamente contra a deformação do homem e de suas relações (mesmo que este propósito não seja reconhecido

⁴ O termo *verdade* é aqui utilizado em acordo com as considerações de Lenin em *Materialismo y Empiriocriticismo* (apud LUKÁCS, 1966a), que considera que toda ideologia está condicionada historicamente e, mesmo assim, a toda ideologia científica corresponde uma verdade objetiva, procurando manter uma dialética entre verdade absoluta e relativa.

conscientemente pelo artista), estará criando um mundo redondo, fechado e tendendo a uma desfetichização da vida. O que quer dizer que independentemente da posição política do autor, a arte verdadeira apresenta uma tendência espontaneamente desfetichizadora, mesmo guardando suas limitações históricas e sociais.

Neste sentido, a ideia de que o mundo conformado na arte deve ter completude própria torna-se algo decisivo nesta refiguração da vida.

A música e o mundo

No estágio de desenvolvimento em que chegou a música e as reflexões sobre ela nos séculos XIX e XX, tornou-se nebulosa a percepção de que possa haver uma refiguração completa da vida no meio homogêneo musical. Isto se deve à sua aparente falta de referencialidade, que tem relação com o desenvolvimento histórico das formas sociais, da subjetividade e da estrutura do meio homogêneo musical.

A musicologia contemporânea aborda a questão majoritariamente pelos vieses idealistas ou formalistas, mantendo o fenômeno musical numa espécie de reino autônomo e universal, o que lhe retira qualquer viés social, embotando seu poder humanista e sua potencialidade política. Conforme observa James Garratt (2003), essa tendência é extremamente nociva à compreensão efetiva da música do século XIX, chave para os desdobramentos musicais da música contemporânea.

Uma tentativa de explicação da causa desta recusa pode ser encontrada em um curto ensaio do musicólogo e compositor estadunidense Norman Cazden, “Towards a Theory of Realism in Music” (1951), que guarda muitas convergências com as proposições de Lukács a respeito do tema.

Basicamente, Cazden faz um percurso sobre os conceitos de *naturalismo*, *pictorialismo* e de *símbolos arbitrários* aplicados à música, demonstrando como, apesar de sua proximidade cronológica com a ideia do realismo na música, estes recursos encontram-se em plena oposição à concepção de uma música realista, que, em suas palavras, é aquela que tem “the totality of concrete reference to the common experience of human beings as embodied in all the formal elements of musical art” (CAZDEN, 1951, 150). Assim, ao chamar atenção à errônea aproximação dos termos como correlatos de um mesmo processo, o musicólogo conclui que a justa negação de estudiosos e músicos a qualquer concepção que submetesse imediatamente a música à

fatores extra-musicais chega em seu desenvolvimento máximo à negação radical do conteúdo neste meio homogêneo.

A posição de Cazden, muito bem embasada do ponto de vista da teoria musical, organiza-se em torno da música do século XIX (seu espectro neste ensaio está circunscrito à música moderna, sem trânsito para as vanguardas do século XX), entretanto, para justificar o mesmo fenômeno, Lukács aprofunda as determinações filosóficas que sustentam tais posições e procura estender o arco histórico da evolução social da música.

O filósofo marxista chama atenção para o fato de que a negação do caráter mimético da música, além de ser um dado do desenvolvimento interno das forças musicais, tem relação com proposições filosóficas facilmente identificáveis e de base teórica débil. Elas tomam a impossibilidade da representação da realidade como dado óbvio, pois este é o seu princípio a respeito de qualquer reflexo constituído pela mente humana:

[...] esas actitudes se basan en la duda acerca de la objetividad del mundo externo o su negación, o en la negación de que los efectos del mundo externo sean la base de las sensaciones humanas. Y se basan principalmente en la suposición de una contraposición supuestamente irreductible entre expresión y refiguración. Al aislar estas filosofías y tendencias artísticas, las reacciones del sujeto de su concreto mundo circundante y fetichizarlas en una plena autarquía, deforman y amputan la expresión de las mismas, separándola de su base, de su auténtico contenido, reduciéndola a un solipsismo privado en el cual [...] en vez de rebasar intensificadamente la realidad, se empobrece en comparación con ella, palidece y pierde intensidad (LUKÁCS, 1966b, 7).

Assim, Georg Lukács debruça-se detidamente sobre os pressupostos destas visões, demonstrando que apresentam um princípio básico de vinculação da música à fenômenos da natureza, reduzindo-a imediatamente a eles (cf. LUKÁCS, 1966b, 10). Isto acontece, por exemplo, nas concepções onde a música é tomada como fenômeno humano, mas o próprio homem é visto também como puro ser natural. Para exemplificar tal ponto de vista, o autor cita um trecho de Heder, bastante elucidativo:

Así pues, todo lo que suena en la naturaleza es música; tiene sus elementos en sí, y necesita sólo una mano que los saque a la luz, un oído que los oiga, un sentimiento que los perciba. Ningún artista ha inventado nunca un sonido ni le ha dado un poder que no tuviera en la naturaleza y en su instrumento; pero sí que lo descubrió, y le obligó con dulce fuerza a salir a la luz (apud LUKÁCS, 1966b, 11).

O fragmento é exemplar de uma posição que toma a música como dado incognoscível inscrito na natureza, motivo pelo qual, não raro, esse tipo de posicionamento teórico busca expressar-se por paradoxos estáticos que mistificam o fenômeno, elevando-o à uma transcendência fatalista. Apenas a título de demonstração do funcionamento da mesma tendência de pensamento em reflexões acadêmicas brasileiras e atuais, leia-se por exemplo a introdução do artigo *Filosofia e Música – O bolero de ser e não ser!*, de Emmanuel Carneiro Leão, publicado em 2011:

Com o homem, rompe-se o silêncio da noite cósmica de ser e não ser. Desde então, é tão difícil ser música como não ser música. Na ambiência eletroacústica, surgiu na Itália entre os músicos eruditos a seguinte *buttata*: antes o difícil era ser música. Hoje, não. Hoje o difícil é não ser música, pois tudo é música (LEÃO, 2011, 15).

Outro caso abordado por Lukács que vincula a reflexão musical ao funcionamento de fenômenos naturais e aparenta ser oposto ao primeiro – mas deflagra-se muito próximo em sua atuação fetichizadora de associação imediata do mundo humanamente construído às leis naturais – é a visão da música como organização submetida completamente a leis matemáticas. Tal como Cazden (1951), Lukács reconhece a importância primordial das leis que regem o funcionamento interno do meio homogêneo musical, sem as quais qualquer esforço criativo dissolve-se sem efetividade; entretanto, empreende grande esforço em demonstrar que a base da suposição de que o pensamento matemático precede às condições sobre as quais reflete, ou seja, as determinações da vida cotidiana, é uma mistificação, já deflagrada por Aristóteles e por Hegel (cf. LUKÁCS, 1966b, 11-15). Estendendo esta conclusão ao pensamento musicológico, Lukács chama atenção ao apagamento da importância da

ação humana sobre as leis objetivas como determinação essencial para a compreensão profunda do fenômeno musical, observando que

La teoría musical no da más que posibilidades, leyes condicionales negativas [...]. La transformación de la posibilidad teórica en realidad artística se basa también [...] en el hecho de que la primera se refiere a una realidad que la segunda está llamada a reflejar y conformar miméticamente (LUKÁCS, 1966b, 16).

Já do ponto de vista histórico, Lukács assume a perspectiva dos gregos da Antiguidade, afirmando categoricamente que há um conteúdo na música, que é a reflexão, por seus meios característicos, da vida interior humana:

Los rasgos, para nosotros decisivos, de la música como mimesis de la vida interior humana, de los afectos, las impresiones, etc., se desarrollan [...] bajo una capa mágica; y poco a poco llegan a la sustantividad de lo estético; y hay que observar inmediatamente que su plena autonomía es resultado de una evolución dilatada, que hace falta mucho tiempo para que la música deje de ser acompañante [...] de otros modos de representación mimética (la danza, la palabra) (LUKÁCS, 1966b, 18).

Hemos partido [...] de la concepción, ya dominante en general en la Antigüedad griega, de que el objeto del reflejo musical es la interioridad humana, la vida emotiva humana. Aquí tiene que empezar todo intento de concreción. Pero, inmediata y originariamente esa interioridad no existe en absoluto como esfera relativamente independiente de la vida humana. Es un producto de la evolución histórico-social de la humanidad, y [...] su conformación e su despliegue muestran un preciso paralelismo con el origen y el florecimiento de la música como arte sustantivo (LUKÁCS, 1966b, 16).

Assim, o autor aprofunda-se longamente no processo pelo qual a música surge em estreita ligação com o trabalho, a dança e a magia, chamando atenção ao ritmo como elemento central de mediação entre essas diversas esferas do reflexo humano.

Lukács identifica a base desse processo na atuação do ritmo como facilitador e ordenador do trabalho, desencadeando subjetivamente a diminuição do esforço e a gradual liberação da interioridade, das sensações que acompanham o trabalho e assim, da vida emocional (cf. LUKÁCS, 1966b, 17). Devido a isso, observa três estágios da relação entre o ritmo e o processo mimético humano: o primeiro é o dos movimentos rítmicos dos seres vivos, presentes em todo reino animal, que respondem a necessidades biológicas com vistas à adaptação dos seres aos seus meios, sendo estes somente episódicos; o segundo estágio diz respeito ao ritmo que surge da prática do trabalho, distinto do primeiro principalmente no que diz respeito à sua dimensão teleológica (aqui vale ressaltar o salto qualitativo referente à musicalização do ritmo, de onde surge o canto de trabalho e acompanhamentos instrumentais ocasionais); e o terceiro estágio seria aquele plenamente mimético, onde relacionada à dança, a música desempenha plenamente sua função evocadora, ainda que associada à magia.

A partir de então, Lukács procura demonstrar como o desenvolvimento interno das formas evocadoras da dança e, portanto, do seu princípio organizador indissociável, a música, acontece em um gradual crescimento e contínuo apartamento dos meios homogêneos (este movimento, por central que seja na explicação da música como arte mimética, não está no escopo das preocupações imediatas deste trabalho).

O dado que salta desse percurso teórico é então a centralidade do ritmo no surgimento da música como arte substancial, como exercício da mimesis na evolução social da música e mesmo na complexificação da estrutura musical. Por isso,

Lo único que nos interesa es el hecho de que la música no puede cumplir sino como mimesis de la vida interior la función que le han asignado las circunstancias histórico-sociales de toda cultura incipiente. La tarea de la filosofía del arte consiste en descubrir las las conexiones categoriales que se imponen en esa situación. Es claro sin más que la descrita función ordenadora de la música tiene que ser esencialmente temporal (LUKÁCS, 1966b, 24).

Portanto, a pergunta que se impõe passa a ser: como um meio homogêneo essencialmente temporal pode constituir um mundo inteiro?

A construção de um mundo ficcional na música e a categoria do “quase-espaço”

A construção da totalidade artística utiliza-se de determinações variáveis a nível qualitativo e quantitativo, sendo possível que algumas delas desapareçam, ou surjam em menor proporção, de acordo com o meio homogêneo de sua manifestação; e que outras cobrem presença imprescindível. Entre as últimas, Lukács aponta o tempo e o espaço, que sofrem, no cotidiano, na filosofia metafísica do pensamento moderno e na arte dita de vanguarda, uma separação fetichizadora⁵ desde o advento da *Crítica da Razão Pura*, de Kant.

O autor indica, porém, que o isolamento dessas categorias e mesmo a sua contraposição, não chegaram jamais a ter domínio absoluto no campo filosófico ou no cotidiano. Filosoficamente, a contraposição é feita pela visada de Hegel a respeito da questão:

Lo importante para nosotros es que su [de Hegel] motivación básica es la unidad dialéctica contradictoria del espacio y el tiempo, y que esa unidad no puede imponerse separada abstractamente de la realidad (como a priori subjetivo-formal), sino sólo en vinculación inseparable con la materia y el movimiento, los cuales, por su parte, no son tampoco separables (LUKÁCS, 1966a, 388).

A importância dessa assertiva de Hegel se dá aqui pela percepção de uma relação inseparável e dialética entre tempo e espaço que se faz em relação ao movimento e à matéria, já que “el movimiento es el proceso, el paso de tiempo a espacio, y a la inversa; la materia, en cambio, es la relación de tiempo y espacio como identidad en reposo” (LUKÁCS, 1966a, 388). E por meio dessa reflexão se chega a uma convergência entre pensamento cotidiano e filosófico, já que a proposição hegeliana pode ser observada na prática cotidiana, em que a experiência da matéria em movimento dificilmente permitiria a negação da relação entre movimento, matéria, espaço e tempo.

Essa discussão se faz necessária principalmente para reflexão a respeito das artes que aparentam ter meio homogêneo de caráter somente espacial ou temporal. Levando em conta o pensamento de Hegel, não seria possível reconhecer um mundo conformado na arte sem a presença dialética desses dois aspectos da realidade objetiva,

⁵ Lukács afirma não ser possível dar conta de um aprofundamento a respeito da história do problema, mas demonstra um pequeno percurso que tem início em Kant, passando por Bergson, Heidegger, Klages, Möller van den Bruck, Hermann Broch, chegando às influências, cada vez maiores, desse princípio no pensamento cotidiano, na filosofia e na arte.

por mais que um deles só se faça suscitado pelo outro. Assim, chega, Lukács, à contradição dialética de que qualquer meio homogêneo, por majoritariamente espacial que seja, apresentará um quase-tempo; ao passo que todo meio, ainda que imediatamente temporal, utilizará na conformação de seu mundo um elemento de quase-espço.

Conforme visto, a música é uma manifestação artística predominantemente temporal, motivo pelo qual a discussão a respeito da possibilidade de existência de espacialidade em seu meio homogêneo já é bastante conhecida em seu universo teórico específico⁶. Desse modo, a categoria de quase-tempo identificada por Lukács refina a percepção das mediações que permitem reconhecer o potencial humanístico da música sem recorrência a saídas metafísicas.

De fato, em uma arte em que o aspecto temporal predomina completamente, não há objetivamente dizendo, possibilidade de encontrar-se espaço. Por isso, o quase-espço é evocado apenas subjetivamente apesar de preservar uma origem objetiva: “esta subjetividad se refiere a los principios objetivos últimos de composición de la obra, mientras que aquélla no es más que una apropiación puramente receptiva de la estructura ya lograda de la obra” (LUKÁCS, 1966a, 399). A categoria de quase-espço é, pois, exclusivamente subjetiva, não sendo possível a sua realização objetiva na música ou na literatura, por exemplo.

É do problema da orientação da recepção rumo a uma evocação que surge a categoria de quase-espço nas artes de meio homogêneo temporal. Assim, voltando-se à recepção, o autor parte do princípio retirado da sentença de Heráclito (“Não é possível banhar-se duas vezes no mesmo rio”) até o pressuposto de que na análise de uma arte temporal não se pode conceber que a experiência seja simples sucessão de vivências. Desse modo, a orientação, percebida na estrutura, pode ter o seu momento presente em alusão ao anterior e àquilo que surgirá posteriormente, conformando uma unidade inteira, temporal e dialeticamente simultânea e não simultânea. Isto porque a

⁶ Esse breve percurso possibilita incluir a *Estética* na discussão a respeito de uma série de questões pertinentes às reflexões sobre a arte musical. Discussões das quais o autor não se esquivou ao longo de seu texto, por exemplo, enfrentando a concepção de música como arte do tempo, isolada do espaço; colocando-se criticamente sobre a inversão completa do mesmo problema, que vê a música como arte puramente espacial, sendo superação completa do tempo e tendendo a uma arquitetura dos sons; confrontando a teoria das esferas, difundida desde a Antiguidade, que tende a fazer da experiência musical – tanto na criação quanto na recepção – mistificação; além de se opor a jogos mentais que trabalham analogias sem fundamentação.

experiência musical, com o transcorrer do tempo, resguarda características de movimento, em que o momento exato da audição, não simultâneo, traz em seu interior as determinações do passado, assim como constrói o chão daquilo que é futuro, sendo também simultâneo e possibilitando uma série de sínteses que estabelecem na estrutura uma noção quase-espacial. Funda-se aí uma referencialidade recíproca entre momentos temporalmente separados, que evocam no receptor, uma dialética contraditória entre o sucessivo e o simultâneo. Devido a essa unidade contraditória ser baseada na reverberação da estrutura da música na subjetividade, não se configura uma espacialidade real, mas um quase-espço subjetivo, inerente ao meio homogêneo temporal e relacionado à experiência sensível de recepção da música.

Ainda assim, para que esse processo cumpra a sua potencialidade desfeticizadora é necessário que a simultaneidade por ele criada seja apenas momento na sucessão temporal, constituindo uma evolução no sentido profundo da palavra que se relaciona à eficácia da irreversibilidade do tempo. Segundo o autor,

La dirección unívoca propia del tiempo contiene ya para la naturaleza inorgánica la irreversibilidad de determinados procesos; para la naturaleza orgánica, y aún más para el mundo de los hombres, esa tendencia muta cualitativamente: lo temporalmente posterior contiene en sí las determinaciones de lo precedente, pero de un modo elaborado, enriquecido, profundizado, de tal manera que el retorno fáctico o mnemónico de un anterior momento, la contrastación de lo pasado con lo presente, cobra el contenido específico de una evolución, a diferencia de un mero movimiento (LUKÁCS, 1966a, 402).

Essa irreversibilidade do tempo é um fator determinante da vida e pode ser considerada uma das principais bases que contribuem para o estabelecimento de um pensamento dialético sobre a história do homem. Sendo a música um reflexo da realidade que se utiliza de meio homogêneo temporal, tal aspecto é decisivo no funcionamento de sua estrutura, pois, dado o caráter autoconsciente da arte, as bases desse movimento irreversível se fazem nela representados, sensíveis, de modo que a simultaneidade criada pelo quase espaço e vivenciada como momento torna possível a realização plena da dialética que permite comparar o simultâneo e o não simultâneo

latente, a passagem do tempo, a mobilidade que se impõe de modo absoluto e ilimitado. Assim, na música o ressurgimento de um motivo, por exemplo, nunca é somente um retorno, “más bien el hacerse presente de su anterior modo de manifestación no és más que un trampolín para hacer aparecer inequívocamente lo radicalmente nuevo y alterado en la situación nuevamente creada” (LUKÁCS, 1966a, 403). Essa relação dinâmica não trata de justificar o presente pelo passado, mas de iluminar relações dialéticas entre o antes, o agora e o porvir, potencializando os seus significados.

Portanto, a categoria de quase-espço contribui para uma dialética que destaca a possibilidade de que a audição imediata e a experiência temporal decorrente dela bastem como reflexo desfeticizador da realidade. Isto porque lhe restitui a inteireza de mundo dentro de sua própria estrutura, possibilitando uma reconfiguração estética dos sentimentos humanos diante do seu mundo circundante e dos efeitos desse em seu interior, permitindo considerar a música uma arte mimética.

Esta afirmação se baseia no reconhecimento de um conteúdo, alcançado pela percepção da dialética da simultaneidade e não simultaneidade possibilitada pelo quase-espço. O que não implica em reflexão direta de objetos concretos existentes no mundo natural circundante do homem, mas numa conformação da realidade já refletida em sua vida interior, construído pela estrutura musical, que passa a ser forma e conteúdo, reflexão mimética do humano e das relações dinâmicas da existência.

Assim, torna-se perceptível que a estruturação formal, que no caso da música é temporal, imprime à arte caráter histórico, antropomorfizador e desfeticizador pela instauração de um mundo inteiro no qual a desconexão entre tempo e espço é superada, suscitando um conteúdo dificilmente determinado, uma vez que é referente à vida interior do homem.

O conteúdo em música e a objetividade indeterminada

Conforme aludido acima, a eficiência da estrutura-conteúdo constituída musicalmente estaria na conformação de algo objetivo que evoca a subjetividade e é, desde o ponto de vista do conteúdo, indeterminado. Lukács utiliza a terminologia objetividade indeterminada para nomear tal fenômeno, elevando-o a uma categoria estética que varia em grau e modo de determinação/indeterminação de acordo com o meio homogêneo de que se trata e do âmbito a que se refere: interno ou externo.

O início de sua reflexão parte da constatação de que artes temporais que apresentam conteúdo mais definido tendem a dificultar a percepção teórica do quase-espaço, motivo pelo qual se imerge na discussão da determinação/indeterminação em literatura, chegando a discussões muito específicas desse meio homogêneo, mas que permitem uma generalização: mesmo em artes de conteúdo definido, a hiperdeterminação é nociva à eficácia estética. É a partir desse problema que chega à mesma questão nas artes figurativas, onde a determinação inevitavelmente atinge um grau muito mais avançado do que na literatura, apesar de manter ainda um âmbito de jogo entre o que pode ser representado ou não. Para aprofundar-se no problema, chama atenção para outro par dialético que na literatura está encoberto por mediações mais complicadas, mas que nas artes plásticas torna-se relativamente claro:

mientras que en la literatura la dialéctica de lo interno y lo externo aparece muy complicada e intrincada, razón por la cual no puede figurar ni como determinante ni como criterio, ahora contemplamos esa relación de un modo sumamente simplificado por la cosa misma; de tal modo que las artes figurativas no son inmediatamente capaces de dar forma más que a lo externo, cosa que han hecho desde siempre logrando que la transformación artística de lo externo en forma evoque imperiosamente lo interno (LUKÁCS, 1966a, 415).

É importante notar que, para Lukács, essa relação entre o externo e o interno deve ser imediatamente idêntica, de modo que o externo se dê internamente e o interno ganhe substancialidade externa. A colocação desse par em um nível indissociável, apesar de oposto, permite colocar a questão da determinação de uma maneira nova nas artes visuais: a determinação do externo cresce a um nível exorbitante, enquanto o interno permanece indeterminado, sendo suscitado pelo concretamente representado, mantendo, uma dialética, que é a objetividade indeterminada. Tal objetividade também acontece na música, no entanto, por um caminho diametralmente oposto, onde a determinação interna predomina quase completamente, mantendo o externo indeterminado.

A determinação do interno se dá neste caso, porque, como se viu, a expressividade em música está completamente vinculada à técnica, a um rígido sistema de leis e à composição, momento racional de construto do objeto artístico. Entretanto, o

objeto da vivência, referente e origem dessa produção artística, permanece em uma indeterminação quase completa. Segundo Lukács, “el grado excepcionalmente alto de esa indeterminación [...] es un producto de la evolución histórico-social” (LUKÁCS, 1966a, 424).

Confirma tal afirmação, o dado já demonstrado de que, em grande parte do tempo de seu desenvolvimento enquanto meio homogêneo, a música esteve atrelada a tendências miméticas da dança e da palavra, e sua desvinculação só é permitida pelo avanço técnico das próprias formas musicais em sua relação com a vida social e o desenvolvimento da sensibilidade humana. O autor indica ainda que o apagamento de um conteúdo referente claro não é tendência somente na música, mas sim um dado da evolução social da arte. Apesar disso, defende que a indeterminação do externo, sempre vigente na música, seja ela associada à palavra ou não, ao mesmo tempo que torna a música continuamente objetiva e indeterminada, não consegue ser, por si só, desfeticizadora.

Nesse sentido, o autor volta-se à música programática⁷ como exemplo de hiperdeterminação. Sua crítica estabelece-se na direção de que a música de programa procura colocar os diversos momentos de uma peça musical em relação direta de correspondência objetiva com fatos individuais da vida ou que a articulação de seu todo musical sempre corresponde a acontecimentos do mundo externo. O proceder da arte musical por esse método corre grande risco de transformar-se em “prosa de una conceptualidad trivial e sin forma” (LUKÁCS, 1966a, 426).

É interessante observar que, devido à sua visada histórica, diferentemente de teóricos formalistas, para Lukács a hiperdeterminação em música não tem relação com sua vinculação ao verbo, mas está relacionada aos métodos aplicados à música erudita instrumental que buscam por meio de recursos intrínsecos ao seu meio homogêneo, desenvolvidos pelo avanço técnico, superar a indeterminação que forma a música. Esta observação é importante porque quando comparada à inversa proporcionalidade entre a determinação de conteúdo e a percepção do quase-espço, permite concluir que a música programática é um modo de desenvolvimento de tendência feticizadora, que

⁷ Música programática, também chamada música de programa, é uma tendência existente na música ocidental desde o Renascimento, mas que chega ao seu ápice durante o século XIX, entre os compositores românticos. Seus métodos são variados, mas consistem basicamente em evocar ideias extramusicais pela conformação musical, considerando, portanto uma possibilidade de determinação de seu conteúdo.

obscurece a dialética entre simultâneo e não-simultâneo, retirando-lhe seu caráter determinante⁸.

Na mesma direção, Lukács opõe-se ainda a algumas proposições estéticas de tendência ditas modernas em música. Por exemplo, sua oposição não declarada ao *leitmotiv*⁹, que é inferida pelo seu caráter hiperdeterminante; ou a imitação auditiva de processos vitais concretos; e, principalmente, a tendência à unificação das artes como saída alegórica para a impossibilidade de representação da totalidade.

Neste ponto, é novamente destacável, a coincidência de posições entre Lukács e Cazden (1951), uma vez que ambos chegam a conclusões semelhantes por caminhos diversos: enquanto Lukács alude diversas vezes à limitação de seu conhecimento musical, Cazden analisa as mesmas questões limitando-se quase inteiramente às condições musicais. Nesse sentido, o pensamento do segundo pode servir como embasamento prático das proposições teóricas do primeiro. Segundo Cazden,

Naturalistic imitation is too poor a means for the art to rely on for the communication of a convincing content. Pictorialism is too superficial, too dependent on accident, too empty. The arbitrary symbol begs the question of musical meaning, and in the act of asserting the truth of its reference it assumes, by the need for the assertion, its untruth. So it is also for the self-contained suggestion of transient sensory impressions, so it is for the mechanical mirroring of emotional intensities through the sensitive dynamics of music, so it is for the translation of various formulae into musical constructions (CAZDEN, 1951, 142).

Conforme dito anteriormente, o ponto conclusivo deste pensamento é a concepção de um realismo em que as experiências comuns dos seres humanos (de âmbito social, portanto), encontre elaboração formal amadurecida na estrutura interna da construção musical. Este pensamento direto encontra eco nas intrincadas categorias

⁸ É indiscutível que há grande número de músicas compostas com intenção programática que superam sua intenção hiperdeterminante, o que acontece tanto pelo caráter irremediavelmente indeterminado do conteúdo em música, quanto pelo trabalho estético de cada compositor, que em última instância, independe de suas concepções teóricas.

⁹ *Leitmotiv* é uma técnica introduzida na música (inicialmente, apenas em óperas) por Richard Wagner que consiste na repetição de um tema, ideia ou pequena figura musical coerente que demarque a presença de algo não musical: um objeto, personagem, local, estado mental.

lukácsianas, de onde afirma-se, afinal, a necessidade de que a determinação do mundo das formas musicais viva em coexistência orgânica com o mundo da objetividade indeterminada por ele evocado, sendo para isso essencial que a arte musical mantenha sua coerência interna, suas leis próprias e sua força evocadora, que é possivelmente sua maior força estética. Ao manter tais coerências, segundo Lukács

Incluso cuando la música aparece ligada a la palabra [...] se refiere menos a sus momentos aislados, reflejos de la realidad en su singularidad, que al todo, en una constante y enérgica generalización: la generalización que realiza la música consiste ante todo en que ese conjunto [...] se levanta a una altura emocional que, como actualmente vivida, se realiza totalmente, altura que la obra de arte verbal, si realmente lo es, no puede sino aludir en el mejor de los casos y que, por tanto, no se consuma plenamente sino en la música (LUKÁCS, 1966a, 426).

Este trecho reitera com pujança o poder desfeticizador da música em sua profundidade ao incluir as diversas mediações e sínteses dialéticas na abrangente expressão “altura emocional vivida”, assim como também indica uma potencialidade no estudo da música associada à palavra. Em “La misión desfeticizadora del arte”, especificamente, Lukács não aprofunda a discussão, chegando somente a citar a ópera, o *lied* e produções orquestrais nas quais cantos são incluídos, como a *IX Sinfonia*, de Beethoven, e o *Canto da Terra*, de Mahler; já em “Cuestiones liminares de la mimesis estética”, o autor prolonga-se um pouco mais na relação entre música e palavra, mantendo-se, entretanto, na análise de produções do campo reconhecido como erudito. Como Lukács não alude à separação taxativa entre erudito e popular, torna-se necessário averiguar em que medida seus apontamentos são extensivos a formas populares dessa união, como a cantiga, a balada e mesmo a canção pensada nos moldes tornados populares durante o século XX.

Sua visão é um tanto elucidativa a respeito da especificidade desse modo de manifestação musical, pois reconhece que seu caráter objetivo indeterminado e seu poder de evocação agem simultaneamente ao texto, favorecendo uma complementariedade entre o verbal e o musical, de modo que indeterminações e determinações estabeleçam sínteses tão complexas que exigiriam análises

pormenorizadas de caso a caso: indica, por exemplo, a possibilidade de que um texto medíocre se torne grandioso em sua coexistência com a música (cf. LUKÁCS, 1966a, 426; LUKÁCS, 1966b, 64, 65) . Tal observação cumpre importante papel ao chamar atenção para a especificidade do texto quando manifestado em associação com a música, sem incorrer em uma separação fetichizadora para sua análise.

A visão não restritiva de Lukács abre, portanto, campo para a discussão da música popular mais difundida durante o século XX, a canção em seus moldes pop. No entanto, a colocação desse objeto exige um aprofundamento quanto a questões específicas sobre as quais o autor não se debruça. O problema deve ser colocado em termos históricos direcionados ao século XX, de modo a considerar o surgimento da Indústria Cultural, que modifica completamente o mundo prático no qual transitam as produções artísticas, implicando em mudanças estéticas.

Assim, torna-se necessário também penetrar questões resultantes da integração de texto e música, particularidades técnicas utilizadas na execução dos instrumentos e no modo de cantar, na instrumentação; observar o efeito causado sobre as formas da canção, sobre seu arranjo; reconsiderar os limites entre música erudita e popular; problematizar de que modo técnicas de gravação, recursos de produção sonora e condições de circulação dessa música influem sobre a conformação estética.

Enfim, as observações de Lukács são bastante iluminadoras para guiar em termos gerais o estudo da música e da canção, pois, conforme palavras do próprio autor, “[las] alteraciones en el modo, el alcance, la cualidad, etc., del contenido artisticamente elaborado no alteran fundamentalmente los decisivos problemas de relación forma-contenido”, que é a matéria da reflexão da estética; no entanto, ao adentrar o universo específico da música em seu aspecto cancional, em pleno século XX, descortina-se uma gama de questões específicas.

Referências Bibliográficas

- CAZDEN, Norman. Towards a Theory of Realism in Music. *Journal of aesthetics and art criticism*, 10 (1951), p. 135-151.
- GARRATT, James. Inventing Realism: Dahlhaus, Geck, and the unities of discourse. *Music and Letters*, v. 84, n. 3, 2003, p. 456-468.

LEÃO, Emmanuel C. Filosofia e Música – O bolero de ser e não ser!. *Terceira Margem*, v. 25, p. 11-16, 2011.

LUKÁCS, Georg. La mision desfetichizadora del arte. In: *Estética* – Tomo II; Volume I. Barcelona: Ediciones Grijaldo, 1966a.

_____. Cuestiones liminares de la mimesis estética. In: *Estética* – Tomo IV; Volume I. Barcelona: Ediciones Grijaldo, 1966b.

MARX, Karl. O caráter fetichista da economia e seu segredo. In: *O Capital*. Os Economistas. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.