

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

"Júlio De Mesquita Filho"

Instituto De Artes – Campus São Paulo

RAFAEL HENRIQUE CAMARGO DE OLIVEIRA

GYÖRGY LUKÁCS E A MÚSICA EM SUA ESTÉTICA

São Paulo

2024

RAFAEL HENRIQUE CAMARGO DE OLIVEIRA

GYÖRGY LUKÁCS E A MÚSICA EM SUA ESTÉTICA

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito para a obtenção de título de
Bacharel em Música - Composição na
Universidade Estadual Paulista (Unesp)

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Lia Vera Tomás

São Paulo

2024

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

O48g Oliveira, Rafael Henrique Camargo de (Rafael H Camargo), 2000-
György Lukács e a música em sua Estética / Rafael Henrique Camargo de
Oliveira. -- São Paulo, 2024.
61 f.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lia Vera Tomás.

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Lukács, György, 1885-1971. 2. Teoria musical. 3. Música - Filosofia e estética. 4. Música - Aspectos sociais. 5. Estética comunista. I. Tomás, Lia (Lia Vera Tomás). II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 780.1

Bibliotecária responsável: Catharina Silva Gois - CRB/8 11323

RAFAEL HENRIQUE CAMARGO DE OLIVEIRA

GYÖRGY LUKÁCS E A MÚSICA EM SUA ESTÉTICA

Trabalho de conclusão de curso, apresentado
como requisito para a obtenção de título de
Bacharel em Música - Composição na
Universidade Estadual Paulista

Dissertação aprovada em: 06/11/2024

Banca Examinadora

Prof^a. Dr.^a Lia Vera Tomás

Prof. Dr. Maurício Funcia de Bonis

RESUMO

Este artigo explora o capítulo "A música" de György Lukács, escrito em sua Grande Estética, onde o autor procura focar na relação entre música, forma e história à luz da teoria materialista e dialética. A partir da concepção de Lukács, a música é analisada como uma forma única de mimese, distinta das demais artes por sua capacidade de refletir a interioridade humana em um nível profundo. A música é entendida como um reflexo dialético da realidade social e histórica, que não apenas transcende os eventos concretos do mundo objetivo, mas também constrói um "mundo autônomo" que sintetiza as experiências subjetivas e coletivas. O texto discute o conceito de "mimese da interioridade", que destaca como a música reelabora as emoções humanas. A análise também aborda a noção de "objetividade radicalmente indeterminada", evidenciando como a música comunica sentimentos universais sem recorrer a representações concretas. Além disso, explora-se o papel histórico da música, revelando como suas formas e conteúdos refletem as condições sociais e culturais de sua época. Ao enfatizar a interconexão entre forma, conteúdo e historicidade, o texto demonstra que a abordagem lukacsiana contribui significativamente para uma compreensão crítica e filosófica da arte dos sons como meio de transformação e autoconsciência humana.

Palavras-chave: estética; estética musical; música; estética marxista; Lukács; filosofia da arte

ABSTRACT

This article explores the chapter "Music" from György Lukács' *Great Aesthetics*, where the author seeks to focus on the relationship between music, form, and history in light of the materialist and dialectical theory. From Lukács' perspective, music is analyzed as a unique form of mimesis, distinct from other arts due to its capacity to reflect human interiority on a profound level. Music is understood as a dialectical reflection of social and historical reality, which not only transcends the concrete events of the objective world but also constructs an "autonomous world" that synthesizes subjective and collective experiences. The text discusses the concept of "mimesis of interiority," which highlights how music reworks human emotions. The analysis also addresses the notion of "radically indeterminate objectivity," emphasizing how music communicates universal feelings without resorting to concrete representations. Furthermore, the historical role of music is explored, revealing how its forms and contents reflect the social and cultural conditions of its time. By emphasizing the interconnection between form, content, and historicity, the text demonstrates that Lukácsian insights significantly contribute to a critical and philosophical understanding of the art of sound as a medium for transformation and human self-awareness.

Keywords: aesthetic; musical aesthetics; music; marxist aesthetics; Lukács; art philosophy

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 A PRODUÇÃO INTELECTUAL DE GYÖRGY LUKÁCS	12
3 A ESTÉTICA E A MEDIAÇÃO ENTRE ARTE E REALIDADE	17
3.1 A arte como reflexo do cotidiano	18
3.1.1 Linguagem como relação sujeito-objeto	20
3.1.2 A Mimesis	25
4 A MÚSICA COMO UM LIMIAR DA MIMASE ESTÉTICA	28
4.1 Equívocos sobre a mimesis musical	29
4.2 O desprendimento da interioridade	30
4.3 A temporalidade na música; o quase-espço e a dupla-mimase	34
4.4 O reflexo ‘parecido’ na música	38
4.5 A objetividade radicalmente indeterminada	40
4.6 Os sentimentos para além do imediato	41
4.7 O caráter histórico da forma e do conteúdo	45
4.8 Limites da explicação do conteúdo indeterminado	47
4.9 O realismo na música	49
4.10 Especificidades e limites da Catarse musical	52
4.11 A criação do mundo para além do indivíduo	54
5 CONCLUSÃO	56
REFERÊNCIAS	66

1 INTRODUÇÃO

Quer o artista tenha ou não consciência disso, a irresistibilidade da força evocativa das obras de arte funda-se sobre a sua correspondente inspiração humanista, sobre o desdobramento de todos os elementos que têm relação com a *humanitas* do ser humano, com o ser.

-György Lukács

György Lukács foi um dos pensadores marxistas mais importantes do século XX, desempenhando um papel crucial no desenvolvimento da teoria marxista e na crítica literária. O filósofo e crítico literário procurou, ao longo de sua vida, envolver-se nas discussões não só políticas, mas também estéticas de seu tempo. Em seus escritos autobiográficos de maturidade, como *Pensamento vivido*, Lukács reivindica ser o primeiro, junto com Lifchitz, a pensar uma estética orgânica marxiana (Lukács, 1999, p. 88).

Não podemos negar a importância que o autor húngaro possui no séc. XX, não só através de importantes obras como *História e Consciência de Classe* - dando os pontapés iniciais para a fundação do marxismo ocidental - mas também em diversas atuações políticas, sendo ministro da Educação e até comissário político da 5ª divisão do exército revolucionário (Lukács, 2023, p.17).

Além disso, Lukács se encontrava presente em diversas discussões políticas, estéticas e filosóficas da época, contribuindo com diferentes debates, sendo uma figura central no debate sobre o expressionismo na década de 30. Em relação à sua importância, até mesmo T. W. Adorno, ferrenho adversário de Lukács, tece elogios incondicionais à *Teoria do romance*, ao dizer que “pela profundidade e pelo entusiasmo da concepção, pela densidade e pela intensidade do exposto ... constituiu um modelo de estética filosófica, cujo valor não envelhece” (Adorno *apud* Tertulian, 2008, p. 33)

Alvo de diversas críticas, Lukács consolidou-se como um filósofo de imensa relevância e influência, trazendo contribuições importantes em relação ao método de se entender a realidade, enfatizando a importância de compreender os fenômenos sociais e históricos como totalidades integradas. Essa abordagem influenciou profundamente a

metodologia da teoria social marxista e continua a ser uma perspectiva de grande importância para a análise crítica das sociedades contemporâneas.

O filósofo também realizou significativas contribuições à teoria literária e estética, promovendo uma abordagem realista na literatura. Seus estudos sobre o romance e a literatura moderna exerceram uma influência profunda na crítica literária marxista, estabelecendo-se como referência fundamental no campo. Ele concebia que, a função social específica da arte é desfetichizar os indivíduos, ou como José Paulo Netto coloca:

A função específica da arte, que só ela pode desempenhar racional e fundamentalmente, é viabilizar aos indivíduos, que se inserem na vida cotidiana e nela se comportam necessariamente como *homens inteiros*, a alternativa para se elevarem ao nível do gênero humano, identificando-se com a causa e o destino da humanidade. (Lukács, 2023, p.64)

Observando a importância de Lukács como um dos primeiros a procurar sistematizar uma estética marxista e se utilizando da aplicação do método marxista para análises de obras e críticas estéticas, nos perguntamos: Lukács falou o que sobre a música? Dessa forma, procuraremos neste trabalho alcançar o objetivo de se adentrar e apresentar as conclusões que um dos pensadores mais importantes do último século nos dá sobre uma das mais importantes formas artísticas dos últimos séculos, a música. Também iremos procurar entender se a perspectiva de Lukács pode ou não ter algo a dizer sobre a música no século XXI.

Embora a produção de Lukács seja vasta e abrangente, a música ocupa um lugar singular em sua estética, sendo abordada de forma mais aprofundada no capítulo 14.1 de sua obra *Estética*. Neste capítulo, Lukács aplica seus princípios ontológicos e sua abordagem marxista para investigar as especificidades da música como forma artística.

O trabalho seguirá por uma breve explanação da produção intelectual da vida de Gyorg Lukács, servindo de base para a localização geral de seus escritos e de sua vida, após isso prosseguirá uma exposição e elucidação das principais discussões presentes neste capítulo de seu livro, utilizando também o apoio diversos comentadores como, Deribaldo Santos, Carlos Eduardo Jordão Machado, Nicolas Tertulian, José Paulo Netto e entre outros que se relacionam com o tema da estética Lukacsiana, o que nos facilitará o processo de discorrer sobre tal obra.

Dada a extensão de seu trabalho intelectual, que abrange mais de 60 anos, a sua constante prática de autocrítica e até a negação de certas obras, nos deparamos com um percurso complexo e evolutivo que deve ser considerado ao analisarmos suas contribuições. Esta complexidade é especialmente relevante na escolha do texto que se torna o foco deste trabalho. Para isso, é fundamental entender alguns pontos principais da obra do autor húngaro, especialmente no que tange à questão dos seus poucos escritos sobre música.

Ao longo dos 86 anos de sua existência, Lukács atravessou diversos períodos e fases de desenvolvimento intelectual, caracterizados por um grande processo de autocrítica e uma constante revisitação das bases teóricas que sustentavam suas reflexões. Seus escritos abrangem uma miríade de temas, desde política e filosofia até marxismo, com um destaque especial para a estética.

Este trabalho não se propõe a esgotar todas as vertentes do pensamento de Lukács, mas sim a enfatizar o Lukács maduro, com um foco particular em sua monumental obra *Estética*, publicada em 1963. A escolha de focar na *Estética* se justifica pelo fato de que em toda sua produção o filósofo húngaro apenas tangencia os assuntos que envolvem música. Possuindo um vasto trabalho focado em produções literárias, Lukács parece apresentar somente no capítulo 14.1 de sua estética uma argumentação mais aprofundada sobre as especificidades e particularidades da música, após abordar múltiplas outras questões essenciais em relação à particularidade do estético.

A *Estética* do autor húngaro também é aqui escolhida como foco do trabalho pois se apresenta como a obra capital de Lukács, nas palavras de Nicolas Tertulian:

Formulando a síntese teórica de sua vasta atividade de crítico e de historiador literário, entre os anos e sessenta de nosso século, mas também a liberação de todo traço de inibição ou de coerção, a *Estética* representa um ato de verdadeira descompressão de todo o universo intelectual de Lukács. (Tertulian, 2008, p.9)

Ao se utilizar de um esforço significativo para buscar sistematizar as questões do estético, temos como resultado uma obra de grande profundidade e conteúdo. As conclusões apresentadas nessa obra, além da sistematização e coerência que o livro demonstra, só poderiam ser alcançadas após anos de produção marcados por acertos e erros. Neste livro, encontramos as ideias consolidadas do autor sobre a filosofia da arte, desenvolvidas ao longo de décadas de reflexão e crescimento intelectual, proporcionando uma análise complexa da arte e sua relação com a sociedade. Lukács aborda temas como a mimese, a particularidade e

a interação entre o objetivo e o subjetivo por meio de um estudo ontológico das categorias estéticas em seus textos. Ele explora a especificidade da música como forma artística utilizando os mesmos princípios ontológicos e sua abordagem marxista.

2 A PRODUÇÃO INTELECTUAL DE GYÖRGY LUKÁCS

Será que seus primeiros trabalhos só podem ser compreendidos à luz dos últimos ou, inversamente, algum segredo estaria dado já no começo?

-Arlenice Almeida da Silva

A trajetória intelectual de Lukács é marcada por uma constante revisão crítica e autocrítica, com diferentes fases que refletem sua busca por uma síntese entre subjetividade e objetividade no campo estético. Sua adesão ao marxismo e a posterior defesa do realismo como forma artística capaz de refletir a totalidade social influenciaram profundamente sua estética musical.

Nicolas Tertulian em seu livro, *Georg Lukács Etapas de seu pensamento estético*, discorre sobre o autor e diz que, desde seus primeiros escritos, como *História do drama moderno* (escrito em 1908, mas publicado em 1911), já se apresentam as primeiras preocupações do filósofo húngaro em relação à literatura, já se “revelam os germes de preocupações que a obra ulterior amplificará em um contexto filosófico completamente diferente”; ou mostram as “preocupações que demonstraram que a civilização capitalista e o caráter alienante da mesma são impróprios para inspirar obras dramáticas comparáveis às do teatro antigo ou do teatro shakespeariano” (Tertulian, 2008, p. 28).

Mesmo que em sua maturidade Lukács venha a fazer uma autocrítica de seus textos de juventude e a lamentar a aplicação de um “método que não permitia estabelecer as verdadeiras relações dialéticas entre a evolução sócio-histórica e a estrutura literária das obras” (Tertulian, 2008, P. 29) Já é possível perceber em um de seus primeiros livros, *Teoria do romance*, um dos pontos mais originais e uma das preocupações comumente presente em toda vida de Lukács, que consiste em estabelecer a ligação entre a existência de uma categoria estética com o seu *devir* histórico. Aí também se esconde uma das aspirações secretas de toda

obra Lukacsiana, a sede de totalidade, a busca de um equilíbrio entre subjetividade e objetividade (Tertulian, 2008, p.36-7).

Lukács possui um trabalho intelectual de mais de 60 anos, com muitas autocríticas e a negação de certas obras, isso demonstra a complexidade de sua produção e da evolução de seu pensamento. um primeiro passo para entendermos o filósofo é entendermos suas diversas etapas de produção, para isso utilizaremos a divisão que José Paulo Netto faz em *Georg Lukács : sociologia*, demonstrando 3 períodos fundamentais de Lukács. Seu 1º período vai de 1907 a 1914, onde abarca seu período neokantiano “penetrado pela influência de Simmel, Max Weber, e da Escola do Sudoeste Alemão”(Netto, 1981, p.38)

Em seu 2º período, se encontra sua etapa pré-marxista, com a dialética hegeliana sendo um dos eixos principais de seu pensamento na época, que durou de 1914 a 1918. Em 1918, Lukács entrou no Partido Comunista Hungaro, considerando-se desde então o começo do seu período marxista. Durante 1919 a 1923, escreveu diversos textos políticos onde recebe duras críticas para com a forma abstrata de tratar certos problemas (Tertulian, 2008, p. 43). Mas, de acordo com Netto, “a primeira fase marxista de Lukács registra um enriquecimento temático extraordinário, centrado na formulação de uma filosofia da história de caráter totalizador (Netto, 1981, p.39)” Diversos de seus textos de 1919 a 1922 são publicados em *História e Consciência de Classe* em 1923, livro que se torna central para diversos estudiosos da época.

Os pontos principais da sua evolução política se apresentam em seu programa político, lançado em 1928, que circulou com o nome de “Teses Blum”, que, de acordo com Carlos Jordão Machado, “representam o fim da sua “guinada política” e, ao mesmo tempo, o início de uma “guinada estética” (Machado, 2002, p.21). Seu programa político suscita um imenso escândalo e, com a derrota das teses no 2º congresso do Partido Comunista Hungaro é afastado da direção política e procura então se dedicar a uma vasta obra de esteta, de crítico e historiador literário. Como Machado bem aponta, a diferença principal que se apresenta com as “Teses Blum”, entre o Lukács pré-marxista e sua fase posterior é a sua base em uma teoria política estabelecida

Para nós, a radicalização política do Lukács pré-marxista é a expressão de um processo de mudança qualitativa em que a cultura (estética) é que coloca e orienta a política. A partir de 1928, com as “Teses”, a política é que orienta sua reflexão sobre a cultura (estética) (Machado, 2002, p.22).

Nos próximos anos o esteta húngaro desenvolve diversos textos estéticos sobre literatura, onde aprofunda o método de se entender que “a morfologia das formas literárias aparece sempre rigorosamente ligada à dialética dos processos sócio-históricos” (Tertulian, 2008, p.50), método aplicado ao seu livro *O Romance histórico*, de 1937. E, em seus primeiros ensaios na revista *Die Linkskurve*, como “*Os romances de Wille Bredel*”, “*Tendência ou partidarismo*” e “*Reportagem ou Configuração*”, Lukács já deixa explícito sua recusa dos métodos das vanguardas do séc XX, mas também demonstra sua crítica ao “realismo socialista” e à arte de tendência. E, como nos aponta Machado

Esses ensaios mostram também sua opção pelos “clássicos” (século XIX) da cultura burguesa (ascendente). Eles são tomados como paradigmas do que Lukács denominou posteriormente de “realismo crítico” em contraposição tanto à redução da arte a mero meio de agitação e propaganda como também à experimentação linguístico-formal “irracionalista” das vanguardas históricas. (Machado, 2002, p, 26)

É principalmente nas discussões sobre o expressionismo e em seu texto *Realismo Crítico Hoje*, escrito após a segunda guerra mundial, em que os pontos principais de Lukács para a defesa do Realismo aparecem com mais força e se torna um dos pontos principais na discussão sobre a arte de vanguarda do séc. XX¹.

A defesa do realismo e as duras críticas à arte de vanguarda feitas por Lukács são acompanhadas de diversos preconceitos ou irracionalizações sobre o caráter dessa defesa, onde se levantam suspeitas de conformismo e conservadorismo, ou acusações de uma adequação à política stalinista, acusações essas que não poderiam estar mais longe da verdade. Como Nicolas Tertulian aponta:

Não é em nome de um tradicionalismo estético reacionário que o realismo se opõe ao vanguardismo, mas em nome da convicção de que a arte realista estaria, por definição, apta a oferecer uma representação mais complexa e mais profunda do mundo, a refleti-lo em sua “totalidade intensiva”, com suas múltiplas mediações e contradições. Aquele que, em sua monumental *Estética*, lembrava que é possível encontrar na obra de Thomas Mann os grandes temas da literatura de vanguarda, mas integrados em um contexto mais rico, mais matizado, se prende à tradição não para fazer tábula rasa as grandes obras do vanguardismo, mas para exigir a ampliação de sua visão estreita em uma síntese artística superior (Tertulian, 2008, P. 58)

¹ Para ler mais, ver, Debate sobre o Expressionismo, Jordão Machado

A preocupação estética de Lukács vai muito além do que um simples conformismo ou uma preferência da arte clássica mas caminha para uma elaboração de uma estética sistemática que não se prenda à um período histórico determinado, onde se baseia em toda uma filosofia da arte e do espírito, procurando a *essência histórica* do mundo contemporâneo e a literatura apta à refleti-la

É preciso assinalar que os alvos da crítica realista não são, de modo algum, a alegação e a sinceridade da tendência das grandes obras de vanguarda a pintar a alienação e a reificação que desnaturalizam a existência humana; o que está em causa é a tendência a tomar esse processo de *universalização* estética como uma fatalidade ontológica. (Tertulian, 2008, p. 60)

Claro que não temos espaço aqui para adentrar nas polêmicas que existiram no debate entre o realismo e a arte de vanguarda, mas esse se demonstra um dos eixos da estética Lukacsiana. Em diversos de seus textos e debates estéticos o esteta avança e se aprofunda cada vez mais na defesa do realismo. Após a segunda guerra, continua desenvolvendo diversos de seus levantamentos estéticos, como por exemplo *Introdução a uma Estética Marxista e Contra o Realismo Mal Compreendido*, em 1957 e 1958. Mas, é em sua obra monumental intitulada *Die Eigenart des Aesthetische*, de 1963 - a primeira parte de três seções, e a única concluída de sua estética já amadurecida - muitas vezes ignoradas por diversos pensadores - é que o filósofo nos apresenta diversas categorias e conceitos discutidos em todos seus anos de vida, obra essa que “representa uma excepcional análise marxista da gênese do fato estético na fenomenologia do espírito humano” (Tertulian, 2008, p. 62). Ou, como exposto por José Paulo Netto

A peculiaridade do Estético (mais frequentemente citada como Estética I ou simplesmente Estética) merece, por várias razões, um cuidado especial. Em primeiro lugar, trata-se da mais ambiciosa tentativa de construir, em nome do marxismo, uma estética sistemática, ou seja, uma teoria abrangente e articulada das manifestações artísticas, teoria capaz de esclarecer a essencialidade (a peculiaridade) da arte no conjunto das criações do homem. Nenhum outro pensador do nosso tempo empreendeu um trabalho de dimensões e pretensões semelhantes: na tradição filosófica do Ocidente moderno, o projeto lukacsiano só encontra paralelismo na estética de Hegel. Em segundo lugar, a Estética revela os procedimentos intelectuais de Lukács no caso da sua reflexão (Netto, 1983, p. 76).

Esta obra apresenta diversos conceitos essenciais para entender os ideais estéticos de Lukács, principalmente ao se entender que, aos setenta e dois anos, desvinculado pela primeira vez (desde que se tornou comunista) do Partido Comunista e recolhido compulsoriamente da vida pública procura terminar a primeira e única parte de sua estética, e como ela se torna uma obra pouco comentada e pouco explorada em sua maioria.

Sendo assim,

O desenvolvimento intelectual de Lukács realizou-se através de numerosas contradições e rupturas, que não impediram a continuidade de algumas das suas preocupações básicas, mas que modificaram substancialmente o tratamento dado a elas. Os estudiosos divergem enormemente ao analisar o itinerário teórico e ideológico de Lukács e só existe unanimidade na constatação de que, ao fim da Primeira Guerra, ele aderiu ao marxismo. Quanto à sua evolução anterior e posterior, as opiniões são conflitantes. E é sobretudo no que se refere ao Lukács marxista que as interpretações se chocam: não faltam os fáceis rótulos de "direitista", "esquerdista", "ortodoxo", "dogmático" e "revisionista". E se muitos sustentam que, após um breve período de "marxismo criador", o filósofo enquadrou-se na escolástica stalinista, outros insistem em que o labor de Lukács, em maior ou menor medida, sempre se nutriu das mais legítimas aspirações de Marx (Netto, 1983, p. 8).

O percurso intelectual de György Lukács foi caracterizado por sucessivas rupturas e revisões críticas, mas sem jamais perder de vista suas principais preocupações teóricas, especialmente a busca por uma síntese entre subjetividade e objetividade no campo estético. Desde suas primeiras obras até sua monumental *Die Eigenart des Aesthetischen*, sua reflexão estética sempre se manteve ancorada na convicção de que o realismo oferece a forma mais adequada para capturar, em toda sua complexidade, as contradições e mediações da realidade social.

Contudo, a estética lukacsiana não se limita a uma simples defesa do realismo tradicional. Seu esforço principal reside em compreender a arte como um reflexo dialético da vida cotidiana, um terreno que para Lukács constitui a base a partir da qual todas as atividades humanas se desenvolvem. Esse reflexo estético enraizado na realidade objetiva ultrapassa sua simples reprodução, transformando-se em uma forma de autonomia impregnada de subjetividade.

É a partir dessa perspectiva que Lukács desenvolve sua teoria do reflexo, segundo a qual as formas artísticas não visam ser cópias exatas da realidade, mas configuram um processo de mediação e elaboração da totalidade social. No próximo capítulo, examinaremos em maior profundidade como esses conceitos se articulam na obra *Die Eigenart des Aesthetischen*, que representa a culminação de sua estética madura.

3 A ESTÉTICA E A MEDIAÇÃO ENTRE ARTE E REALIDADE

O ponto de partida para a estética de György Lukács, como em muitos outros campos da cultura, é a concepção materialista da realidade e da história. Lukács entende que a produção artística pertence àquelas esferas de objetivação superiores nas quais a atividade humana se liberta das amarras da práxis cotidiana. Juntamente com a ciência, a filosofia, a política e outras áreas, o comportamento estético do ser humano configura uma forma única de resposta aos impulsos da realidade objetiva. Como diz Oldrini (Oldrini, 2019, p.52): “A arte descobre, inventa, evoca relações do real que não podem ser alcançadas de outra maneira que com os seus meios, capazes de abrir um universo que de outro modo permaneceria desconhecido para o ser humano”.

A arte, portanto, constitui um 'segundo mundo', um espaço autônomo e independente, mas intrinsecamente ligado ao real por inúmeras mediações. Isso é parte da originalidade da abordagem de Lukács, que defende que a obra de arte, ao revelar aspectos específicos da realidade objetiva, o faz de maneira que essas particularidades possam ser entendidas em uma dimensão universal, um exemplo disso é quando ele recorre à análise da obra de Thomas Mann, exemplificando como a literatura pode capturar a complexidade da realidade social. Para ele, a ‘realidade objetiva’ não é uma reprodução literal, mas uma construção dialética que revela contradições sociais e psicológicas, como em ‘*A Montanha Mágica*’, onde a crise da burguesia é retratada de forma simbólica.

Oldrini observa, a partir das formulações de Lukács, que a arte se diferencia de outras formas de conhecimento humano, como a ciência - de caráter desantropomórfico² - por seu caráter antropomórfico insuperável no qual o sujeito criador sempre fala a partir de sua própria perspectiva e o faz ao mundo. Essas obras deixam um legado permanente que permite ao ser humano reconhecer sua própria historicidade e humanidade. Esta função da arte é crucial para entender a sua relevância dentro da estética lukacsiana, pois é a partir dessa perspectiva que a arte cumpre sua função social e se vincula com a vida cotidiana.

² A desantropomorfização, nesse sentido, implica um afastamento da experiência sensorial imediata e a busca por uma compreensão objetiva da realidade, baseada em leis, relações e conexões que transcendem a subjetividade humana, no sentido que ao se entender a essência de tal objeto, elas adquirem uma forma que independe do seu humano. Um exemplo é que a água vai ferver sempre a 100°C, independente do que o indivíduo achar ou não. Já o caráter antropomórfico passa a ter uma relação direta com a subjetividade humana, isso será mais explorado à frente.

A seguir aprofundaremos a análise da estética de Lukács, explorando como suas categorias e conceitos se manifestam e se desenvolvem ao longo de sua obra. Esse exame será essencial para uma compreensão mais completa da estética lukacsiana e para que possamos entender a posição da música dentro de seu pensamento.

3.1 A arte como reflexo do cotidiano

"O homem não é apenas um ser natural, mas um ser natural
humano"

-Karl Marx

Para avançarmos no entendimento da música dentro da grande Estética de Lukács, é fundamental compreendermos a ideia central que o filósofo húngaro apresenta em suas obras finais: a de que toda manifestação da subjetividade humana emerge da realidade objetiva. Assim, afirma-se que: “Se queremos estudar o reflexo da vida cotidiana, na ciência e na arte, interessando-nos por suas diferenças, devemos recordar claramente que as três formas [ciência, arte e religião] refletem a mesma **realidade**” (Lukács, 2023, p. 175).

Lukács inicia sua estética explorando as particularidades do cotidiano, entendendo-o como o ponto de partida e de chegada de todas as atividades humanas. Essa abordagem aspira permitir a compreensão das diferenças entre as três esferas da vida, colocando-as em relação com um referencial comum: a realidade objetiva.

Isso traz implicações de grande alcance para a estética lukacsiana, conforme ele aponta:

A filosofia materialista não considera todas as formas de objetividade, todos os objetos e categorias associadas a suas relações, como produtos de uma consciência criativa, como faz o idealismo, mas enxerga nelas uma **realidade objetiva** que existe independentemente da consciência (Lukács, 2023, p. 163).

Assim, entende-se que os modos de reflexo do cotidiano não são inatos ao ser humano, mas decorrem de um processo histórico de desenvolvimento e autonomização, ainda que relativa, em relação ao trabalho humano. Cada modo de reflexo possui sua própria história e evolução. Essa concepção cria categorias que emergem do cotidiano e retornam a

ele em um movimento dialético contínuo. Essas categorias perpassam a subjetividade individual do sujeito, constituindo-se como objetos que possuem um "em-si" e um "para-si". Cada categoria, evidentemente, possui suas próprias especificidades.

É crucial destacar que, segundo Lukács, os modos de reflexo da vida não buscam ser cópias exatas da realidade. Diante da infinitude do mundo objetivo, todos os seres são forçados a uma seleção inconsciente no processo de reflexão, tornando-a uma seleção subjetiva. "Portanto, essa seleção possui também - apesar de seu caráter fundamentalmente objetivo - um componente insuperavelmente subjetivo" (Lukács, 2023, p. 163).

Desse modo, a ciência e a arte, enquanto produtos do ser social que se desenvolvem através das adaptações necessárias do ser humano ao seu ambiente, adquirem uma universalidade social. Ambas são formas objetivas de reflexo, que permitem variações subjetivas individuais, porém sempre dentro do seu espaço de manobra social.

Assim posto, o objetivo passa a ser demonstrar "quais são as formas, relações, proporções, etc., específicas que o mundo categorial comum a todo reflexo adquire no âmbito estético". E é nesse ponto que Lukács apresenta um aspecto central para a compreensão de sua estética: através da combinação entre um estudo histórico da gênese dos fenômenos estéticos fundamentais e uma análise filosófica, ele busca destacar as especificidades do estético, como se observa no prefácio de sua *Estética*:

A historicidade objetiva do ser e seu modo de manifestação especificamente delimitado na sociedade humana têm consequências importantes para a apreensão da peculiaridade fundamental do estético (Lukács, 2023, p. 166).

Ele também explicita seu objetivo:

A missão de nossas argumentações concretas será mostrar que o reflexo científico da realidade busca libertar-se de todas as determinações antropológicas, tanto sensíveis quanto intelectuais, e se esforça para retratar os objetos e suas relações como são em si, independentemente da consciência. O reflexo estético, por outro lado, parte do mundo humano e a ele se direciona. Isso não implica, como demonstraremos no devido momento, um simples subjetivismo. Pelo contrário, a objetividade dos objetos é preservada, mas de modo que contenha também todas as referências típicas da vida humana, manifestando-se de acordo com o estado de desenvolvimento, tanto interno quanto externo, da humanidade, que é um desenvolvimento social. Isso significa que toda configuração estética inclui e organiza dentro de si o *hic et nunc* histórico de sua gênese como um fator essencial de sua objetividade decisiva (Lukács, 2023, p. 166).

Nesse sentido, como já mencionado, as esferas da vida humana são formas de reflexo da vida cotidiana, cada uma apresentando modos distintos de manifestação. Enquanto a ciência busca uma relação desantropomorfizada, que independe de subjetivações, o reflexo estético se apresenta como antropomórfico, obtendo, na totalidade da obra de arte individual, um reflexo da totalidade histórica, tanto interna quanto externa, da humanidade.

Tendo clarificado os objetivos da estética lukacsiana, podemos agora explorar brevemente como os modos de reflexo operam a partir de uma perspectiva onto-materialista.

3.1.1 Linguagem como relação sujeito-objeto

O autor começa criticando que a teoria do conhecimento tem negligenciado o pensamento cotidiano; o foco de sua preocupação tem sido as formas de conhecimento altamente desenvolvidas, especialmente a ciência. Aqui, o cotidiano pode ser conceituado como uma atitude imediata e prática em relação à vida. Ou seja, a linguagem cotidiana é um "sistema de mediação" pelo qual um sujeito entra em comunicação e interação com o mundo de forma imediata e sem mediação através de um distanciamento reflexivo. Sendo então o pensamento cotidiano espontaneamente materialista, no sentido de que as pessoas vivem no mundo como se ele existisse independentemente de suas mentes, embora possam não articulá-lo dessa forma. A linguagem cotidiana assume então uma grande importância: pois, embora o mundo que ela media a interação seja um mundo à parte, ainda está firmemente baseado na experiência imediata e prática dos seres humanos. A linguagem cotidiana seria um sistema de mediação no qual, ao mesmo tempo, o sujeito parece agir de forma imediata, mas, ao mesmo tempo, está lidando com significações que vão além do imediato: é o resultado de um processo histórico de abstração e generalização. Como nos aponta Santos: O solo comum do intercâmbio humano é o cotidiano. “É a partir desta esfera que Lukács opera seu recurso de aproximação e distanciamento entre ciência e arte, mas também em relação a outros complexos como a religião e a ética, por exemplo”. (Santos, 2018, p. 80)

É afirmado então que, as línguas se desenvolvem ao longo do tempo, passando de uma forma mais concreta e tangível para uma forma mais abstrata e generalizada. Para isso, há também a evidência fornecida pela análise de línguas primitivas, em que as ideias estão mais

próximas das percepções sensoriais do que os conceitos modernos. Isso é bem ilustrado no exemplo dado por Lukács, em relação aos habitantes do arquipélago de Bismarck que não têm uma palavra específica para "negro", tendo que recorrer a comparações com objetos específicos, como "carvão", para expressá-lo, o que contrasta fortemente com o tipo de abstração que caracteriza as línguas modernas. Aqui ocorre a relação entre sujeito e objeto que se revela no desenvolvimento da linguagem.

Em Lukács, no entanto, a relação entre sujeito e objeto encontra sua principal expressão e desenvolvimento no contexto do trabalho - o trabalho no sentido marxista de transformação da natureza, o trabalho, como atividade teleológica e intencional. Sendo este, uma atividade mediadora, é o processo pelo qual o homem transforma a natureza; ele a usa e a transforma de maneira a se tornar um objeto externo ao sujeito. Pensemos, por exemplo, no ato de se usar pedras para quebrar coisas no período primitivo, nesse sentido, virão a existir pedras que funcionam de maneira mais eficaz para certos objetivos, a procura de pedras com formatos iguais às mais eficiente já cria uma relação que externaliza aquela pedra em relação ao indivíduo, isso ocorre mais ainda no processo de quebrar a pedra para ter o formato ideal, aqui já se ocorre uma forma de dominação sobre a natureza, à utilizando para melhores objetivos - claro que aqui isso toma forma como uma hipótese, mas que ainda serve para demonstrar as linhas gerais de um processo.

Esse tipo de transformação estabelece uma relação de 'sujeito-objeto' em que a natureza deixa de ser um mero dado imediato e passa a ser reconhecida e manipulada como algo distinto de si mesmo. Isso se torna um pré-requisito para o reconhecimento de si mesmo, pois é apenas com base nessa separação entre o "Eu" e o "Não-Eu" que o sujeito pode ver-se como uma entidade distinta, capaz de agir sobre o mundo.

É nesse contexto que a linguagem desempenha um papel central, pois fornece os meios para fixar e transmitir as experiências que resultam do trabalho. Ela se torna a guardiã das generalizações da experiência prática e, ao mesmo tempo, um instrumento para sua elaboração. Para Lukács, a linguagem é, portanto, um modo de objetivação pelo qual ideias abstratas e pensamentos de emoções subjetivas adquirem uma existência externa e independente do indivíduo.

Na palavra mais simples e concreta existe já uma abstração; a palavra expressa alguma nota característica do objeto, mediante a qual sintetiza todo um complexo de fenômenos em uma unidade ou até se subsume sob uma unidade superior (o qual pressupõe sempre um processo prévio de análises)”(Lukács, 2023, p. 227).

A transição de uma orientação concreta para abstrata na aplicação da linguagem, entretanto, testemunha um movimento no processo de mediação de um nível menos sofisticado para um mais, em que o pensamento conceitual domina as respostas imediatas aos estímulos dos sentidos. Dessa forma, a linguagem não apenas reflete o mundo, mas faz parte da construção de uma relação sujeito-objeto que oferece uma compreensão mais rica e mediada da realidade. Isso marca uma diferença fundamental em relação aos animais, que possuem representações do entorno, mas não conseguem elevá-las ao nível do conceito.

Segundo Lukács, a fala é um complexo que surge diretamente relacionado à necessidade em se apropriar das determinações do real para poder operar posições teleológicas com cada vez maior probabilidade de sucesso, aliada à necessidade de generalização subjetiva e objetiva dos resultados concretos da práxis, está na base da gênese do complexo social da fala (Lessa, 2016, p. 75).

Reforçando e resumindo: a transformação da linguagem ao longo da história reflete uma transição do imediato para o mediato, do sensível para o conceitual. O cerne dessa evolução histórica é que a linguagem se afasta progressivamente da percepção sensível para dar lugar à fixação de conceitos e abstrações, que, por mais abstratas que possam ser da incomensurabilidade da imediatricidade, continuam referindo-se a elementos concretos do mundo. Essa relação da linguagem com o pensamento não pode ser dissolvida; é inextricável e um momento da formação de conceitos.

No entanto, o imediatismo do pensamento cotidiano leva a uma compreensão superficial da linguagem, na qual as palavras são tratadas como coisas imediatas e isoladas, o que, por sua vez, obscurece suas origens complexas e numerosas relações com a realidade. A ciência e a arte emergem como formas de transcender os limites do pensamento cotidiano para buscar um reflexo da realidade que seja mais profundo e elaborado. Não há, evidentemente, uma ruptura absoluta, mas sim um processo perpétuo de interação, através do qual o conhecimento científico e as obras artísticas retornam à vida, são fertilizados por ela e, ao mesmo tempo, a fertilizam na continuidade de conteúdo e forma, na qual essa superação é efetivada.

Nessa análise, o esteta não quer afirmar que a vida cotidiana seja um limite máximo e metafisicamente absolutizado ao desenvolvimento humano. Ao contrário, Lukács quer chamar atenção para a importância desse campo da ação humana quanto à exigência do desenvolvimento de objetivações cada vez mais complexas para que a sociedade possa

reproduzir enriquecedoramente o cotidiano. A reflexão objetivava diante de sua realidade é que possibilita ao sujeito humano suspender-se, mesmo que momentaneamente, por sobre sua cotidianidade para melhor compreender as causalidades dos fenômenos e suas determinações, superando o imponente pragmatismo de suas ações no patamar da vida na imediatez do cotidiano. Somente graças a esse ato de superação pode se abrir um caminho desde o materialismo espontâneo desse campo de vivência para o materialismo filosófico. (Santos, 2018, p. 80)

O filósofo observa que, enquanto a ciência busca objetivar a realidade por meio de generalizações e leis universais, a arte se diferencia por refletir a realidade de uma maneira mais particular e concreta. A arte, em vez de reproduzir o mundo de forma literal, transforma as experiências humanas em manifestações artísticas que revelam a essência dos sentimentos e conflitos sociais. Por exemplo, na obra de Beethoven, Lukács identifica a luta entre individualidade e coletividade, uma contradição social refletida na composição musical. Isso significa que a arte vai além da simples representação e incorpora a subjetividade do artista, revelando uma "objetividade específica" que é ao mesmo tempo universal e particular.

O ponto de partida para o marxismo, neste como em todos os outros campos da cultura, é a concepção materialista da realidade e da história. Juntamente com a ciência, a filosofia, a política, o direito, a ética etc., o comportamento estético do ser humano configura uma das formas humanas de resposta aos impulsos da realidade objetiva. Correlativamente, a produção artística faz parte da esfera daquelas objetivações superiores, onde a atividade humana – liberada da práxis cotidiana – atinge as suas alturas. [...] Para a estética, disciplina responsável por investigar como, através do sujeito criativo, concretiza-se a objetividade nova da obra de arte, aplica-se, antes de tudo, a determinação de que o mundo real representa seu ponto de referência primário (Oldrini, 2019, p. 51).

Na concepção de Lukács, a arte surge como uma forma qualitativamente nova de reflexão antropomórfica³, distinta do reflexo científico da realidade. A gênese do estético, argumenta ele, é marcada por um desprendimento da prática cotidiana, mas sem abandonar completamente o caráter antropomorfizador da experiência humana. O estético é, portanto, uma forma de mediação que conserva a individualidade do objeto ao mesmo tempo em que a supera, elevando-a a um nível de generalização que expressa as qualidades típicas e universais da experiência humana.

Esse processo de mediação artística é caracterizado por uma intrínseca relação entre subjetividade e objetividade, onde o objeto estético não apenas reflete o mundo, mas também implica uma "tomada de posição" por parte do sujeito. A obra de arte, dessa forma, não é

³ O reflexo antropomórfico, na estética de Lukács, denota a capacidade da arte de refletir a realidade objetiva através de uma lente subjetiva, imbuindo-a de significado humano. Esse processo transforma o "em-si" da realidade, a coisa em si mesma, em um "para-nós", um mundo compreensível e significativo para o ser humano. Diferentemente da ciência, que busca a objetividade eliminando a subjetividade, a arte se utiliza da subjetividade como um meio para revelar verdades sobre a condição humana.

apenas um reflexo passivo da realidade, mas um ato criativo que incorpora a historicidade do sujeito e do objeto, eternizando momentos significativos da evolução humana e transformando-os em experiências estéticas compartilháveis. Lukács ressalta que essa relação dialética entre o subjetivo e o objetivo é o que confere à arte sua "historicidade ineliminável", o que a diferencia das ciências naturais e a torna uma forma única de conhecimento humano.

Para Lukács, a arte desempenha uma função emancipadora ao permitir que o homem transcenda as limitações da vida cotidiana e se engaje em uma forma de consciência que vai além do imediato e do utilitário. Através da experiência estética, o indivíduo é levado a confrontar a realidade de forma crítica, reconhecendo tanto suas limitações quanto suas possibilidades. Essa superação é essencialmente dialética, pois não implica em uma rejeição do cotidiano, mas em sua transformação através de um processo contínuo de negação e superação.

A tese a propósito da missão desfetichizante (desalienante) da arte é um ponto culminante da estética de Lukács. A opacidade que, muitas vezes, envolve nossa vida se dissipa; os fetiches que nos prendem a eles desaparecem; as fronteiras cruéis ou irritantes que separam a objetividade do mundo e as aspirações da subjetividade se apagam no espaço da obra de arte e na plenitude do prazer estético (Tertulian, 2002, p. 182).

A estética de Lukács, nesse sentido, posiciona a arte como um elemento central na formação da consciência humana, capaz de revelar a totalidade dos fenômenos em sua dimensão mais profunda. A função da arte, então, não é apenas imitar a vida, mas transformá-la, oferecendo ao sujeito uma visão renovada da realidade que é, ao mesmo tempo, crítica e emancipadora. Somente essa função crítica da arte fará com que os conflitos e contradições da vida humana sejam transcendidos das meras aparências para o contato com um tipo de verdade que é, ao mesmo tempo, estética e histórica.

Lukács conclui que a própria natureza da linguagem é mediar entre sujeito e objeto, sendo esse meio de mediação a substância do conhecimento e da experiência estética. Na análise da vida cotidiana, se revela que a linguagem não é apenas um meio de comunicação, mas atua como coadjuvante na formação da consciência e na transformação da realidade. A arte, dessa forma, é uma forma muito objetificada de realização, da qual, apesar de se distanciar da vida cotidiana, a ela retorna transformada, alimentando a experiência humana com uma possibilidade de emancipação crítica.

Essa visão dialética, que liga o cotidiano, a linguagem e a arte ao restante do ser social, é o que coloca a estética lukacsiana em uma filosofia que pode ver não apenas a arte por si mesma em sua imanência, mas também sua função social e histórica. As relações humanas com o objeto, por meio da linguagem e da arte, são assim um processo constantemente reiterado de desenvolvimento humano, no qual a experiência estética desempenha o papel crucial de fomentar a consciência crítica e eliminar as amarras da vida cotidiana.

3.1.2 A Mimesis

Ao se falar de reflexo, ou de imitação, trazemos o conceito de mimesis, essa ideia já teve diversas definições pela história. Para Lukács, ao conceber a arte como uma forma específica de reflexo da realidade exterior à consciência do artista, ela adquire uma característica mimética, nos escritos do autor húngaro, se vê presente mais especificamente à noção aristotélica de mimesis.

É interessante inserir aqui alguma definição de mimesis aristotélica de acordo com Aldrovandi:

Chamar uma obra ou uma atuação de mimética é situá-la no contexto de atividades culturais que têm sua origem em certos instintos humanos e que se desenvolvem em configurações sociais entre produtores, atores e receptores. Assim, o propósito de uma obra não se encontra apenas na sua composição formal, mas no compartilhamento de convenções, tradições e possibilidades culturais, num plano social. [...] As artes, assim como outras atividades do gênero, desenvolvem procedimentos altamente estruturados, impondo forma a uma matéria. Mas, na sua busca ordenada de um fim, elas ‘imitam procedimentos da natureza’. Detalhe importante: não se trata de imitar a natureza (algo que Aristóteles nunca disse), mas sim os seus procedimentos. Os “produtos imitativos finais” carregam, com suas ações e representações, uma significância social, em termos de reconhecimento e compreensão, que outras atividades miméticas, como a cura por um médico ou a construção de uma casa podem não carregar. Essa distinção é crucial na definição das artes miméticas, em Aristóteles. (Aldrovandi, 2019, p. 31)

Essa definição passa também pelo processo de mimesis em Lukács, onde tal processo não se limita a uma mera reprodução da realidade, mas se constitui como um processo social enraizado na materialidade histórica e moldado pelo trabalho humano. Para Lukács, o trabalho, como atividade teleológica e intencional, desempenha um papel fundamental na formação da consciência humana. A capacidade de trabalho, desenvolvida a partir da vida

cotidiana, permite ao ser humano interagir com o mundo de forma mais complexa e diferenciada.

Tendo o trabalho como uma mediação entre o ser social e a natureza, a mimesis, como resultante, não surge de forma abstrata, mas a partir da prática social, de um processo histórico que molda a consciência humana, o esteta húngaro se utiliza do conceito de “inconsciente”. Ele destaca que o inconsciente se apresenta como o que frequentemente se denomina “costume” ou “hábito”, tomemos como exemplo o exercício sistemático, ao se fazer uma ação constantemente e repetidamente, ela pode passar a se tornar uma ação que é realizada sem o raciocínio consciente por trás, mas como um “hábito”. Ele enfatiza que o inconsciente não é inato, mas sim resultado de uma longa prática social, geralmente sistemática. Essa prática social sistemática molda o inconsciente e o dota de conteúdos e estruturas que se manifestam na mimesis, tanto na produção quanto na recepção da arte.

Para exemplificar a influência do inconsciente na mimesis, Lukács examina o processo de nomeação, que revela a estrutura do pensamento cotidiano. Em contextos com baixo nível de objetivações, a consciência se utiliza de analogias para apreender a realidade. O “conhecimento do homem”, essencial para a colaboração social, se baseia em grande parte na aplicação espontânea de analogias, demonstrando como o inconsciente, moldado pela experiência social, atua na construção de sentidos e na comunicação interpessoal. Como mostra Santos:

Como ao nível da apreensão cotidiana a realidade se apresenta de modo heterogêneo, ou seja, a unidade encontra-se ainda a nível pré-científico e pré-artístico, se torna necessária, desse modo, a instrutiva analogia de aproximação e distanciamento entre as três esferas: cotidiano, ciência e arte. (Santos, 2018, p. 65)

Lukács prossegue em distinguir três estágios da mimesis: a mimesis cotidiana, a mimesis mágica e a mimesis estética. A mimesis cotidiana, que pertence à esfera da vida prática, é voltada para a comunicação e para a ação direta, buscando influenciar o interlocutor ou obter uma resposta concreta. A mimesis mágica, característica de rituais arcaicos, busca influenciar forças naturais por meio da imitação simbólica de processos e eventos. A mimesis estética, por sua vez, transcende tanto a prática quanto o mágico, emergindo da evolução da comunicação evocativa no cotidiano e nos rituais, e se orienta para a criação de um sentido que desperta no espectador um conjunto de ideias, sentimentos e convicções. Dessa forma, a

arte não se limita a uma simples imitação do real, mas opera como um ato de recriação e reinterpretação que confere novos significados ao mundo.

Para que fique claro o terceiro estágio da série que desemboca no estético, ouçamos as palavras de Lukács:

concentram-se na intenção de despertar no espectador determinadas ideias, convicções, determinados sentimentos, paixões etc. Como é natural, essa intenção evocadora-mimética apresenta-se também na vida cotidiana; sem essa ‘preparação’ não podia se situar no centro da representação mimética”. (Lukács 1967a, p. 38).

4 A MÚSICA COMO UM LIMIAR DA MIMENSE ESTÉTICA

Para preservar os sentimentos, foram, pois, criadas variadas e belas invenções e, deste modo, nasceram todas as belas artes. Mas é a Música que eu considero a mais maravilhosa destas invenções [...] porque nos mostra todos os movimentos da nossa alma de forma incorpórea [...] Porque fala uma língua que não conhecemos na vida cotidiana, uma língua que aprendemos, não sabemos onde nem quando.

-Wackenroder

A estética musical, muitas vezes negligenciada na obra de György Lukács, revela uma faceta diferenciada dentro de seu pensamento, explorando a música como uma 'mimese da interioridade humana'

Como já discutido anteriormente, Lukács desenvolve em sua teoria estética a noção de que todas as artes se manifestam através de uma relação direta com o mundo objetivo, e isso se aplica igualmente à música. Segundo o filósofo: "A altura, a profundidade, a amplitude, etc., de toda expressão na vida e na arte dependem da altura, da profundidade e da amplitude do mundo objetivo recolhido no sujeito como material a ser refletido." (Lukács)

Diante dessa perspectiva, o desafio para a estética de Lukács é identificar o que diferencia a música de outras formas de arte, mantendo, ainda assim, seu caráter mimético. Por essa razão, o capítulo 14, denominado, "*questões limites da mimese estética*", no subtema 1, de sua grande obra, dedica-se a investigar as especificidades dessa arte.

Ao reconhecer que tanto as artes quanto as ciências derivam da realidade objetiva, Lukács argumenta que a música também deve ser entendida como uma forma de reflexo dessa realidade. Contudo, como já era concebido pelos gregos, a música apresenta uma espécie de mimese diferente das demais artes, caracterizando-se como uma "mimese da interioridade humana" ou uma: "Mimesis da interioridade como tal, não de uma interioridade conformada simultaneamente com sua ocasião desencadeadora, nem menos limitada à conformação do mundo externo para evocar o interior" (Lukács, 1967c, p.10).

4.1 Equívocos sobre a mimesis musical

Os problemas ao lidar com a mimese musical surgem frequentemente de equívocos sobre seu objeto mimético. Lukács identifica duas tendências problemáticas que derivam da associação direta da música com fenômenos naturais.

A primeira delas é a proposta de Johann Herder, que desconsidera o impacto do trabalho na evolução e refinamento dos sentidos humanos, vendo a música como algo já presente na natureza, apenas esperando ser descoberta pelo sujeito. Essa visão negligencia o salto histórico, influenciado pelo trabalho humano, necessário para desenvolver certos elementos presentes na música atualmente, como a percepção musical e a criação de instrumentos. Sem esse processo, a música não seria capaz de emergir do ambiente natural para ser uma expressão artística consciente.

A segunda tendência problemática provém de uma abordagem mais comum nas ciências naturais, que tentam extrair verdades objetivas a partir de fórmulas matemáticas, ignorando sua relação com a realidade concreta. Tal como na crítica de Aristóteles aos ideais platônicos, onde ele rejeita a existência de números e relações numéricas independentes dos fenômenos do mundo, A importância dessa crítica reside no ponto de que o numérico, por si só, não são suficientes para expressar verdades objetivas sobre a música.

Lukács mostra que essa crítica encontra um desenvolvimento sistemático em Hegel, particularmente em sua *Lógica*, onde Hegel demonstra que fórmulas matemáticas, embora generalizações de objetos da natureza, não se desligam completamente deles. Tomemos como exemplo a fórmula da circunferência: ela se aplica a todas as circunferências do mundo, sendo

sua forma quantitativa, mas também qualitativa, pois se relaciona a todas as circunstâncias reais.

No caso da música, isso corresponderia a uma mera relação de sons, assim como, na pintura, corresponderia a uma simples relação de cores. Contudo, um som isolado não tem sentido exceto em relação aos próximos e aos anteriores, demonstrando, assim, uma relação qualitativa que se altera conforme as relações quantitativas (teorias, acordes, escalas ou relações matemáticas da música). Como diz Hegel:

O som isolado é o tom fundamental de um sistema, mas também membro individual do sistema de qualquer outro tom fundamental. As harmonias são afinidades eletivas exclusivas cuja peculiaridade qualitativa se dissolve de novo na exterioridade de processos meramente quantitativos. (Hegel *apud* Lukács, v. 4, p.15).

Isso demonstra que, na música, também há — *mutatis mutandis* — uma relação entre o quantitativo e o qualitativo semelhante à que se observa na física com a matemática. Na música, esse ponto se manifesta nas relações entre os sons, que podem ser calculadas matematicamente, resultando no desenvolvimento de diversas regras para a criação musical. Mas, o conhecimento das regras e das relações quantitativas, por si só, não garante a verdade objetiva e, somente seguir essas regras de forma rígida não assegura a produção de uma obra de arte substancial, pois, como Lukács afirma: "A transformação da possibilidade teórica em possibilidade artística se baseia também aqui no fato de que a primeira se refere a uma realidade que a segunda é chamada a espelhar e moldar mimeticamente" (Lukács, 1967c, p.16).

Essa é a diferença decisiva entre essas duas esferas de reflexo — a física e a música — e suas relações com o matemático: enquanto as ciências se relacionam de modo mais direto com os dados quantitativos, a arte, e a música em especial, exige uma relação mimética com a realidade concreta de forma antropomorfizante, o que a distingue das ciências.

4.2 O desprendimento da interioridade

Tendo apresentado essas problemáticas, percebemos a dificuldade de lidar com conceitos rigidamente metafísicos ao se discutir a arte, pois, como Santos afirma:

Como o reflexo artístico, em sua movimentação estética tem como solo a imanência concreta do mundo pedestre, rejeitando ao mesmo tempo qualquer caráter de verificabilidade com a realidade concretamente dada, sua definição em um conceito rigidamente fechado é muito difícil. Apenas a obra em sua autenticidade acabada consegue expressar e, por conseguinte, evocar nos receptores alegrias, tristezas, esperanças, dores, etc. Isso ocorre porque o ser-em-si da obra fechada não é a realidade concreta, senão a refiguração do real: representa com base na realidade, o inefável e, com efeito, o que o mundo pode vir a ser (Santos, 2021, p. 219)

Para demonstrar a relação da música com a realidade, Lukács argumenta que primeiro é necessário esclarecer *o que* a música reflete, seu objeto, bem como a relação entre sujeito e objeto nela envolvida.

Como estamos partindo da concepção de que o objeto do reflexo musical é a interioridade humana, devemos evidenciar essa interioridade. O primeiro ponto é que essa interioridade não existe de forma imediata e original, como algo independente da vida humana, mas é, ao contrário, um produto histórico-social. Nesse sentido, conforme Santos aponta, apoiado em Lukács:

do mesmo modo que o aumento da produtividade do trabalho desenvolve intelectualmente o trabalhador, provoca um maior domínio do sujeito sobre o mundo externo (...) A interioridade humana, desse modo, é influenciada pela relação entre divisão social do trabalho e potência do ócio. (Santos, 2021, p. 223)

Para exemplificar essa questão, Lukács nos apresenta o exemplo do desenvolvimento do ritmo, utilizando-se das investigações de Butcher sobre as relações de trabalho e ritmo de forma ontológica. Ele coloca o ritmo como um facilitador e organizador do trabalho humano, influenciando também o lado subjetivo dessa relação. Assim, "através da diminuição do esforço e o aumento da eficiência do trabalho, traz consigo o início de uma liberação da interioridade, ampliando as sensações que acompanham o trabalho." (Lukács, 1967c, p.17)

O esteta húngaro destaca aqui um ponto de extrema importância para compreender a relação mimética da música. Ele afirma que existe uma conexão intrínseca entre a interioridade humana e as situações do mundo externo que desencadeiam emoções. Dessa forma, o conteúdo dessa interioridade não precisa fazer afirmações diretas sobre os eventos que a originaram, mas está profundamente ligado a eles em termos de intensidade, profundidade, e outros aspectos. É impossível, por exemplo, sentir certos afetos como amor ou ódio sem que eles estejam associados a situações externas específicas.

Mesmo que tratemos de conceitos gerais como "amor", "ódio" ou "esperança", "é seguro afirmar que eles existiram por muito tempo em formas concretas e altamente

diferenciadas, e somente mais tarde foram reduzidos a afetos específicos sob um denominador conceitualmente unificador" (Lukács, 1967c, p. 17).⁴

Nesse ponto, quando os seres humanos ainda não conseguem definir sentimentos específicos por meio de conceitos fixos, Lukács identifica o início da liberação da interioridade. Santos, interpretando Lukács, esclarece:

No estágio primitivo, em que o ser humano não consegue, devido ao desenvolvimento incipiente da linguagem articulada, organizar e conscientizar seus sentimentos a ponto de sintetizá-los em palavras, ocorre, por meio do ritmo, uma potencialização da mimese relativa a esses afetos (Santos, 2021, p. 224).

Isso demonstra como, através de uma forma primitiva de comunicação, buscava-se reproduzir elementos da interioridade humana utilizando-se do ritmo, produzindo-se assim uma intensificação qualitativa por meio da mimese. Esse processo ocorre também — *mutatis mutandis* — na dança, onde, para representar a interioridade, há uma mimese dos movimentos de determinados tipos de trabalho, como a imitação dos gestos da colheita, visando reproduzir, de alguma forma, os mesmos afetos experimentados no trabalho⁵

Lukács ressalta, no entanto, que esse caráter artisticamente evocador, presente nas primeiras formas de mimese, é apenas secundário, pois sua função primordial era mágica. Essas práticas "surgiram como uma consequência necessária da contemplação mágica da realidade, como resultado do esforço mágico para influenciar as forças e poderes ocultos que dominam a vida humana" (Lukács, 1967c, p. 18).

Ao buscar evocar mimeticamente diversas emoções, a música se desenvolve como elemento organizador da mimese, não apenas guiando o ritmo da dança, mas também expressando as emoções que acompanham os eventos representados.

Nascem a melodia e a harmonia como modos miméticos de expressão das impressões que acompanham os acontecimentos. A música, que ainda não amadureceu até se tornar um ser-para-si substancial, precisa então desenvolver suas características mais próprias para poder atuar como princípio estético-evocador em âmbitos situados além de sua imanência. (Lukács, 1967c, p.21)

⁴ Isso é melhor ilustrado na discussão sobre o desenvolvimento da linguagem e a relação sujeito-objeto, analisada nos primeiros capítulos da "Estética" (Lukács, 2023, p. 226).

⁵ É importante ressaltar que a dança primitiva, frequentemente representando eventos cruciais como guerras, caçadas e colheitas, exige da música uma capacidade de traduzir em sons a intensidade das emoções associadas a tais eventos. Enquanto a coreografia organiza os movimentos no espaço, a música, operando no domínio temporal, assume o papel principal na condução da narrativa emocional, ditando o ritmo, a intensidade e as nuances da experiência.

Desse modo, os elementos que começam a apontar para a especificidade da mimese na música permanecem, por muito tempo, como auxiliares técnicos para uma finalidade mágica. Somente gradualmente, através de um longo processo evolutivo, chegam à substância do estético e à sua autonomia.⁶

Em suma, pode-se observar que, em todas as sociedades primitivas, desde sua origem, a dança possui um caráter predominantemente mimético e evocativo. Por outro lado, a música evolui a partir de sua natureza humana e evocadora para se estabelecer como um elemento essencialmente estético.

No exemplo do ritmo, para que ele alcançasse sua forma mimética autônoma, foi necessário passar por diferentes estágios de desenvolvimento, onde três fenômenos podem ser observados.

O primeiro fenômeno refere-se ao desenvolvimento de um ritmo humano biológico, que, através dos reflexos incondicionados e condicionados, se produz ritmos naturais advindos da realidade circundante, facilitando a adaptação humana ao mundo externo. O segundo fenômeno ocorre com o ritmo relacionado ao trabalho, que resulta em um salto qualitativo significativo: o ritmo passa a ser algo consciente, voltado para uma finalidade específica, e aqui já se torna "artificial" e não mais "natural". Obviamente, a facilitação da execução do trabalho e os resultados melhores geram impressões agradáveis — ainda que essas impressões sejam secundárias em relação à finalidade objetiva.

Dessa forma, a transição do ritmo que ocorre entre a sua função de suporte para com o trabalho e se transforma em trabalho ritmado, acompanhada pelo uso de cânticos vocalizados que organizam o ritmo das atividades laborais, desempenha um papel crucial no surgimento tanto da melodia quanto da harmonia. Nesse contexto, a própria forma do trabalho transforma-se qualitativamente de uma ação que possui um ritmo para um trabalho organizado pelo ritmo, alterando a própria concepção do ritmo.

Ao chegar à sua terceira forma, em plena autonomia, o ritmo passa também - em conjunto à todos os outros elementos da música - pela função organizativa da dança,

⁶ A dança, por sua vez, não pode existir sem a função organizadora da música, nem mesmo como forma de expressão no lazer cotidiano. Já a música, ao longo da Idade Moderna, é capaz de se desvincular gradualmente da dança, à medida que as frases musicais originalmente ligadas à dança passam a ser usadas apenas como base motivacional para a expressão de uma interioridade emocional específica.

importante ressaltar que nessa etapa, a música não se limita a um mero "acompanhamento". Lukács argumenta que ocorre uma fusão entre as duas artes, criando uma unidade mimética completa. A dança, com sua dimensão visual e espacial, e a música, com sua natureza temporal e sonora, se complementam para criar uma experiência estética unificada.

A relação da música com outras artes - como a dança, a palavra e o cenográfico - nos demonstra que estas formas de artes se unem e se complementam, resolvendo a problemática da mimese nestas relações de forma parecida com o que foi exposto anteriormente sobre a dança, no caso, a relação espacial-temporal entre uma e outra. O problema surge quando temos que lidar com a mimese na música em-si e seu caráter plenamente temporal.

4.3 A temporalidade na música; o quase-espço e a dupla-mimese

Ao lidar com a música como arte temporal devemos trazer à tona a questão do tempo mesmo, e de como a percepção do tempo objetivo, aquele presente no mundo objetivo, interfere no sujeito, afetando como este se relaciona com a música. Esse ponto ocupa um papel central na compreensão de como essa forma de arte se articula com a realidade objetiva. Para investigar essa conexão, Lukács coloca em evidência a concepção kantiana do tempo, que o define como uma forma a priori da sensibilidade

O tempo não é mais do que a forma do sentido interno, isto é, da intuição do nosso eu e do nosso estado interior. O tempo não pode ser uma determinação de fenômenos externos; não pertence a nenhuma forma nem situação, etc.; em contrapartida, determina a relação das representações em nosso estado interior. (Kant *apud* Lukács, 1967c, p.28)

Essa formulação kantiana cria uma separação fundamental entre a experiência interna do tempo e a objetividade do mundo externo. Como resultado, o tempo se torna uma categoria separada do espaço, promovendo uma visão fragmentada da realidade em que a música, confinada ao domínio da subjetividade, parece incapaz de representar a realidade objetiva em sua totalidade.⁷

⁷ Nessa perspectiva, a relação sujeito-objeto parece ser superada ou até inexistente, já que o tempo se apresenta como uma construção exclusiva da subjetividade. Assim, a compreensão dos objetos materiais é reduzida a uma recordação ou memória, na qual o tempo não é percebido como algo objetivo, afastando-se da realidade material. Como resultado, a passagem temporal dos objetos e a experiência temporal se tornam fenômenos que residem apenas no sujeito, ignorando a existência concreta e objetiva dos objetos.

Essa crítica ao idealismo kantiano se fundamenta, em grande medida, nas reflexões dialéticas da filosofia de Hegel. Para Hegel, o tempo não pode ser compreendido de maneira dissociada do espaço, da matéria e do movimento, “o movimento é o processo, a passagem do tempo ao espaço e vice-versa: a matéria, por outro lado, é a relação entre o espaço e o tempo, como uma identidade em repouso” (Hegel *apud* Lukács, 1967c, p.31)

O tempo, ao contrário de uma categoria puramente interna, se manifesta concretamente na realidade objetiva e se entrelaça com a totalidade da existência material, onde a essência objetiva do objeto pode ser percebida não só na existência espacial, mas também na sua existência temporal, em como sua origem afeta o presente e o presente virá afetar o futuro "O verdadeiro presente é a eternidade".

Por ser a música uma arte temporal, ao se compreender o tempo nesse sentido concreto e objetivo que Lukács nos aponta, se utilizando de Hegel, podemos então perceber que, na obra musical podemos encontrar o passado, presente e futuro dela mesma, sendo ela um objeto objetivo.

Lukács argumenta que essa existência objetiva da obra musical, apresenta em seu em-si, um *quase-espaço*. Neste quase-espaço, o ritmo toma um ponto central ao se compreender que, o ritmo, presente tanto na música quanto na dança, é uma manifestação da conexão entre espaço e tempo. Ele não é simplesmente uma sucessão de eventos no tempo, mas sim uma organização temporal que evoca uma sensação de espacialidade. O ritmo na música, por exemplo, pode criar a sensação de movimento, de expansão e contração, mesmo que não haja um deslocamento físico no espaço.

O filósofo também destaca a importância da simultaneidade e da não-simultaneidade na música. (Santos, 2018 p. 284). A música, sendo capaz de criar a sensação de que diferentes eventos sonoros estão acontecendo ao mesmo tempo, se utilizando da harmonia, ou contraponto, gera também essa sensação de espacialidade. Essa simultaneidade, no entanto, está sempre inserida em um fluxo temporal, criando uma tensão entre o que está presente e o que já passou ou ainda está por vir. O esteta argumenta que a necessidade desse quase-espaço reside na própria experiência estética, que exige a copresença de diferentes momentos temporais.

Ao adotar essa perspectiva, podemos compreender a música não como uma mera expressão subjetiva, mas como um reflexo da dialética temporal que permeia a realidade concreta. A música articula diferentes dimensões temporais — passado, presente e futuro — dentro de uma única experiência estética. Essa copresença temporal reflete como o tempo, na realidade objetiva, não se apresenta de forma linear, mas como um processo contínuo, onde os momentos históricos se interpenetram.

Ao contrário da visão idealista, a música não é uma mera representação de um instante isolado, mas uma síntese dinâmica dos processos temporais. Esse movimento dialético revela a capacidade da música de expressar a total experiência humana do tempo. Lukács ressalta que essa expressão temporal não se limita a uma reprodução mimética da realidade externa, mas se configura como uma recriação artística que traduz, em suas formas e ritmos, a historicidade da experiência humana, onde "a própria vida anímica é absorvida no movimento da obra musical e levada pelo modo desse movimento" (Lukács, 1967c, p. 30)

Se utilizando do conceito de quase-espço, o filósofo húngaro nos aponta que a música, apesar de ser uma arte temporal, constrói um espaço próprio através da interação entre seus elementos. Esse "quase-espço" musical não é um espaço físico, mas sim um espaço subjetivo criado pela sucessão temporal dos sons e pela organização formal da obra.⁸

Essa organização formal da obra toma forma no ato de compor, nisso surge o conceito principal da *mimesis* na música em Lukács, o conceito de *dupla-mimesis*, ou mimesis da mimesis. Dupla pois, ocorre uma primeira *mimese* quando o indivíduo internaliza as experiências do mundo, se relaciona e absorve o mundo objetivo e externo, transformando-as em um mundo próprio dentro de si, uma constelação de sentimentos. O tempo, nesse processo, é experienciado como um fluxo contínuo de eventos. A segunda mimese ocorre quando o compositor, ao dar forma musical a essa constelação interna, organiza os elementos musicais no tempo, criando um "quase-espço" onde passado, presente e futuro se interpenetram, se tornando uma mimesis dos afetos, no sentido de Píndaro.

⁸ A noção de quase-espço também aparece na *Gestalt Theory*, como Dahlhaus comenta: "Ainda assim, negar rigorosamente à música toda objetividade em si mesmo seria também errado. Como uma obra de arte plástica, a música também é um objeto estético, um foco de contemplação estética. Entretanto, sua objetividade não é demonstrada tão imediatamente quanto indiretamente: não no momento da sonorização, mas somente se o ouvinte, no fim do movimento ou seção, retornar ao que já passou e lembrá-lo em sua experiência presente como um todo fechado. Nesse ponto, a música assume uma forma quase-espacial (*gestalt*). O que foi escutado se solidifica em algo 'lá fora', uma 'objetividade existente em si mesma'". (Dahlhaus, 1982, p. 12).

No entanto, a experiência do tempo na música transcende a mera sucessão linear. Lukács argumenta que a música, ao transformar a forma como percebemos o presente, o passado e o futuro, cria uma sensação de plenitude temporal. Como ele coloca: "Ao transformar o presente, o passado e o futuro conformados na música – sem destruir sua essência originária – em uma co-presença vivenciada, convertem-se efetivamente em uma plenitude temporal, em sua própria superação subjetiva". (Lukács, 1967c, p.33)

A música, portanto, não imita o tempo cronológico, mas recria a experiência subjetiva do tempo. Através da organização dos sons no quase-espço, a música condensa a experiência temporal em uma unidade, criando a sensação de plenitude temporal. O ouvinte, imerso nesse quase-espço, experimenta uma simultaneidade de momentos, uma superação do tempo linear. Lukács, no entanto, adverte que essa superação é subjetiva.

"Porém, como este ato não é mais que um reflexo, uma realização subjetiva do que se encontra em si na essência do tempo concreto e objetivo – a saber, uma copertenencia inseparável, entitativa, com o espaço e com a matéria que se move neste –, tal ato perde todo resto de arbitrariedade subjetivista." (Lukács, 1967c, p.33)

Ou seja, a plenitude temporal na música não é uma construção arbitrária da mente, mas um reflexo da própria natureza do tempo objetivo. O tempo, para Lukács, não é um conceito abstrato e separado do mundo material, mas está intrinsecamente ligado ao espaço e à matéria. A música, ao refletir a experiência humana do tempo, expressa também essa conexão fundamental.

Portanto, a música, através da dupla mimese e da criação do quase-espço, consegue articular a experiência subjetiva do tempo de forma a revelar a sua conexão com a realidade objetiva. A plenitude temporal na música, embora seja uma experiência subjetiva, não é arbitrária, pois reflete a natureza complexa e dialética do tempo como um todo.

A partir dessa perspectiva, a música emerge como uma arte profundamente enraizada nas condições históricas e sociais que moldam a vida humana. A temporalidade que a música expressa não é abstrata ou isolada da realidade concreta, mas, ao contrário, é inseparável das condições materiais e sociais que permeiam a existência. Ao refletir o tempo concreto, a música se torna, assim, um reflexo das transformações históricas e sociais que moldam o mundo, do passar do tempo geral humano. Aqui é importante ressaltar que a música não reflete o tempo *em-si*, mas sim a interioridade humana que é refletida de forma temporalizada, ou a forma de sentir no tempo.

4.4 O reflexo ‘parecido’ na música

Para reforçar o argumento lukacsiano sobre o objeto do reflexo da música, deve-se reforçar a discussão sobre a suposição de que o reflexo é uma fotocópia exata da realidade. Aqui o esteta se aprofunda na teoria do conhecimento e na forma como o mundo externo se penetra no indivíduo, ele afirma:

"Nenhuma doutrina do reflexo supõe uma unidade, uma coincidência sem resto, uma homogeneidade monista, mas sim o contraste entre o original e a sua reprodução, sua dualidade insuperável, é inclusive o fundamento filosófico de toda teoria do conhecimento como reprodução." (Lukács, 1967c, p. 25).

Adentrando então na questão sobre a teoria do conhecimento, de como a informação do mundo objetivo se relaciona com o sujeito, trazendo a problemática entre idealismo e materialismo, ele argumenta que mesmo nas percepções sensíveis mais imediatas, como a visão, a relação entre o objeto e sua representação mental não se baseia em uma correspondência direta ou em uma "cópia fiel". A percepção do verde de uma floresta, por exemplo, não se assemelha, em termos de estrutura física, às vibrações eletromagnéticas que a causam.

Se a "semelhança" já se mostra inadequada para explicar a percepção sensorial imediata, ela se torna ainda mais irrelevante quando aplicada ao reflexo intelectual da realidade, que envolve processos mentais complexos de abstração, generalização e síntese. O filósofo incrementa:

A insustentabilidade da substituição positivista da refiguração por signos convencionais revela-se ainda mais claramente quando a reflexão é concebida, no sentido do materialismo dialético, como uma mera aproximação a um mundo objetivo infinito e inesgotável. Se a falta de “semelhança” já na reconfiguração fisiológica imediata não pode servir de contraprova, menos ainda o poderá fazer no processo intelectual, muito mais mediado, de reflexão da realidade objectiva. (Lukács, 1967c, p. 25).

Para prosseguir sobre a questão de absorção do mundo externo, o autor húngaro prossegue comentando que, os métodos desantropomorfizadores de reflexo da realidade (ciência), têm como fundamento o desenvolvimento de ferramentas físicas e intelectuais capazes de refletir com precisão objetos, relações e conexões que, de outro modo, permaneceriam fora do alcance dos sentidos humanos

Assim, à medida que a essência dos objetos é refletida de maneira mais completa, a preocupação com o "parecido" imediato em relação à realidade observável torna-se cada vez menos relevante. Lembremos da exposição anterior sobre a relação entre a física e a matemática.

Embora Lukács rejeite a "semelhança" como critério para avaliar a fidedignidade do reflexo, ele introduz um novo parâmetro: a "concordância entre o modelo em si e a refiguração refletida". Essa concordância não se fundamenta em uma correspondência direta entre elementos isolados, mas sim em uma coerência estrutural e em uma relação dinâmica entre o reflexo e o movimento da realidade⁹.

Enquanto o reflexo "desantropomorfizador" se distancia da experiência humana imediata, o reflexo artístico, "antropomorfizador", não se separa das refigurações humano-psicológicas imediatas da realidade, mas sim eleva essa refiguração, assim se produz a qualidade desse reflexo. Embora também abandone a "semelhança" direta com o modelo real, o faz para alcançar uma "semelhança" mais profunda com a "essência da existência objetiva do gênero humano no homem". O autor argumenta que essa conquista se dá através do desenvolvimento do "sistema de sinalização 1" explorado em seus escritos anteriores.

Esse conceito de sistema de sinalização 1 é explorado mais a fundo no terceiro volume de sua obra *Estética*, onde o esteta se refere a um sistema de sinais estético-sensoriais — como cores, formas, sons e palavras — que evocam sentimentos e ideias no espectador ou ouvinte, distinguindo-se tanto dos reflexos condicionados, que são reações automáticas a estímulos, quanto do "sistema de sinalização 2", que corresponde à linguagem conceitual. O sistema de sinalização 1, enraizado na experiência sensorial e emocional, permite que a arte transmita a imediatez da vida, mas sem se limitar a uma reprodução fiel da realidade. O esteta aponta que esse sistema, embora manifeste-se com maior intensidade na arte, tem suas raízes no cotidiano humano, como exemplificado na capacidade de "tato" em situações sociais ou na leitura de expressões faciais, ou corporais. Sua análise, de natureza materialista e histórica, considera o sistema de sinalização 1 um produto evolutivo do trabalho e das relações sociais.

⁹ Lukács aqui critica as doutrinas não dialéticas dizendo que: "A fraqueza de qualquer doutrina não dialética do reflexo cognitivo está na incapacidade de captar a objetividade da essência, que existe independentemente da consciência". (Lukács, 1967c, p.26). Essas abordagens, ao não conseguirem captar a complexidade da interação entre sujeito e objeto, reduzem o conhecimento a uma mera reprodução passiva da realidade, negligenciando a atividade e a historicidade do processo cognitivo.

4.5 A objetividade radicalmente indeterminada

Aqui se torna necessário tomar um pequeno desvio para que se explique a objetividade indeterminada presente na música, agora que foram aclaradas as questões do desenvolvimento da interioridade, os argumentos contrários da música como mimesis, e a compreensão da música como obtendo um quase-espaco, temos que focar no ponto da objetividade indeterminada que ocorre dentro da música.

O conceito de indeterminação da objetividade é central para a compreensão da música como forma de arte. No âmbito estético, essa indeterminação revela-se como uma característica intrínseca, especialmente no contexto musical. Como aponta Santos (2021), “a indeterminação da objetividade é uma questão própria ao campo estético”.

Ao se compreender que o reflexo não é uma fotocópia da realidade, mas sim uma refiguração do real, entendemos também que, o reflexo artístico possui elementos do inefável na vida. Assim, o reflexo antropomorfizador possuirá elementos de indeterminação e determinação, elementos estes que fazem parte da totalidade da vida. Nesse caso, a "semelhança" no reflexo antropomorfizador não deve ser hiper determinada, mas deve possuir também elementos que são indeterminados, refigurando assim também a complexidade do cotidiano, por exemplo, nas artes das palavras a própria referencia à uma casase torna um elemento de determinação pois é possível se determinar o que é uma casa, ou até mesmo no sentimento de raiva, a própria palavra já o determina. Claro que nesses dois exemplos também se possui o elemento de indeterminação, pois não foram descritos de maneira hiper determinada a forma, o jeito dessa casa, ou as expressões claras da causa-efeito dessa “raiva”. Outro exemplo pode se tomar nas artes visuais, onde podem representar visualmente esta casa - não nos cabe aqui aprofundar sobre o sentimento de raiva nas artes visuais, mesmo Lukács explorando essa questão em sua estética.

Dessa forma, a música se apresenta possuindo a forma de uma objetividade radicalmente indeterminada, pois, em seu meio homogêneo¹⁰, não é possível encontrar, de forma direta, uma relação ao mundo externo, ou como aponta Santos

Explicando com mais detalhes, por uma parte, o meio homogêneo musical não tem relação direta com o mundo externo, com a realidade objetiva, desantropomorfizada, o que o impede de produzir imediatamente uma mimese nesse sentido. Por outra parte, esse mesmo meio homogêneo, exatamente por estar impedido da missão de refigurar o externo, resta liberado para expressar sem inibições e com depuração os sentimentos e as emoções humanas com toda a plenitude (Santos, 2021, p. 232)

Aqui podemos comparar com as demais artes, ao perceber que, outros meios homogêneos refletem imediatamente a concreta objetividade interna e externa da humanidade. Já a música, em seu meio homogêneo, não possui os elementos que se relacionam diretamente com o mundo externo, principalmente ao se entender ela como uma arte temporal.¹¹

4.6 Os sentimentos para além do imediato

Dado que o meio homogêneo da música apresenta uma objetividade caracterizada por uma indeterminação radical, podemos aprofundar a análise dessa questão. Como já discutido, a música é entendida por Lukács como uma mimese dos afetos, uma representação artística da interioridade humana, que, por sua vez, reflete uma mimese do mundo externo. O ponto central a ser reforçado é que toda a vida interna do sujeito humano emerge de sua interação com o meio circundante. Os sentimentos, embora decorram dessas interações, possuem um

¹⁰ O meio homogêneo na estética de György Lukács refere-se a um princípio formativo presente nas obras de arte, onde os objetos e suas conexões são homogeneizados, isto é, deslocados para um mesmo plano de significação. Esse processo de homogeneização se dá através da seleção e organização de elementos específicos da realidade pelo artista, criando um "mundo próprio" dentro da obra de arte

Por exemplo, na música, o meio homogêneo seria o mundo dos sons musicais, organizado através de elementos como melodia, harmonia e ritmo.

É importante destacar que, para Lukács, a homogeneidade do meio artístico não implica em uma cópia fiel da realidade. Ao contrário, o meio homogêneo é construído através de um processo de abstração e intensificação, no qual os elementos da realidade são transformados e elevados a um novo nível de significação

¹¹ Aqui, mesmo que compreendemos a música se utilizando do conceito de quase-espço, ela não possui os meios para uma reflexão através de uma objetividade determinada. Até se pensarmos no advento da música concreta, que se utiliza de gravações de sons e ruídos do próprio mundo (o que poderia ser considerado um elemento de determinação), os pontos lukacsianos ainda permanecem, tendo em vista que as gravações eram editadas para que se tornassem elementos musicais, procurando não serem relacionados ao extra musical, possuindo o nível de indeterminação radicalizada de todo o meio homogêneo musical. As determinações podem vir a surgir em contato com outros elementos que não são "puramente" musicais, como a palavra ou o gesto.

grau de autonomia que lhes permite persistir mesmo diante de mudanças nas circunstâncias externas.

Ao contrário de outras funções psíquicas, como a percepção e o pensamento, que visam a apreensão objetiva da realidade, os sentimentos mantêm uma relação menos direta com os objetos que os desencadeiam. Essa característica confere aos sentimentos uma natureza fluida e independente, capaz de se dissociar das condições originais, resultando em uma dinâmica complexa de reações internas. Como afirma Lukács:

a relação é muito mais frouxa e indeterminada no caso dos sentimentos [...] Isso não significa de modo algum que, em geral, eles não sejam desencadeados imediatamente [...] pelo mundo externo, nem que não sejam reações a ele. Mas tais reações são sempre, fundamentalmente, de caráter subjetivo. (Lukács, 1967c, p.43)

Diferentemente das ideias, os sentimentos não possuem um caráter teleológico, ou seja, não são orientados naturalmente para um objetivo prático. Enquanto as ideias podem ser desenvolvidas e consumadas em ações concretas, os sentimentos frequentemente sofrem interrupções e desorientações causadas pelas exigências do cotidiano, dificultando seu pleno desenvolvimento. Para alcançar um desenvolvimento humano integral, faz-se necessário criar meios que superem as limitações impostas pelas condições sociais.

Essa fluidez e autonomia dos sentimentos estabelecem um vínculo crucial para a compreensão da música, que se revela como uma forma privilegiada de expressar a vida interna do sujeito. A música não se destina a reproduzir eventos do mundo concreto, mas a evocar e explorar as nuances emocionais do ser humano. Dessa forma, atua como um catalisador, dando forma às experiências internas e permitindo sua expressão artística.

Essa visão vai de encontro à compreensão de Hegel de que a música instrumental era incompleta, em contraste a completude da música vocal, pois essa objetividade indeterminada da música instrumental podia levar à um devaneio, sem a lógica coerente do discurso, como ele diz:

pois um texto provê desde o começo concepções definitivas e portanto resgata a consciência daquele elemento sonhador do sentimento sem conceitos em qual nós podemos nos deixar ser conduzido para cá e para lá, sem interrupção e pode preservar a nossa liberdade de sentir qualquer coisa que escolhermos em uma peça musical (Hegel *apud* Dahlhaus, 1982, p.29)

Pois Hegel acreditava que o espírito procura se afastar de coisas confusas e procura coisas claras, pois eles caminham para uma observação concreta. Um de seus discípulos, Friedrich Theodor Vischer diz que a música instrumental representa a música em sua pureza, na sua inconsciência, dessa maneira ela compartilha com os sentimentos a sua deficiência, a impossibilidade de se aprofundar naquilo que se tem de mais profundo nos sentimentos de maneira consciente (Vischer *apud* Dahlhaus, 1982, p. 30).

A conclusão trazida por Lukács difere da de Hegel e seu discípulo no sentido do julgamento de valor dessa situação, onde Hegel vê como uma deficiência, Lukács enxerga um resultado positivo pois a ausência de representação direta da realidade externa, característica de outras artes visuais e literárias, permite que a música explore inteiramente os estados emocionais e capture a ambivalência dos sentimentos. Ao abordar a complexidade da interioridade humana, a música se apresenta não apenas como uma representação da vida, mas como uma reinterpretação que possibilita o acesso a uma dimensão emocional profunda.

Como destacado por Lukács:

A música se constitui como arte independente quando essa mimese das emoções desencadeadas pela vida, quando essa refiguração de uma refiguração se torna capaz de dar forma a seu objeto próprio segundo sua mais íntima estrutura própria, ou seja, desprendida da vinculação direta à ocasião que a provocou na vida (Lukács, 1967c, p.45)

Assim, a música ultrapassa o mero reflexo das emoções cotidianas ao criar um "mundo próprio" que emerge dessa "mimese da mimese", reelaborando artisticamente os sentimentos para alcançar autonomia e singularidade.

A independência musical é alcançada ao se libertar da necessidade de representar eventos específicos, moldando formas e estruturas de expressão desvinculadas das "ocasiões que a provocaram na vida". Essa negação de referências concretas intensifica a evocação emocional, com o meio homogêneo dos sons oferecendo uma "mimese duplicada" que expande o potencial expressivo.

Conforme apresentado na *estética*:

A música produz uma "linguagem" própria (no sentido indicado no estudo do sistema de sinalização), cuja univocidade, cuja capacidade de reflexão e cuja intensidade expressiva se baseiam no facto de os "sinais" para a reprodução de objectos concretos de vida desaparecerem dele ou, pelo menos, foram enfraquecidos ao máximo. (Lukács, 1967c, p.45)

Essa "linguagem" musical, mesmo sem formulações inequívocas, não é vago. A música representa o "típico" dos fenômenos emocionais sem concretizar detalhes específicos da realidade objetiva, proporcionando uma forma de generalização diretamente perceptível, mas que não depende da particularização de elementos individuais. O "típico" emerge imediatamente através da forma musical, sem se prender a objetos ou conceitos determinados.

Nas demais artes, como a poesia, a generalidade deve ser concretizada por meio de processos estilísticos; já a música se desdobra em um meio que evoca emoções de maneira não conceitual, destacando traços essenciais sem se prender à particularidade concreta. Isso ocorre porque a música elimina as ligações ambíguas com os contextos que originaram as emoções, permitindo sua manifestação de forma arquetípica e elevando o material emocional a um patamar mais significativo.

Como diz Santos:

O meio homogêneo musical, de modo distinto [das demais artes], limita-se exclusivamente ao papel de orientar a evocação. Ele não descobre, tampouco realiza, as possibilidades orientadoras e evocativas presentes nas concretas formas objetivas da vida. Sua missão é purificar e elevar até a forma artística o material psíquico que, por sua própria natureza, já carrega certo caráter evocador existente na interioridade humana. Em outras palavras, por meio da música, soergue-se o que está latente no interior do sujeito à condição vivencial de quem ele sente (Santos, 2021, p. 233)

Por este caráter somente da orientação do evocador na música, Lukács nos diz que daí vem as problemáticas concepções sobre a "essência" da música, tanto as que são baseadas na subjetividade quase mística, pura, e sem objeto até as que focam no caráter puramente formal. Sobre a primeira, o filósofo diz que não há como afirmar que os sentimentos - ou as refigurações de refigurações - que o sujeito obtém para si não são objetos para ele.

Sobre a segunda, Lukács sugere que, assim como em outras formas de arte, a música mantém a prioridade do conteúdo sobre a forma. Isso significa que, embora a forma musical seja fundamental, ela se configura como meio de expressão para um conteúdo específico e determinado. Na música, essa relação se manifesta de maneira particular, pois as emoções, ao serem transformadas em um meio sonoro homogêneo, se desprendem de suas referências concretas e adquirem uma objetividade radicalmente indeterminada. Esse desprendimento não elimina a natureza dessas emoções nem seus problemas internos. Essa "completude" permite à música criar um "mundo" próprio.

Essa capacidade da música de transcender a realidade objetiva e oferecer um "cumprimento puro" é exemplificada nas obras de Bach e Händel, onde há um fluxo contínuo de emoções genuínas, ou nas de Beethoven, que frequentemente exibem rupturas e conflitos.

A historicidade dos princípios construtivos das formações musicais, tantas vezes descritos de forma puramente formal, deve-se precisamente a essa dinâmica interna, historicamente determinada socialmente, do seu material emotivo. O conhecimento das conexões resultantes mostra o caminho que leva à compreensão histórica de cada estrutura musical e o caminho que nos permite chegar à sua correta estimativa estética. (Lukács, 1967c, p. 48)

4.7 O caráter histórico da forma e do conteúdo

O caráter histórico da forma e do conteúdo da música é inegável, a diversidade de sistemas musicais ao longo da história, desde os antigos e orientais até os folclóricos, demonstra a natureza evolutiva da música, evidenciando como diferentes culturas e épocas moldaram expressões musicais distintas. A música atonal, por exemplo, representa uma ruptura com os sistemas tonais tradicionais e ilustra a capacidade da música de se transformar e gerar novas linguagens.

E a coexistência de diferentes sistemas demonstra a validade estética intrínseca a cada um. Assim, as composições musicais são indissociáveis de seus contextos histórico-sociais, e cada detalhe de uma obra reflete as transformações e especificidades de sua época.

Lukács se utiliza de Adorno e Bloch para mostrar o ponto que os materiais musicais são históricos como por exemplo quando um acorde perde sua legibilidade em termos de expressão histórica, torna-se então necessário analisar todo o contexto que o envolve para compreender suas implicações históricas. Portanto, o significado dos meios musicais não se esgota em sua gênese, mas permanece inseparável de sua origem histórica, exemplo dito por Adorno na sua *Filosofia da Nova Música*.

Também cita Bloch em seu *Espírito da Utopia* onde diz que o acorde de sétima diminuta exemplifica a transformação histórica. Outrora representando sentimentos intensos como dor e raiva, hoje, seu uso na música de entretenimento demonstra como seu impacto emocional original foi diluído ao longo do tempo.

Não só a música é histórica, mas o próprio desenvolvimento e evolução da interioridade também o é. E, assim como o desenrolar da interioridade depende das relações materiais e históricas, a própria independência estética da música também - tendo em vista que a música é mimese da interioridade. Nesse ponto o esteta afirma que, apenas a música moderna ter produzido uma arte instrumental totalmente baseada em si mesma - algo desconhecido nas etapas anteriores - é uma consequência da nova situação e não simplesmente idêntica a ela. E como afirma Lukács:

Por mais que tentemos reduzir esse contraste a proposições quantitativas e por mais transições históricas que sejam descobertas, o fato é que o salto qualitativo existe; Mas o seu fundamento não deve ser procurado na evolução imanente dos meios de expressão musical e dos seus modos de evocação, mas na mudança do objecto último da mimese musical, na mudança da interioridade humana. (Lukács, 1967c, p. 51)

Para exemplificar podemos pensar na mudança histórica que o renascentismo mostrou, ou até mesmo nas obras da segunda escola de Viena, muito discutidas por Adorno, entre muitos outros exemplos. Nesse sentido, não só as relações materiais externas alteram o fazer artístico, mas as alterações na interioridade humana.

Isso é precisamente o que a música pode oferecer em pureza e perfeição artísticas. Não como um simples ou rígido isolamento, como separação do mundo externo, mas como uma posição que, de certa forma, se funda como uma concepção do mundo, da interioridade em seu Ser-para-si, na qual os objetos, as relações e os eventos da realidade objetiva são superados, sendo preservados apenas como objetividade indeterminada. (Lukács, 1967c, p. 51)

Sendo assim, a música, mesmo em sua abstração, mantém um elo fundamental com a realidade. Seus sentimentos, embora transformados em uma linguagem sonora única, carregam a marca do contexto histórico-social. A forma musical, por sua vez, é moldada por essas condições sociais, refletindo as tensões e as aspirações da sociedade em que a música é criada. A análise da música, portanto, exige que se considere tanto sua estrutura formal quanto seu contexto social e histórico, para que se possa compreender plenamente.

Lukács também expõe certos usos de combinações entre a música e outras artes, comenta que para se alcançar uma independência completa da música, ela teve momentos em que esteve ligada com o canto e a dança, e que em diversas etapas históricas essa combinação permaneceu relevante

O filósofo fala sobre a teoria da "Obra de Arte Total" de Wagner e a afirmação de Nietzsche que chegou a afirmar que a tragédia havia nascido "do espírito da música". mas

atualmente essas ideias são vistas como superadas. As tragédias gregas, por exemplo, eram principalmente literárias, com a música atuando como um acompanhamento. Além disso, abordagens puramente formalistas que ignoram a significação social e espiritual da música não refletem a evolução histórica da música moderna, que é igualmente significativa em obras como a "A Flauta Mágica" quanto do "Wozzeck" de Alban Berg ou da "Cantata Profana" de Bartók. Aqui, mesmo com as combinações entre diferentes tipos de artes, a essência da mimese musical ainda se encontra presente, mas, o contato entre a música e as palavras, mesmo que criem elementos determinantes nas obras, essas só podem possuir esses elementos por causa de outros meios homogêneos, o que sem eles seria impossível.

4.8 Limites da explicação do conteúdo indeterminado

Aqui, é importante mencionar que "as alusões autênticas, resolvidas ou vacilantes, ao conteúdo emocional último de uma obra 'pode' facilitar também sua compreensão puramente estética" (Lukács, 1967c, p.71) Lukács aqui acentua a palavra pode pois "todo exagero mecânico de tais alusões ou comentários pode também produzir uma ignorância do conteúdo propriamente dito, do autêntico mundo das formas" (Lukács, 1967c, p.72)

Apenas uma sensibilidade instintiva ou uma educação cultural e musical podem decidir, em cada caso, o grau de determinação na aplicação dessas alusões, já que o nível de definição da objetividade indeterminada pode variar bastante entre as diferentes obras (até mesmo de um mesmo autor). (Lukács, 1967c, p.72)

O argumento central é que tanto a música quanto as artes visuais não podem ser avaliadas apenas com base em seus "programas" ou temas explícitos, como narrativas ou representações iconográficas. Por exemplo, na música, um programa (uma história ou conceito associado a uma obra) não é suficiente para determinar seu valor estético, assim como, nas artes visuais, a iconografia (os símbolos e imagens representados) não é o único critério para julgar uma obra.

Para que uma obra de arte seja considerada esteticamente significativa, ela precisa expressar seu sentido de forma rica, original e bem articulada. Isso vale tanto para a música quanto para as artes visuais, onde a qualidade estética é avaliada pela maneira como a obra se comunica aos sentidos, seja pelo som ou pela imagem. No entanto, o tema ou o programa pode influenciar a maneira como a obra é criada e compreendida, dependendo de fatores

como o contexto histórico e social ou a visão do artista.

Na esfera da música, é pertinente estabelecer uma distinção entre “objetividade determinada”, que abarca elementos concretos como narrativas e programas, e “objetividade indeterminada”, que se refere a aspectos mais abstratos, como emoções expressas e atmosferas evocadas. Contudo, esta dicotomia não deve ser interpretada como uma separação estrita. Pelo contrário, estes dois tipos de objectividade estão intimamente ligados na criação e experiência de obras musicais. Esta interdependência sugere que os aspectos concretos e abstratos não apenas coexistem, mas também se reforçam e contribuem para o efeito estético geral da obra.

Uma perspectiva estritamente formalista, que considera a objetividade indeterminada como desprovida de sentido, desconsidera a profundidade do processo artístico. Embora a música possa evocar interpretações variadas, essa diversidade não é mais ampla quanto em outras formas de arte, como o cinema ou a literatura, que também permitem múltiplas leituras.

A interpretação pessoal, por mais subjetiva que seja, é parte integrante da experiência estética e não deve ser confundida com a negação do significado mais profundo da obra. Neste contexto, a música, tal como outras expressões artísticas como a pintura, a escultura e a literatura, tem a capacidade de gerar interpretações diversas e, portanto, está imbuída de significado.

A experiência estética envolve, inevitavelmente, um processo de transformação na percepção do conteúdo. Assim, é evidente que as interpretações variam conforme o contexto e a percepção deste. Para se obter uma compreensão objetiva de uma obra, é imprescindível realizar uma análise cuidadosa do comportamento estético, bem como do contexto histórico e social em que ela foi criada e avaliada.

Lukács sugere que as alusões ao conteúdo emocional de uma obra podem facilitar sua compreensão estética, mas é necessário um equilíbrio cuidadoso para evitar uma leitura superficial ou excessivamente determinada. Assim, embora a objetividade indeterminada seja inerentemente ambígua, ela possui uma especificidade própria em cada obra, que deve ser respeitada na interpretação.

Essa determinação surge originalmente apenas no âmbito das emoções puras, embora seu conteúdo possa abranger tudo, desde sentimentos cósmicos

experimentados até afetos ou estados de ânimo particulares e pessoais. Por isso, ao ser transposta para o verbal e o conceitual, ela pode facilmente se distorcer em uma super determinação que falsifica o sentido ou em uma indeterminação falsamente exagerada. Contudo, essa determinação original não é, por isso, irracional; a experiência (e a proposição transformada a partir dela) pode aproximar-se tanto quanto em qualquer outra arte, e as posteriores determinações feitas pelos artistas – entre as quais estão também os programas – podem promover, como em qualquer outra arte, esse processo de aproximação, oferecendo uma orientação." (Lukács, 1967c, p.72)

4.9 O realismo na música

A seguir, Lukács fala sobre se é adequado aplicar o conceito de "realismo" à música. Essa questão é muitas vezes mal compreendida, pois o conceito de realismo é adaptado de forma inadequada ao campo musical. Tentar enquadrar a música em conceitos fixos e predefinidos é um erro, pois ela transcende e transforma as noções gerais de maneira mais profunda do que a literatura, por exemplo. Essa superação é crucial para a experiência estética musical.

Algumas abordagens, como as de certos defensores do realismo socialista, tentam associar o realismo na música à validação de uma "ideia básica" ou conceito que a obra apresenta. Essa abordagem, segundo o autor, simplifica e distorce a natureza da música, ao tentar traduzi-la para termos conceituais abstratos, afastando-se do conteúdo próprio das obras em-si.

O exemplo da crítica de Adorno a Bartók ilustra essa armadilha. Adorno associou o uso de elementos folclóricos por Bartók a um afastamento da vanguarda e a uma possível simpatia por ideias nacionalistas, baseando sua crítica em declarações isoladas do compositor em vez de se aprofundar na própria obra.

Adorno compartilha algumas afirmações do artista sobre sua ligação com a arte popular; Ele então declara seu espanto por eles, por ser um homem que, "como pessoa, resistiu inabalavelmente a todas as tentações nacionalistas". As raízes da arte popular são assim concebidas de forma tão abstrata que está a um passo de se fundir com o conceito fascista de "Povo" ou "Nação"; e disso Adorno "deduz" o abandono de Bartók da vanguarda musical (Lukács, 1967c, p. 73)

As reações formalistas, que negam qualquer conteúdo conceitual à música, são compreensíveis diante dessas tentativas de interpretação simplista. No entanto, negar completamente a presença de significado na música é igualmente problemático.

Dessa forma, a busca por um "*tertium datur*" na interpretação da música refere-se a um caminho alternativo, que evita tanto uma abordagem puramente formalista quanto uma aplicação excessivamente conceitual abstrata.

Lukács levanta as seguintes questões: a existência dos elementos sonoros na música, desde a entonação e melodia até os problemas mais complexos de harmonização, revela uma superficialidade ou uma profundidade na obra? Esses elementos ampliam a experiência estética ou a limitam, invalidando os sentimentos que participam da mimesis musical como reflexos indiretos dos eventos do mundo exterior e interior?

Nesse caso devemos levar em consideração a totalidade da obra, percebendo então que ela consiste em uma ininterrupta mutação recíproca de conteúdo e forma, não focando assim somente no conteúdo ou somente na forma, tanto de maneira abstrata ou formalista. Nos aponta Santos

A objetividade radicalmente indeterminada consoma-se por meio de sua inseparável imbricação com a objetividade determinada internamente. Logo, quanto mais o requisito de entendimento da música tiver como base a relação objetiva determinada e indeterminada, tanto mais a análise aproxima-se de uma profícua relação entre os critérios do realismo na música e os que tem validade para as outras artes. (Santos, 2021, p.239)

O realismo na música, assim, emerge da capacidade da obra de evocar significados através de sua estrutura formal, sem, no entanto, reduzir-se a uma mera representação fotográfica ou conceitual do mundo, tanto interno como externo. Esse realismo está vinculado à significação estética que emerge da relação entre forma e conteúdo, e da capacidade de uma obra de refletir criticamente o seu contexto histórico e cultural.

Portanto, a conexão entre forma e conteúdo na música não deve ser vista como dicotômica, mas sim como uma interação contínua que define a autenticidade estética da obra. Essa abordagem está relacionada com os critérios de realismo nas outras artes, que também buscam transmitir a essência por meio de uma nova forma de mediação. Assim, mesmo com diferenças estruturais entre as artes, os princípios estéticos subjacentes mantêm uma unidade que justifica a possibilidade de falar em realismo na música, desde que este seja entendido como uma forma de representação simbólica e expressiva que ultrapassa as fronteiras de uma mera correspondência com o real.

O autor utiliza o exemplo do "Apocalipse" de Adrian Leverkühn, personagem da obra "Doutor Fausto" de Thomas Mann, para ilustrar a complexa interação entre forma e conteúdo na música. Onde, em Doutor Fausto, toda a dissonância é a expressão de algo espiritual, piedoso, sério, que vem do alto, enquanto o tonal e o harmônico se reserva para o mundo infernal, que em este contexto é o mundo da trivialidade e do lugar comum.

O filósofo húngaro então traça um paralelo entre a abordagem de Bartók e a arte moderna de Leverkühn, contrastando a dissonância e o desespero presentes em "Doutor Fausto" com o apelo à humanidade e à natureza encontrado na obra de Bartók

Se aplicarmos esses métodos à compreensão de Bartók, o conteúdo básico de sua objetividade indeterminada, no sentido mencionado anteriormente, é claramente a luta do humano contra forças superiores desumanas durante o surgimento e ascensão do fascismo. A vitalidade na obra de Bartók está, evidentemente, em sua conexão com o povo, uma força que pode se intensificar até chegar a uma oposição entre natureza e antinatureza. No entanto, essa luta não pode ser levada, como faz Adorno, a uma abstração conceitual para, a partir disso, deduzir relações com a política cotidiana. (Lukács, 1967c, p. 74)

Aqui se torna interessante mostrar a continuação da análise Lukacsiana em relação a Cantata Profana de Bartók:

Na "Cantata Profana", que expressa de forma trágica e paradoxal a mais profunda angústia de Bartók, há a possibilidade de tirar conclusões precipitadas e abstratas sobre a relação do artista com o povo e a natureza; contudo, a própria música, sem negar as palavras, comunica algo mais profundo e sábio. O canto, no qual os filhos transformados em servos rejeitam violentamente o chamado para retornar à vida humana, ressoa musicalmente com uma voz humana mais autêntica do que o lamento dos pais. Aqui, observa-se artisticamente a contraposição entre Bartók e a arte moderna ao estilo de Leverkühn, além de uma ligação com o povo e a natureza que permeia sua criação. (Lukács, 1967c, p. 75)

A "objetividade indeterminada" da música de Bartók reside na sua capacidade de evocar a "totalidade emocional" humana, refletindo a luta, o sofrimento e a esperança do povo diante das forças anti-humanas.

É importante ressaltar que Lukács, apesar de reconhecer a profundidade da música de Bartók, admite suas próprias limitações na análise da obra do compositor. Ele compara sua capacidade de análise à maestria de Thomas Mann, reconhecendo a dificuldade de articular em palavras a complexidade da música. No entanto, essa humildade intelectual não diminui a importância de se analisar a música em sua totalidade, na interação constante de forma e conteúdo, partindo então da objetividade indeterminada para alcançar a análise completa que compreende então o realismo na música.

4.10 Especificidades e limites da Catarse musical

Ao abordar estas convergências entre a música e outras artes, Lukács também tenta realçar mais claramente a sua natureza específica. Aqui ele argumenta que, ao contrário de outras formas de arte que retratam o mundo exterior, a música cria experiências poderosas ao imitar e intensificar as emoções humanas através da catarse - que o autor define como uma parte geral da estética. Ao transpor esta questão para a música, entramos numa já antiga questão sobre a importância social, ética e pedagógica da música, que existe desde Platão e Aristóteles.¹²

No caso específico da música, a catarse difere das demais artes porque não se baseia em referências explícitas a acontecimentos da vida. Em vez disso, ela permite uma experiência emocional intensificada que ocorre internamente. Esta experiência contrasta com o mundo interior da vida quotidiana e resulta numa libertação emocional mais profunda e intensa. No entanto, devido à intensidade única da experiência musical, ela enfrenta dificuldades em traduzir essa experiência em ações éticas e transformadoras no mundo real, o processo de "aplicação" dessas experiências à vida real, ou a transição para as consequências éticas após a obra, é mais complexo.

A reflexão sobre a música moderna, do séc XIX e XX, revela essa problemática da catarse musical, citando figuras como Schopenhauer, Kierkegaard e Thomas Mann, Lukács destaca as percepções variadas sobre a natureza ambígua da música, que oscilaram entre a admiração e a desconfiança em relação ao poder da música.

A música moderna, com sua profundidade emocional, reflete as mudanças sociais e a deformação causadas pelo capitalismo, permitindo que aspectos autênticos e elevados da experiência humana sejam percebidos.

¹² A concepção de catarse por Lukács é explorada mais a fundo em outros capítulos em sua estética, essa concepção é entendida por ele em um sentido ampliado, ou como exposto em sua estética: "Na sua concepção mais geral, catarse significa, portanto, que um fenómeno ou um grupo de fenómenos refigurados, preservando a sua verdade vital íntima, cresce acima do nível alcançável na vida cotidiana. Esta elevação, facilitada pela mimese estética, acima do normalmente acessível, está ligada à consciência de que ela é, apesar de tudo, apenas uma realização extrema de possibilidades humanas perfeitamente determinadas, e não o jogo charlatão de uma "salvação em qualquer sentido". (Lukács, 1967c, p.76)

Este processo catártico pode simultaneamente libertar o indivíduo da autoconsciência pessoal e/ou reafirmar o estado de isolamento. Isto ocorre especialmente em situações sociais onde a subjetividade é completamente excluída da objetividade, o que é uma característica da sociedade capitalista. Nesse sentido, a catarse musical pode reconciliar o indivíduo consigo mesmo ao sublimar formalmente suas emoções, permitindo-lhe expressar emoções intensas de forma artística e estética.

A catarse musical tem, portanto, uma qualidade paradoxal, influenciando a experiência emocional de um indivíduo de maneiras complexas e ambíguas. Por um lado, intensifica as emoções negativas associadas à alienação e à desumanização impostas pelas estruturas capitalistas, obrigando os sujeitos a confrontar diretamente as causas profundas do seu sofrimento e alienação. Por outro lado, a música também cria a possibilidade de transcender a privacidade alienada, oferecendo experiências que podem dissolver o isolamento pessoal e abrir um espaço para o senso de pertencimento e de conexão com a humanidade.

Isso leva a um conflito entre uma ética humanista que busca uma realização autêntica do eu e uma mentalidade alienada que enfatiza a auto-suficiência e a individualidade autárquica. No contexto musical, esse conflito se reflete na própria evolução da música, desde o romantismo até os tempos atuais, com as manifestações de uma autoconsciência elevada, que busca uma forma de catarse, até momentos de autocomplacência e fuga na vida emocional.

A música, em seu desenvolvimento histórico, captou essa contradição de maneiras distintas, entre momentos de profunda autoconsciência, buscando uma catarse que transcende a individualidade, e momentos de autocomplacência e fuga da realidade, aprisionados na esfera privada e alienada.

Naturalmente, todo este complexo problemático não pode ser aqui estudado senão no campo dos princípios estéticos. Compete aos especialistas mostrar as transições nos próprios meios expressivos, por exemplo, o modo como melodias, acordes, harmonias, etc., passam de um terreno para outro e ganham um significado no novo mundo envolvente que por vezes é diametralmente oposto. (Lukács, 1967c, p.80)

4.11 A criação do mundo para além do indivíduo

Como conclusão do capítulo, Lukács analisa a relação entre a música e a criação estética, argumentando que toda obra musical autêntica gera um "mundo" próprio que transcende a individualidade do sujeito. Essa ideia, central na filosofia estética de Lukács, refuta visões formalistas que consideram a vivência musical como uma mera fusão entre o ouvinte e o som. Em vez disso, a música apresenta um efeito imersivo que introduz o receptor em um universo estético distinto, uma experiência que é simultaneamente profunda e alienada, permitindo uma profunda conexão emocional, mas mantendo sempre uma separação entre o "eu" do receptor e o "mundo" musical.

A criação desse "mundo" estético é possível quando as emoções expressas na música são suficientemente desenvolvidas e capazes de refletir as complexidades da experiência humana. Lukács sugere que a autenticidade de uma obra musical deriva de sua capacidade de abordar e desdobrar questões essenciais da vida, que deriva da luta do artista para traduzir essas emoções em forma musical, resultando em uma obra que é ao mesmo tempo original e impactante, diferenciando-a da superficialidade que pode resultar da mera formalização da experiência. Nesse sentido, a música que falha em abordar a profundidade da condição humana tende a se limitar a uma representação fragmentada e superficial da realidade, resultando em uma mera aparência de conciliação.

O autor aponta aqui a questão de que, quais são as emoções que promovem e suportam que nasçam delas um mundo é um problema histórico-social. As canções e danças populares, embora limitadas em seu escopo emocional, podem criar um sentido de comunidade e abordar questões essenciais da vida humana, enquanto uma música que se restringe a expressões da fragmentação do cotidiano não consegue criar um verdadeiro "mundo" artístico. Essa música, ao se contentar com a superficialidade, acaba por ser reduzida à trivialidade.

Ademais, o texto ressalta que a autenticidade artística não é um critério fixo; trata-se de um problema complexo que envolve a inter-relação entre forma e conteúdo. A prioridade do conteúdo humano sobre a forma é um princípio que Lukács estende a todas as artes, mas que na música se manifesta de maneira particularmente sensível, devido à sua estrutura matemática e à sua capacidade de organização técnica. Isso permite que a música reaja de

forma mais aguda às questões de autenticidade, refletindo a luta do artista para dar forma ao conteúdo vital que ressoa com a experiência humana.

Portanto, o autor conclui que a música, ao abraçar e expressar a profundidade das emoções humanas, consegue não apenas criar um espaço estético único, mas também superar a limitação da particularidade do sujeito, promovendo uma catarse que revela a verdadeira essência da experiência humana. Essa busca por autenticidade na música, como em outras formas de arte, é fundamental para o desenvolvimento de uma estética que valorize a verdadeira vivência humana em oposição à banalidade do cotidiano.

5 CONCLUSÃO

“Se a música se reaproxima da filosofia, isso demonstra que ela é mais do que organização de sons: é organização do pensamento.”

-Lia Tomás

As transformações radicais que marcaram a música do século XX, desafiando normas tradicionais e desbravando novos territórios sonoros, exigem uma análise crítica que considere tanto as inovações técnicas quanto o contexto histórico em que se inserem. Aqui podemos nos utilizar de Adorno para exemplificar

O conteúdo de verdade das obras de arte, de que depende finalmente a sua qualidade, é histórico até ao mais profundo de si mesmo. A sua relação com a história não é relativa de tal modo que ele próprio e a qualidade das obras de arte variariam apenas em função do tempo. Sem dúvida, uma tal variação tem lugar e as obras de arte de qualidade podem, por exemplo, tornar-se caducas ao longo da história. No entanto, o conteúdo de verdade e a qualidade não cabem ao historicismo. A história é imanente às obras, não é nenhum destino exterior, nenhuma avaliação flutuante. O conteúdo de verdade torna-se histórico ao objetivar-se na obra a consciência verídica. A consciência não é um vago ser-no-tempo (Adorno, 2002, p. 216).

A dimensão histórica dos materiais musicais, como demonstrado por Adorno e Bloch, destaca que o significado de um acorde ou melodia não é inerente à sua estrutura, mas evolui ao longo do tempo, moldado pelo contexto social e cultural em que é utilizado.

Se utilizando de Meyer, Umberto Eco ao falar sobre a relação entre os sentimentos e a forma na música nos aponta essa mesma conclusão focando no conteúdo psicológico da

música, ou no caso a psicologia da forma, pois “a estrutura só assume um significado quando é interpretada segundos modelos de reação” (Eco, 2023, p.165). Aqui, Meyer aponta em como a forma cria relações de *estímulo-crise-tendência* dentro de seus próprios modelos. Ao manipular essas relações dentro da obra musical, atrasando uma resolução à uma crise, ou mudando a expectativa, se alterando assim a forma, se obtém diferentes reações psicológicas. Neste sentido, uma forma que conclui obviamente as expectativas criadas produzem a monotonia.

O modelo de psicologia da forma ainda não se apresenta suficiente para exemplificar o ideal de forma “boa”, Eco prossegue então em explicar a solução de Meyer:

O que intervém para definir nossas esperas e nossas tendências não é a adesão natural à felicidade organizativa dos processos naturais, mas todo um mundo de experiências precedentes [...]. Em outras palavras e a propósito de uma percepção musical, intervém um dado de cultura para definir qual é para nós uma organização ótima. Isso significa que a música não é uma linguagem universal, mas que a tendência a certas soluções mais o que as outras é fruto de uma educação e de uma civilização musical historicamente determinadas (Eco, 2023, p.168)

A problemática se apresenta no momento em que procuramos explicar todas as obras musicais em um contexto fechado e rígido, ao se utilizar como um modelo certos elementos tanto psicológicos como formais, principalmente em obras de diferentes contextos musicais.

A questão da psicologia se aparenta limitada ao não procurar o caminho da totalidade. Ao se pensar no processo de certas tendências de resoluções na música serem preferíveis mais que as outras pois derivam de certas preferências culturais e históricas, o raciocínio encontra um muro pois deve prosseguir para além dos limites do psicológico, no caso, as relações entre cultura e a realidade universal humana. É inegável que essa balança cultural e pessoal vai existir, mas a procura de uma solução dialética entre a individualidade e a universalidade pode estar presente em um debate sobre o ponto de contato entre essas relações, entre a superestrutura e o sujeito, na relação de particularidade.

Essa questão pode nos abrir as portas para um debate contemporâneo na música, pois a historiografia da música do século XX ainda carece de uma análise que vá além dos manifestos e discursos dos próprios compositores, baseada na percepção do repertório e nas formas de comunicação da linguagem ao longo da história, considerando, por fim, a relação estabelecida com a história em um período de crise linguística (Bonis, 2014, p.26).

A estética lukacsiana, centrada na noção de totalidade, permite que entendamos a música como um espaço de mediação onde as tensões entre sujeito e objeto, individualidade e universalidade, são processadas e transformadas, trazendo uma visão diferenciada da questão da objetividade e sentido na arte dos sons. A música não é um reflexo estático, mas uma atividade dinâmica, que ao mesmo tempo revela e se rebela contra as estruturas sociais que a moldam. Essa perspectiva é particularmente relevante quando analisamos a evolução da música contemporânea, que se caracteriza por uma ruptura com os sistemas tradicionais e uma busca constante por novas formas expressivas.

A ideia de música contida na *grande estética* do filósofo húngaro, pode abrir um caminho para a compreensão da música e suas transformações ao longo do tempo, tanto no sentido da análise crítica como para a composição - principalmente pois a crítica e a criação caminham juntas, como aponta Boulez: "Pode, então, dar-se conta de que a atividade crítica de um criador – quer formulada quer apenas pensada – é indispensável à sua própria criação."(Boulez, 2012, p.32)

A perspectiva marxista é um dos pontos-chaves para a compreensão da materialidade da música, num sentido que procura entender o seu funcionamento e panorama na sua essência, em como ela se dá na realidade. A música para o filósofo húngaro não se apresenta como um simples reflexo da realidade objetiva ou uma expressão desordenada da subjetividade, mas uma síntese dialética entre sujeito e objeto, entre história e experiência individual, entre forma e conteúdo.

A subjetividade deve, simultaneamente, esvaziar-se a si mesma até desaparecer inteiramente, para se converter em um reflexo no qual todas as determinações importantes do objeto aparecem inalteradas, e deve, ao mesmo tempo, potencializar-se interiormente ao extremo, se não quiser que essa imagem permaneça rígida e morta. A duplicidade do objeto estético, que é em si e ao mesmo tempo, indissolúvel deste, existe apenas para o ser humano, realiza essa duplicidade do sujeito que é coordenada por ele (Lukács *apud* Oldrini, 2008, p.58)

Essa tensão fundamental entre as esferas objetiva e subjetiva da experiência humana é o que permite que a música revele, com uma clareza peculiar, os contornos profundos da realidade. Dessa forma, Lukács consegue não se prender à uma conceitualização metafísica e rígida que poderia levar o raciocínio sobre a música distante da sua verdadeira forma.

Para o filósofo, a música é uma tentativa de capturar as emoções, ansiedades, conflitos e esperanças que atravessam a experiência subjetiva do indivíduo em seu mundo concreto, o

formalismo se apresenta como algo problemático que ignora a relação entre arte e história. A música, nessa perspectiva, deve ser a expressão da totalidade emotiva, do desejo humano de dar forma ao caos e encontrar um sentido nas dissonâncias da existência.

Se tomarmos como princípio a ideia da função desfetichizante da arte, logo também da música - no caso, a ideia de que ela deve perseguir um caminho diferente do que a indústria cultural à leva, um caminho além da técnica e do trabalho e do consumo fetichizado, mas um modo de trazer uma “luz” na posição de indivíduo na sociedade - ela deve então se portar como uma reflexão da realidade que perpassa o cotidiano humano para se inserir na totalidade da subjetividade individual, alcançando o seu local de particularidade, uma conexão entre o individual e o universal. Isso nem sempre se dá, pois muitas das vezes ela pode acabar se tornando num debate vazio sobre o “eu” e a individualidade subjetiva distante do real. Isso depende da capacidade do artista de alcançar essa função de emancipação que a arte pode vir a ter.

Essa função desfetichizadora da obra de arte, de acordo com o marxista húngaro, só pode surgir no “mundo” próprio criado na obra de arte, mundo esse que transcende a individualidade do sujeito. Nesse sentido, Lukács percorre o caminho de explicar que, ao invés de simplesmente imitar o mundo externo, a música atua como uma “mimese da interioridade humana”, onde, essa interioridade já é uma mimese do mundo objetivo.

Aqui, para se aprofundar na interioridade humana, se torna necessário relembrar as relações ontológicas, especialmente a partir de sua gênese em conjunto com a dança. Essa ênfase se justifica pela necessidade de demonstrar como a música, em sua essência, se constitui como uma mimese da interioridade, um reflexo não da realidade exterior, mas dos sentimentos e emoções que habitam o sujeito.

A dança, em sua forma primordial, oferece um exemplo elucidativo dessa relação. A música organizava e aumentava os sentimentos dos momentos que eram representados pela dança, ao se desprender do movimento físico da dança, mantém a capacidade de expressar a dinâmica interna dos afetos, criando um espaço estético onde a temporalidade se torna o elemento central. A ordenação temporal da música, herdada de sua relação com a dança, permite que as emoções sejam articuladas em um fluxo contínuo, desprendido de referências concretas e, portanto, dotado de uma objetividade indeterminada.

Entretanto, essa indeterminação não significa ausência de significado. Lukács argumenta que a música, assim como outras formas de arte, mantém a primazia do conteúdo sobre a forma. A forma musical, embora fundamental, serve como meio de expressão para um conteúdo específico, ainda que indeterminado em sua objetividade. Essa relação se manifesta de forma particular na música, pois as emoções, ao serem transpostas para o meio sonoro homogêneo, se libertam de suas amarras com o mundo exterior, adquirindo uma nova dimensão de existência.

Essa concepção confere à música o papel de expressar os estados subjetivos que emergem da relação do sujeito com o mundo. Nesse contexto, a música reflete as contradições internas e os conflitos emocionais que caracterizam a existência humana, oferecendo uma janela para a compreensão das condições sociais e históricas que moldam o sujeito. Aqui se dá a "dupla mimese" na estética de Lukács: o compositor internaliza as experiências e emoções vividas, reelaborando-as esteticamente para criar uma obra que transcende a realidade imediata.

Ao se falar sobre a mimesis dos afetos, a ideia de Platão, sobre o potencial de movimentação ética da música e de como isso só se dá em uma cultura social pré-estabelecida - ideia essa que pode ser entendida a fundo no livro *A música e a Mimesis* de Aldrovandi - pode nos trazer um questionamento: “Nos tempos atuais, também podemos perceber numa simples melodia qualidades ético-afetivas ou de caráter compartilhadas culturalmente, com um modo de escuta igualmente compartilhado e aprendido desde a infância, como no caso do tonalismo.” (Aldrovandi, 2011, p.19)

Aqui voltamos à questão anteriormente exposta sobre o limite das características psicológicas. Lukács entende os sentimentos de uma maneira muito mais abrangente do que limitados à uma conceitualização fechada. Para além disso, entendendo a obra musical não como uma existência no vácuo, mas como fruto da realidade terrestre, os afetos também se tornam então, derivados dessa mesma realidade, desse mesmo mundo objetivo. Os afetos e a forma e conteúdo da obra se mostram em concordância com o período da obra em si e o período da sua criação, onde o artista, ao criar uma obra, cria em sua época específica, e cria seguindo os padrões presentes na sua época específica. No caso da música, a dupla-mimese presente nela, se torna um reforço ainda maior desse fato, onde no caso, a primeira mimese, do externo para a interioridade, e a segunda, do interno para a obra, se encontram na mesma

localidade histórica. Dessa forma, somente na obra em-si pode se tomar o ponto de verdade da obra mesma, pois esta apresenta nela mesma a realização completa daquele outro “mundo” que se relaciona com o mundo objetivo..

Esse ponto quase prova por si só a ideia de que a composição de uma obra nos mesmos moldes realizados em outra época histórica é limitante. A análise de Lukács encoraja os compositores, críticos e especialistas a compreender a música como uma forma de arte dialética, onde a interdependência entre forma e conteúdo reflete a dinâmica histórica e social. Isso implica que a criação musical não pode ser uma atividade isolada ou puramente técnica; ao contrário, deve ser uma prática crítica que dialoga com a posição do sujeito em relação ao mundo que ele vive.

Um exemplo desse fator é exposto na *estéticas da música* de Dahlhaus sobre as questões de gênero musical, onde, certos elementos e regras que eram impostos à algum gênero, como as mazurkas ou as polonesas, que serviam como danças aos aristocratas, permanecem - como nas obras de Chopin por exemplo - de algum modo, ainda presentes nas obras, mas, no resultado final, se apresentam alterados, onde as mesmas exigências tidas antigamente não são as mesmas, esses elementos tomam forma como colorimento emocional ou como imagens de uma memória ou fantasia de festividades passadas (Dahlhaus, 1982, p.15)

No contexto atual que se encontra a música, contexto de ruptura e reinvenção, a estética de Lukács, longe de se mostrar obsoleta, oferece ferramentas conceituais para a análise crítica da música. A ênfase na historicidade dos princípios construtivos da música nos permite compreender as transformações da linguagem musical como parte de um processo dialético, onde o "novo" emerge em constante confronto com a tradição.

Henri Pousseur, ao defender a "permanência de uma relação radical com o repertório histórico", se relaciona com a posição lukacsiana da relação da arte com sua historicidade, mesmo em suas formas mais experimentais, as obras devem manter um diálogo constante com sua história. Pousseur, vê na música contemporânea uma oportunidade de revisitar a tradição e, ao mesmo tempo, questioná-la, criando uma nova linguagem que seja capaz de expressar as complexidades do mundo moderno. Essa abordagem dialética permite que a música, em sua constante busca por inovação, não se perca em um relativismo vazio, mas

encontre um sentido em sua própria historicidade. Como ele mesmo expõe: “Não é possível explicitar o sentido, a origem, a vida de uma forma [...] sem referir-se às relações sociais a que essa forma remete, sem evocar as relações que ela estabelece com os indivíduos participantes da prática musical em que ela se realiza” (Posseur *apud* Bonis, 2015, p. 9)

Sobre a relação entre técnica composicional e significado, Lukács reconhece que a música se baseia em um sistema de relações quantitativas entre sons, expressas em regras e princípios composicionais. No entanto, para o filósofo, o conhecimento técnico, embora essencial, não é suficiente para a produção de uma obra de arte musical significativa.

A música é, antes de tudo, uma forma de conhecimento, uma maneira de revelar aspectos da realidade que permanecem ocultos no fluxo cotidiano da vida. A música, ao se desdobrar no tempo, cria um "quase-espaço" onde o tempo cronológico se dissolve e dá lugar a uma experiência intensiva da subjetividade, onde o presente e o passado se fundem em uma unidade estética que transcende o momento. Através do quase-espaço, o momento da fruição musical se transforma numa forma de experienciar a própria passagem do tempo objetivo.

Essa abordagem do tempo na música é crucial para entender o desenvolvimento das formas musicais ao longo da história. No período clássico, por exemplo, a forma sonata explorava a relação dialética entre tensão e resolução dentro de um quadro formal claro, enquanto a música romântica buscava expandir essa forma para explorar as profundezas da experiência emocional. Já na música moderna, o tempo musical se torna ainda mais maleável e complexo, como visto nas obras de compositores como Stravinsky, que utilizam a subversão rítmica e harmônica para criar novas formas de organização temporal. Essas novas formas não são somente novidades técnicas, ou muito menos resultados da “evolução” - tanto tecnológica ou “social” - mas são, de acordo com Lukács, um reflexo de uma mudança no pensamento geral, e principalmente da interioridade geral da época.

Ao destacar a importância da totalidade emotiva, da forma dialética e da historicidade da arte, oferece uma alternativa ao formalismo que, por vezes, caracteriza a música contemporânea. A música, para ser autêntica, deve ser capaz de expressar a densidade da experiência humana sem cair na superficialidade ou no tecnicismo estéril. A obra musical, mesmo em sua forma mais complexa, deve ser capaz de criar uma "mimese" que revele as contradições e os conflitos que definem a vida moderna, permitindo ao ouvinte uma

experiência estética que, ao mesmo tempo, se distancia da realidade concreta e a torna mais compreensível.

Assim, a forma musical não é apenas um molde no qual o conteúdo emocional é vertido, mas um elemento constitutivo da própria expressão estética. A análise da "dialética da forma", conforme desenvolvida por Lukács, mostra como a estrutura de uma obra musical contribui ativamente para a criação de significado e para a intensificação da experiência estética. O esteta argumenta que a forma é viva e dinâmica, moldando e sendo moldada pelo conteúdo, em um processo dialético que reflete as condições históricas que a produzem.

A música contemporânea, em sua busca por novos horizontes expressivos e em sua ruptura radical com os cânones tradicionais, coloca em xeque a própria noção de uma totalidade emotiva universalmente compreensível. A dissolução do sistema tonal, a proliferação de linguagens individuais e a constante experimentação sonora criam um cenário de intensa instabilidade estética, onde a comunicação entre compositor e público se torna um desafio permanente.

Mas, mesmo assim, Lukács mantém uma crença em uma totalidade emotiva possível, uma forma de unidade estética que não está necessariamente condenada ao fracasso. Sua visão é marcada por uma esperança dialética, na qual a música, mesmo em seus momentos mais fragmentados e complexos, retém a possibilidade de criar um "mundo" que, ao mesmo tempo, se distancia da realidade concreta e nos permite compreendê-la com maior profundidade. A música, assim, não é apenas uma fuga estética, mas um reflexo das contradições históricas que definem a vida humana.

A concepção de Umberto Eco sobre a obra de arte, como um campo aberto de interpretações, também dialoga com a estética de Lukács. Para Eco, a música contemporânea, ao explorar novas linguagens e estruturas, cria uma multiplicidade de significados que desafia o ouvinte a uma participação ativa. Essa multiplicidade de significados não é vista por Lukács como um sinal de subjetivismo arbitrário, mas como uma característica inerente à arte que reflete a totalidade da vida humana. A obra musical, ao incorporar múltiplas camadas de sentido, permite que o ouvinte se reconecte com as emoções universais que transcendem o contexto histórico imediato. Eco sugere que o ouvinte deve procurar uma relação não mais passiva, mas ativa, em relação à escuta musical, mesmo que essa escuta deva ser forçada

perante ao ouvinte. Ele compara essa situação ao modo de liberdade da música gregoriana, onde a escuta passiva só toma forma concreta no advento da música clássica. (Eco, 2023, p. 162 - 180) ¹³

Por fim, a estética de Lukács nos convida a repensar a música em geral não apenas como uma expressão subjetiva, mas como um reflexo histórico e social que se situa na confluência entre a tradição e a inovação. A música, em sua capacidade de criar um "quase-espço" de experiência subjetiva através da "dupla-mimese", se torna uma forma de arte que transcende o tempo e o espaço, oferecendo ao ouvinte uma experiência totalizante que reflete a complexidade da vida humana. O filósofo reconhece a necessidade de especialistas em música para aprofundar a investigação sobre as nuances da linguagem musical e sua capacidade de expressar a complexidade da experiência humana. Afinal, como ele mesmo afirma,

compete aos especialistas mostrar as transições nos próprios meios expressivos, por exemplo, o modo como melodias, acordes, harmonias, etc., passam de um terreno para outro e ganham um significado no novo mundo envolvente que por vezes [é] diametralmente oposto (Lukács, 1967c, p.80)

Uma das problemáticas que surgem em Lukács é a falta de aprofundamento nas questões históricas do desenvolvimento da estética musical, mas o ponto principal que o filósofo húngaro procura nesse texto é adentrar nas questões limites da mimesis, e não tanto nas determinadas concepções que poderiam ter encontrado discordâncias e concordâncias históricas com seus escritos.

Ainda que reconheça suas limitações, Lukács contribui significativamente para a compreensão da música ao estabelecer parâmetros para uma análise que vá além da mera

¹³ Assim, ao passo que, a interpretação do fruente com essa música se dá através de uma relação quase forçada, que exige uma atitude diferenciada ao ouvinte, ela se torna também, um processo de decodificação de elementos musicais específicos. Esses elementos, para um ouvinte não aprofundado nas técnicas musicais, podem parecer distantes, principalmente nas análises das microestruturas da obra. Isso claramente é uma problemática cultural e social que expõe as limitações da democratização da arte e do ensino musical atualmente. Mas, isso pode também ir ao encontro da crítica de Adorno no sentido do tipo de ouvinte especialista, onde, mesmo que esse ouvinte tenha o ensino requerido para analisar todas as relações matemáticas de uma obra musical, ele perde a visão geral da relação formal. Esses saltos de pensamentos incluídos aqui servem para abrir uma proposição de que, uma escuta estrutural da obra conversa muito mais com a relação forma e conteúdo proposta por Lukács, pois pode se achar nessa estrutura a verdade dos afetos históricos na obra, mesmo sendo feita pelo ouvinte experiente ou não, abrindo uma possibilidade de reunir pensamentos musicais variados a um mesmo ponto central de análise -e quiçá de composição. Claro que isso deve ser explorado mais a fundo em outros momentos que não cabem aqui, adentrando principalmente nas relações formais da obra, procurando como aplicar a visão abrangente que o esteta húngaro nos propõe, abrindo um caminho para uma sugestão de pontos específicos de uma estética musical propriamente dita.

descrição formal. A crítica imanente aqui presente, como a mostrada em relação a Bartók, é um dos exemplos. O problema surge na falta de aprofundamentos nas especialidades musicais entre formas, técnicas, etc. Algo que o próprio esteta reconhece que lhe falta. Mesmo assim, existia a pretensão de se escrever mais dois livros que fariam parte de sua estética, onde no terceiro ele se ocuparia da questão da crítica e da análise, no caso, da aplicação dos parâmetros expostos nas próprias obras de arte, algo que infelizmente não pode ser concluído.

Essa não aplicação imediata às técnicas formais da música não limita Lukács, pois para ele, a música transcende a mera organização de formas sonoras, sendo uma manifestação profunda da experiência humana. Como mimese da interioridade, ela não se limita a reproduzir aparências, mas mergulha nas emoções e contradições mais profundas da vida. A crítica ao formalismo, assim, é uma defesa de uma arte que vá além da técnica e da abstração, recuperando o vínculo com a subjetividade e a história.

Essa perspectiva abre um novo campo de investigação para a análise musical, convidando os especialistas a explorarem as relações entre a técnica composicional e o significado, a historicidade da linguagem musical e sua capacidade de expressar as tensões e as contradições do mundo moderno. Nesse contexto, análise crítica e composição não são separadas, mas partem de um mesmo movimento dialético. A música, enquanto práxis estética, torna-se um meio de conhecimento único, revelando aspectos da condição humana que escapam à racionalidade discursiva. Para Lukács, a música se constitui não apenas como forma estética, mas como reflexão sobre o que é ser humano.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. **Teoria Estética**. Tradução: Artur Morão. 2. ed. Lisboa: EDIÇÕES 70, 2002.
- ALDROVANDI, L. **Música e Mimese**. São Paulo: Editora Perspectiva. 2011
- BONIS, Maurício Funcia de. **Tabulae scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira**. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015.
- BOULEZ, P. **PIERRE BOULEZ ESCRITOS SELETOS**. Tradução: Artur Morão. [s.l.] Casa da Música / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2012.
- DAHLHAUS, C. **Esthetics of music**. tradução: Wllian Ausin. Wiltshire, Cambridge University Press, 1982.
- DUAYER, J. T. Lukács e a atualidade da defesa do realismo na estética marxista. In: V **Colóquio Internacional Marx e Engels**, 2007, Campinas.
- ECO, U. **Definição da Arte**. São Paulo: Editora Record, 2023
- HANSLICK, E. **Sobre o Belo na Música**. Trad. Sergio Coelho. São Paulo: Ed. 34, 1989.
- HEGEL, G.W.F. **Cursos de Estética**. São Paulo: Edusp, 2013.
- HOBSBAWM, E J. **Era dos extremos o breve século XX, 1914-1991**. São Paulo Companhia Das Letras, 2008.
- LESSA, S. **Para compreender a ontologia de Lukács** / Sergio Lessa. – 4. ed. – Maceió : Coletivo Veredas, 2016. 200 p.
- LUKÁCS, G. **Estética: a peculiaridade do estético**. Tradução: Nélío Schneider. São Paulo: Boitempo Editorial, 2023. v. 1
- LUKÁCS, G. **Estética: Problemas de la mimesis**. Tradução: Manuel Sascristán. 1. ed. Barcelona: Grijalbo, 1967a. v. 2
- LUKÁCS, G. **Estética: Categorías psicológicas y filosóficas básicas de lo estético**. Tradução: Manuel Sascristán. 1. ed. Barcelona: Grijalbo, 1967b. v. 3
- LUKÁCS, G. **Estética: Cuestiones liminares de lo estético**. Tradução: Manuel Sascristán. ed. Barcelona: Grijalbo, 1967c. v. 4
- LUKÁCS, G. **A Teoria do Romance**. São Paulo, SP, Brasil: Duas Cidades/Editora 34, . Reimpressão, 2009.
- LUKÁCS, G. **Introdução À Uma Estética Marxista**. 1 edição. São Paulo: Instituto Lukács, 2018.
- LUKACS, G. **Marxismo e teoria da literatura**. São Paulo: Expressão Popular, 2010

LUKÁCS, G. **Georg Lukács : Sociologia**. Tradução: José Paulo Netto; Tradução: Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Ática, 1981.

LUKÁCS, G. **Pensamento vivo: Autobiografia Em diálogo: Entrevista a István Eörsi E Erzsébet Vezér**. Tradução: Cristina Alberta Franco. Viçosa, MG: Estudos e Edições Ad Hominem; : Editora da UFV, 1999.

MACHADO, C. E. J. **Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo**. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

MORAES, A. P.; MAGALHÃES, B.; MOREIRA, L. A. L. **ESTÉTICA E CRÍTICA LITERÁRIA Reflexões acerca do pensamento estético em Lukács e Marx**. 1 edição ed. São Paulo: Instituto Lukács, 2017.

MURAIL, T. Villeneuve-lès-Avignon Conférences, Centre Acanthes, 9–11 and 13 July 1992, **Contemporary Music Review**, 24:2-3, 187-267, 2005 DOI: 10.1080/07494460500154889

NETTO, J. P. **Georg Lukács**. São Paulo: Brasiliense S.A, 1983.

OLDRINI, G. **Os Marxistas e as Artes**. São Paulo: Instituto Lukács. 2008

SANTOS, D. **A Ética na grande estética de Lukács: a arte como unanimidade anônima**. 1 edição. Marília: Lutas Anticapital, 2021.

SANTOS, D. **A música chega primeiro: a dupla mimese musical na Estética de Lukács**. Inter Litteras, n. 2, p. 189–210, 30 nov. 2020.

SANTOS, D. **A particularidade na estética de Lukács**. 1 edição. São Paulo: Instituto Lukács, 2017.

SANTOS, D. **Estética Em Lukács: a criação de um mundo para chamar de seu**. 1 edição. São Paulo: Instituto Lukács, 2018

TERTULIAN, N. **Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético**. Tradução: Renira Lima. 1. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

TOMÁS, L. **Ouvir o lógos: música e filosofia**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.