

APONTAMENTOS METODOLÓGICOS ACERCA DA CANÇÃO POPULAR: APROXIMAÇÕES AOS ESTUDOS MUSICAIS DA ESTÉTICA DE LUKÁCS

[METHODODOLOGICAL NOTES OBSERVATIONS ABOUT THE POPULAR SONG: APPROACHES TO THE
MUSICAL STUDIES OF LUKÁCS'S AESTHETICS]

*José Deribaldo Gomes dos Santos **
Universidade Estadual do Ceará, Brasil.

RESUMO: O ensaio, de caráter teórico bibliográfico, debate alguns fundamentos sobre a metodologia aplicada à análise da canção popular urbana brasileira. Para tematizar o escasso debate que envolve um método para o estudo da canção popular, utiliza-se como teoria o capítulo 14 da Estética de George Lukács. Recorta-se, para as finalidades do presente ensaio, especificamente o item dedicado à música. Como forma de aproximação aos elementos específicos da canção popular urbana brasileira, usam-se autores que estudam o escopo particular dessa manifestação musical. Como considerações, aponta-se que o estudo da canção não pode desprezar as categorias gerais da estética, no entanto, suas características exigem determinados cuidados que, por sua vez, solicitam uma particularidade metodológica aplicada às exigências brotadas das contradições específicas da canção popular urbana brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Canção popular urbana; Música, Metodologia aplicada à canção; Estética de Lukács

ABSTRACT: The present essay, of theoretical bibliographical nature, debates some fundamentals of the methodology employed in the analysis of Brazilian urban songs. The approach to the scarce debate involving an investigative method for folk songs relies on the chapter 14 of George Lukács' Aesthetics. In particular, considering the aims of this essay, the item dedicated to music. Authors who investigate the particular scope of Brazilian urban folk song were consulted to approximate the specific elements of that music. The findings suggest that the study of songs should refrain from dismissing the general categories of the aesthetics, however, their features demand certain cares, which also require a particular methodology to be applied to the contradictions inherent to Brazilian urban folk songs.

KEYWORDS: Urban folk songs; Music; Methodology applied to songs; Lukács' Aesthetics

INTRODUÇÃO

O presente ensaio, de caráter teórico e bibliográfico, objetiva debater alguns fundamentos do método de análise acerca da canção popular. A base teórica é retirada do capítulo 14 da *Estética* de Lukács (1967b), especificamente no item que se debruça sobre a música. Ressalta-se que as orientações fornecidas pela teoria do autor

* *Doutor em Educação Brasileira pela Universidade Federal do Ceará – UFC, Professor da Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central da Universidade Estadual do Ceará – FECLESC/UECE, do Programa de Pós-Graduação em Educação – PPG/UECE e do Mestrado Acadêmico Intercampi em Educação e Ensino – MAIE/UECE. Bolsista de pós-doutorado da CAPES na Universidad Complutense de Madrid – UCM. E-mail: deribaldo.santos@uece.br.*

húngaro não foram desenvolvidas originalmente para o caso da canção popular. Consideramos, entretanto, que a *Estética* de Lukács, pelo alcance de suas reflexões, fornece subsídios que permitem o enriquecimento da pesquisa musical.

É necessário lembrar, mesmo sem a condição de debater, que existem importantes perspectivas de análise acerca da música e da canção popular. Alguns desses métodos, pela quantidade de pesquisas publicadas, podem ser vistos como consolidados na investigação da canção popular. A título de registro, ilustra-se que a semiótica discursiva e a análise do discurso, duas perspectivas teóricas que alcançam destacado espaço acadêmico, consideram, cada uma a seu termo, a canção e a poesia como gêneros autônomos.

A opção por se eleger a ontometodologia materialista certificada por Lukács como suporte metodológico, justifica-se pelo seguinte fato: o aporte teórico lukacsiano, por ter a história como principal estrutura, permite que a investigação relacione a expressão fenomênica à essência do objeto pesquisado. Isso possibilita mergulhar além da aparência turva do fenômeno e permite à pesquisa acessar os caracteres principais do objeto. Essa possibilidade é aberta, uma vez que o ontométodo histórico materialista diminui ao máximo a interferência da visão positivista, bem como dos misticismos idealistas.

Ciente de suas limitações, o ensaio, sem necessariamente fechar o debate, considera o seguinte: a pesquisa sobre a canção popular, com risco de distanciar-se do objeto, não pode ser indiferente às categorias gerais da estética. As características da canção popular, entretanto, impõem à investigação cuidados importantes. A análise da canção popular urbana brasileira, com efeito, não pode desprezar as contradições específicas do contexto histórico-social que, por sua força imanente, faz brotar o material vital refletido pelas criações musicais.

1 A CANÇÃO POPULAR E O ARTISTA: UM ENCONTRO INEXTRICÁVEL

Com a colaboração da difusão do rádio, que se massifica nas residências brasileiras a partir da primeira metade do século XX, “nenhuma outra linguagem [artística] teria maior capacidade de chegar à maioria”; a música, motivada por sua grande elasticidade, atinge, mesmo que de modo distinto, os mais ricos, os mais pobres, os escolarizados e aqueles que, lamentavelmente, não tiveram acesso à educação escolar. (DOMINGOS NETO, 2012, p. V). Entre os músicos, “é possível encontrar expressivo número de artistas [...] provenientes de camadas sociais que não têm, costumeiramente, acesso à escolarização.” (DOMINGOS NETO, 2012, p. VI). Como registra o historiador Vinci de Moraes (2000, p. 204): “Entre as inúmeras formas musicais, a canção popular (verso e música), nas suas diversas variantes, certamente é a que mais embala e acompanha as diferentes experiências humanas.”

O nascimento da canção popular urbana está vinculado a algumas formas de entretenimento citadino. São os circos, bares, cafés, teatros, etc., como forma de divertimento das cidades e não as festas públicas, privadas, encontros informais, entre outra festividades, que, como documenta Moraes (2000, p. 213), criam o ambiente propício para o nascimento da canção popular urbana: “Se a princípio a geração e criação dessas canções não era destinada ao mercado, gradativamente elas incorporam-se a ele; conseqüentemente o profissionalismo, ainda que precário, do artista passa a ser uma realidade palpável e desejável”. Finalmente, como conclui o historiador, “a canção é obrigada a dialogar de diversas maneiras, positiva e negativamente, com os meios de

comunicação eletro-eletrônicos.” (MORAES, 2000, p. 213).

Em relação à difusão do Rádio, Moraes (2000, p. 217), oferece a seguinte síntese:

[...] o rádio, o disco e os locais de entretenimento foram, na realidade, ambientes em que o músico popular pôde desenvolver, difundir e sobreviver, ainda que precariamente, de suas atividades musicais. Não há como negar, entretanto, que, principalmente a partir da década de 1940, uma certa tendência homogeneizadora começou a se evidenciar na música internacional, baseada principalmente nos padrões norte-americanos, que ocupou espaços cada vez maiores no universo do rádio, discos e, sobretudo, cinema.

O historiador objeta, contudo, que “a música popular de maneira geral, produto das múltiplas misturas, alcançou espaço de divulgação jamais pensado por seus produtores e divulgadores.” (MORAES, 2000, p. 217). Isso implica, como aprofunda o autor, na seguinte advertência:

Porém, na maioria das vezes, tratou-se de uma música determinada pelas necessidades e gostos norte-americanos, transformada geralmente em algo “pitoresco” e “exótico” (fenômeno que ocorreu, por exemplo, em quase todos os gêneros latinos que “explodiram” nos EUA). Como se pode perceber, o quadro histórico-social que gira em torno da música popular e dos meios de comunicação é bem mais complexo e carregado de ambigüidades e contradições que as aparências e assertivas fazem supor. (MORAES, 2000, p. 217-8).

De todo modo, quando tratamos de música popular, forjada na articulação com o lazer urbano, não há como desconsiderar, do modo como alerta José Ramos Tinhorão (1998), o seu caráter ideológico. Isto é, ela não atinge as diferentes classes do mesmo modo e com a mesma intensidade. Pensar assim é ser ingenuamente mecanicista. A música popular urbana que surge em nossas terras, “graças às novas modas fabricadas pelos grupos [...]” do grande capital internacional, procura projetar para os consumidores, que vivem sob o capitalismo periférico brasileiro, “uma ideia de modernidade, de conquista de *status* e de integração no que ‘de mais novo se produz no mundo’” (TINHORÃO, 1998, p. 10).

A música, apesar de estar submetida à dialética social como as demais artes, consegue mais facilmente trafegar pelas “demonstrações intensas e instantâneas de afetos individuais e coletivos”? (DOMINGOS NETO, 2012, p. VI). Mas por que isso ocorre? A música, como entende Lukács (1967b), produz uma duplicação mimética *l*. Além de ser produzida diretamente da vida interior da pessoa humana, a mimese musical apenas logra tal êxito por essa peculiaridade específica que é se realizar por meio de uma duplicação mimética.

Quando nos referimos à música popular, sobretudo à canção, é preciso registrar, com Mário de Andrade (1972), que a música não pode realizar uma refiguração direta do elemento existente na realidade. Ela precisa duplicar a mimese, uma vez que “não possui nem o valor intelectual direto da palavra nem o valor objetivo direto do gesto.” Os valores musicais são, como entende o pesquisador modernista, “diretamente dinamogênicos e só”. (ANDRADE, 1972, p. 40).

Para o investigador brasileiro, os valores que são criados dentro do meio homogêneo musical, são estados cenestésicos completamente novos.

Estas cenestésias sendo provocadas por um elemento exterior (a música) que é recebido por uma determinação da vontade (pois a gente quis escutar a música) são observadas com acuidade particular e interesse pela consciência. E a consciência tira delas uma porção de conclusões intelectuais que as palavras batizam

(ANDRADE, 1972, p. 40).

É exatamente por ser o reflexo da interioridade humana que a música se distingue, qualitativamente, das demais artes. Amimese da interioridade humana, é preciso esclarecer, tem tal designação por se formar tendo como base o interior mais profundo da pessoa humana. No imediato dessa formação, ou seja, no momento (simultâneo) em que o sentimento está tomando a interioridade do sujeito que sente, a base de tal interioridade não é encontrada por nenhum motivo externo ao humano que possa desencadear a ocasião mimética. Isto é, a música é desencadeada inicialmente por motivações que não encontram limitações à conformação artística no mundo externo, apenas o interior de quem sente é responsável por desenvolver essa classe de evocação.

A música, como as demais artes, nasce de uma necessidade social geral que, para ser satisfeita, cria seu peculiar meio homogêneo musical. Pelas especificidades próprias desse meio homogêneo, a música apenas pode se expressar em forma de uma dupla mimese. Haja vista que, como já pensavam os gregos, o objeto mimético da música é o interior do humano (LUKÁCS, 1967b).

O conceito de meio homogêneo em Lukács considera, em largas linhas, como escrito em Santos (2020), o seguinte: um filtro lapidador cuja função é limpar as impurezas do cotidiano. Graças a essa filtragem, o modo corriqueiro com que o vivente contempla o mundo em seu entorno transforma-se momentaneamente. Com isso, o sujeito humano tem a possibilidade de acessar novos e enriquecidos conteúdos que ampliam qualitativamente seu universo vivencial. O efeito dessa lapidação põe diante do receptor os novos conteúdos orientados pelo filtro mediador. Os sentidos e os pensamentos do vivente cotidiano, assim, são rejuvenescidos. O meio homogêneo, desse jeito, é o responsável por possibilitar que o receptor adquira a dupla capacidade: por um lado reconhecer e, por outro, desfrutar de um conjunto de novidades esteticamente apropriadas ao humano.

A conceptualização dada pelo filósofo marxista tem como base o seguinte pressuposto: cada arte e cada estilo em particular possuem seu meio homogêneo próprio, seu meio de expressão: sua “linguagem”. Esse meio de expressão, sintetizando, realiza a mediação entre o sujeito humano e as impurezas típicas da heterogeneidade do pensamento cotidiano. Por meio dessa lapidação, produz-se uma melhor sustentação para as categorias estéticas (LUKÁCS, 1967a).

O meio homogêneo por estreitar e especializar o reflexo da realidade, restringe, em primeiro plano, tal reflexo. Em segundo lugar, age de modo que levanta esse aspecto particular do mundo real ao nível de uma universalidade que, por sua força de ação, afeta profunda e mundanamente o humano de cada pessoa. Por fim, é preciso lembrar que o meio homogêneo realiza suas generalizações do seguinte modo: procura, encontra e dá expressão ao típico do caso singular dado.

A arte, como resultado dessa ação mediadora, percebe o que não é explicável com o logicismo das palavras. O meio artístico, assim, logra explicar o que não se exprime diretamente pela lógica linguística, e o faz por meio de uma explicação de ordem distinta do modo como a linguagem comunica seus objetos.

Como visto, a música duplica sua mimese exatamente por ser sentida pelo sujeito humano primeiramente em sua mais profunda interioridade. Essa mimese sentida pelo mais íntimo do interior da pessoa humana, intensifica qualitativamente o mundo das impressões psíquicas do sujeito que sente. Para garantir seu pleno desenvolvimento, com efeito, precisa se separar do mundo externo objetivo. Esse fenômeno desencadeador das impressões mais interiores e profundas do ser humano, Lukács (1967b) denomina de primeira mimese.

A segunda mimese é fruto de outra característica do meio musical, a saber: a

inextricável dialética do decurso temporal com o espaço. A dialética espaço-temporal, com prioridade no segundo, faz com que a internalização subjetiva se referencie retroativamente na estrutura objetiva do mundo externo. Mas, o que é preciso para que isso ocorra? É necessário que a sensibilidade da pessoa possa se conectar com os elementos externos, filtrando, por sua vez, o que lhes são mais substantivos. Há, portanto, a exigência de uma interioridade autenticamente humana. O processo que patenteia a segunda mimese, desse modo, ao transformar as relações humanas num cosmos de interioridade, filtra para o interior humano o que lhe dá o selo de autenticidade. Com isso, deixa do lado de fora o veneno narcisista de uma existência vã que, por sua debilidade, poderia conquistar o mundo para si apenas aparentemente e, mesmo assim, de modo formal, jamais por um autêntico conteúdo vital-humano.

Para que a dialética do meio homogêneo musical seja adequadamente compreendida, é ainda preciso escrever algumas linhas acerca da relação entre objetividade determinada e objetividade indeterminada. Isso se justifica uma vez que a existência dos elementos sonoros da música, como entonação, melodia e os complicados problemas de harmonia, não podem ser analisados sem considerar que o meio musical deve apontar para a profundidade do humano, para sua mais aguda interioridade. A música, em sua autenticidade artística, não pode se contentar com a superfície dos problemas, com os elementos supérfluos. Ela deve, como defende Lukács (1967b, p. 74), ampliar a largura dos sentimentos humanos que, por sua monta, são captados pela duplicação mimética musical e operam “[...] como reflexos de reflexos dos acontecimentos do mundo externo e do mundo interno”.^{2x} Desse modo, quando se considera a obra em sua totalidade, o único percurso de análise correto é o que aceita a ininterrupta dialética de mutação recíproca entre a forma e o conteúdo; em que este determina dialeticamente aquela. Em uma expressão: a forma para um conteúdo determinado. O autor entende que não há como se interpretar adequadamente a ação da objetividade indeterminada separando seu caráter fundamental da objetividade determinada. Pela natureza de ser incomovível, o crescimento orgânico da primeira apenas pode ocorrer em necessário vínculo com a segunda.

Embora a existência de fatos que não permitem determinação imediata seja um dado da realidade, a indeterminação da objetividade é uma questão própria ao campo estético. O caminho metodológico que deve ser aplicado ao elemento musical, mais do que nas demais artes, precisa tematizar a relação objetividade determinada-objetividade indeterminada. No caso específico da música, por ela não se referenciar inicialmente e diretamente no mundo externo, a problemática da objetividade é radicalmente aprofundada. O meio homogêneo musical, sua linguagem específica, por não tomar o mundo externo diretamente como referência, produz uma objetividade radicalmente indeterminada. Por isso, quando a análise se foca no reflexo mimético duplicado pela música, a objetividade indeterminada precisa ser destacada.

A interioridade humana, como visto, é o campo de ação no qual a música duplica sua mimese. Isso ocorre, uma vez que esta classe mimética, por relacionar-se primeiramente com as emoções do indivíduo, reflete a mais íntima interioridade sentida pelo sujeito humano. Não se pode, no entanto, separar mecanicamente a objetividade indeterminada, que se referencia no mundo externo, e a determinada, cujo vínculo está atado à interioridade humana. É necessário operar a seguinte dialética: a objetividade indeterminada está sempre e em toda parte vinculada à determinada. Do ponto de vista esteticamente concreto, tal vinculação apenas raramente pode aparecer desfeita, visto que somente por meio da determinação interna pode a indeterminação objetivamente externa se manifestar.

Como indica Lukács (1967b, p. 71)^{3x}: “Não há dúvida de que tudo o que na

objetividade indeterminada se concretiza mais ou menos como conteúdo, intensidade, orientação etc. dos sentimentos musicalmente refigurados, desempenha um papel decisivo na excussão da composição musical”. Há de se atentar para o fato de que a cofiliação, ou seja, a articulação entre os dois tipos de objetividade (determinada e indeterminada) tem como consequência que “[...] as alusões autênticas, resolvidas ou vacilantes, ao conteúdo emocional último de uma obra ‘pode’ facilitar também sua compreensão puramente estética” (LUKÁCS, 1967b, p. 72)4x. O autor acentua a palavra “pode”, pois nunca é demais repetir que “[...] todo exagero mecânico de tais alusões ou comentários pode também produzir uma ignorância do conteúdo propriamente dito, do autêntico mundo das formas” (LUKÁCS, 1967b, p. 72)5x.

Necessário repetir o seguinte: assim como as outras artes, a música brota das necessidades sociais. Para que essa necessidade seja atendida, a humanidade, por meio da subjetividade artística, cria determinada mediação que possa contemplar os anseios sociais. No caso da música, o artista cria, como debatido, o meio homogêneo musical. As características específicas dessa mediação, do meio homogêneo musical, são, reforçando, depurar as impurezas da cotidianidade; eliminar, o máximo que se possa, as heterogeneidades do cotidiano. A música, para realizar esse filtro, para que possa se expressar musicalmente, precisa duplicar o reflexo mimético que vem da realidade cotidiana. Como o objeto musical toca inicialmente o mais profundo interior humano, e como a realidade concreta externa à pessoa não pode ser desprezada, o meio homogêneo musical cria uma dupla mimese. A primeira é relacionada à interioridade humana e a segunda está articulada ao mundo externo. Como sintetizam as palavras de Lukács (1967a, p. 263):6x

A natureza da objetividade determinada da música consiste precisamente na superação inicial do meramente singular e da nua generalidade; é um autêntico centro da verdadeira interioridade humana, que abarcando o mundo, o reflete adequadamente e reage a ele de modo exemplar. A objetividade indeterminada autêntica e realmente adequada a ela, portanto, tende também a este centro: precisamente porque a música põe em movimento a mais profunda interioridade humana e a ordena em harmonia consigo mesma, a interioridade despertada pelo meio homogêneo deve tender a unificação com a objetividade externa indeterminada que a complementa, orientada para aquele mesmo centro.

A música, para que possamos continuar, embora se processe dentro da experiência auditiva, é bem mais do que sons e ruídos. A forma como as criações musicais impregnam o cotidiano é distinta dos sons e ruídos que estão presentes no entorno da cotidianidade humana. Isso ocorre, como explica Moraes (2000), porque a refiguração musical, “a forma artística que trabalha com os sons e ritmos nos seus diversos modos e gêneros, geralmente permite realizar as mais variadas atividades sem exigir atenção centrada do receptor, apresentando-se no nosso cotidiano de modo permanente, às vezes de maneira quase imperceptível.” (MORAES, 2000, p. 204). Em grande parte das vezes, o sujeito humano imerso em sua cotidianidade não toma consciência da presença desses sons e ruídos corriqueiros e repetitivos. O acompanhamento no dia a dia faz com que a recorrência na audição assumam tais ruídos e sons como algo quase imperceptível, dado que eles são configurados como se fossem uma verdadeira “[...] trilha sonora de nossas vidas, manifestando-se sem distinção nas experiências individuais ou coletivas.” (MORAES, 2000, p. 204).

Para Moraes (2010, p. 210) “os sons são objetos materiais especiais, produtos da ressonância e vibração de corpos concretos na atmosfera e que assumem diversas características.”. Já aquilo que o autor denomina de música, “pressupõe condições históricas especiais que na realidade criam e instituem as relações entre som, criação

musical, instrumentista e o consumidor/receptor.” (MORAES, 2000, p. 211). Segundo esse pesquisador, quando os ruídos gerados pelos sons assumem determinada periodicidade e certo ordenamento rítmico, são criadas ondas vibratórias que, por meio da materialidade intrínseca presente nos sons, tornam-se sinuosas e constantes. Como complementa o especialista, no momento em que essas ondas vibratórias ficam

[...] sobrepostas umas às outras de forma harmônica e aliadas aos ritmos e timbres, chegam aos nossos ouvidos e as denominamos de música. [...] Contudo, essa organização musical não ocorre nem se estabelece num vazio temporal e espacial. As escolhas dos sons, escalas e melodias feitas por certa comunidade são produtos de opções, relações e criações culturais e sociais, e ganham sentido para nós na forma de música. (MORAES, 2000, p. 211).

O que foi escrito até este ponto é suficiente para justificar o fato de uma dada pessoa considerar uma música feia ou bonita: “porque certos estados cenestésicos agradam ou desagradam sem possuírem interesse prático imediato (fome, sede etc.)” (ANDRADE, 1972, p. 41). Sem poder debater com profundidade a relação entre a beleza e o agradável, tematizada aqui por Mário de Andrade, para as pretensões plantadas no presente ensaio, suas conclusões nos são satisfatórias; vamos a elas: “O agradável sem interesse imediato é batizado com o nome de Belo. O desagradável com o nome de Feio.” (ANDRADE, 1972, p. 41).

Em resumo, a associação da elasticidade da música com o fato de ela refletir, em primeira ordem, o interior da pessoa humana, explica por que uma dada pessoa se encanta tanto com certa música. Isso se justifica, como adianta Andrade (1972, p. 41), pelo fato de a “música possuir um poder dinamogênico muito intenso e, por causa dele, fortifica e acentua estados-de-alma sabidos de antemão. E como as dinamogenias dela não têm significado intelectual, são misteriosas, o poder sugestivo da música é formidável.”. Por isso não é errôneo

chamar uma música de molenga, violenta, cômoda porque certas dinamogenias fisiológicas amolecem o organismo, regularizam o movimento dele ou o impulsionam. Estas dinamogenias nos levam para estados psicológicos equiparáveis a outros que já tivemos na vida. Isto nos permite chamar um trecho musical de tristonho, gracioso, elegante, apaixonado etc. etc. Já com muito de metáfora e bastante de convenção. Só até aí chegam as verificações de ordem fisiopsíquica (ANDRADE, 1972, p. 41).

Como orienta os estudos do esteta húngaro Georg Lukács (1967b), o artista – qualquer que seja – dota-se de determinado meio homogêneo que, por sua força de lapidar as heterogeneidades das impurezas do cotidiano, transforma-se na “linguagem” específica da arte de que trata. Por meio de uma mediação possibilitada pela “linguagem” peculiar a cada arte, o artista ganha uma lente para refletir o seu contexto. Portanto, por essa poderosa lente, o criador apreende do cotidiano aqueles elementos que necessitam de destaque e os lapida com os meios específicos ao campo estético de que dispõe.

Esse filtro lapidador que o meio homogêneo põe a serviço dos artistas cria a área de manobra, jogo, tensão e ludicidade para que o criador possa revelar o que o tecido social encobre. O que está encoberto, naturalmente, necessita de relevo, demonstração: precisa que seja desencoberto. São os significados da gente que partilha o mesmo cotidiano histórico (*hic et nunc*) em que o artista alimenta suas composições. São os viventes do mesmo tempo histórico do criador, bem como os herdeiros dessa herança social, que após a lapidação operada pelo meio homogêneo, elevam-se a um patamar de soerguimento. Como resultado da ação criadora posta em obra pelo artista, os receptores

acessam um nível qualitativamente distinto do que vivenciam no cotidiano: são penetrados por aspirações superiores.

Para o caso do campo estético, conforme indicado por Lukács (1966a), a problemática da relação essência-aparência tem especial destaque, pois, enquanto na ciência é necessário haver a radical separação entre o essencial e o aparente, na esfera da arte existe uma peculiar imbricação entre essência e aparência, em que a forma é determinada dialeticamente por um conteúdo específico.

No próximo item, apresentar-se-á alguns elementos sobre as dificuldades de analisar a canção popular, bem como a possibilidade de aplicação da ontometodologia a essa classe de investigação. Ressalta-se que as orientações fornecidas pela lente teórica de Lukács (1967b) não foram desenvolvidas originalmente para o caso da canção popular. Consideramos, entretanto, que a *Estética* do autor húngaro, sobretudo no capítulo dedicado à música, fornece elementos que servem de base para a análise da pesquisa sobre a canção popular.

2 A CANÇÃO POPULAR COMO OBJETO DE ESTUDO: ALGUNS OBSTÁCULOS METODOLÓGICOS

Baseado nas pesquisas do filósofo magiar, entendemos que “as investigações sobre a peculiaridade do estético que se ocupam do reflexo estético da realidade [...] não foram, geralmente, além de uma acentuação abstrata das diversidades existentes entre a vida estética e a ciência” (LUKÁCS, 1966a, p. 33)7x. Isso justifica a opção lukacsiana pelo materialismo histórico-dialético como amparo de análise para a estética. Para o autor, apenas a investigação que respeite as pistas plantadas pelo próprio objeto pode render frutos capazes de revelar ao investigador, ao final da pesquisa, sem misticismos subjetivistas nem mecanicismos positivistas, o que há objetivamente no objeto perseguido.

Disso se desprende que a ontometodologia é o método investigativo que não cria *a priori* na cabeça de quem investiga um modelo que possa desvendar o suposto objeto. O ontométodo segue as pistas que o próprio objeto propõe. Essa ontologia do ser social, que Lukács (2018a/b) indicou existir em Marx, considera todo conhecimento como aproximação, mesmo que seja o mais fiel possível à realidade. Nele, o reflexo é a categoria responsável por captar os elos objetivos do real e levar à consciência. Desse modo, resumindo, o objeto sempre terá prioridade sobre o pensamento.

No caso das investigações do campo artístico, continua o autor, o pensamento metafísico põe ao conhecimento obstáculos insuperáveis. O caráter metafísico de se contrapor rigidamente às questões de nascimento (genéticas) de um lado e às questões de vigência ou de validade de outro, cria também uma grande dificuldade. Apenas o materialismo histórico-dialético está em condições de “elaborar um método histórico-sistemático para a investigação desses problemas.” (LUKÁCS, 1966a, p. 34)8x.

O filósofo húngaro entende que o trabalho, por ser o momento fundante da sociedade, fornece a base necessária para o estudo dos determinantes fundamentais da vida cotidiana e de sua relação com a arte. Lukács se baseia nos *Manuscritos econômico-filosóficos* de Marx (2015), onde se lê que a evolução dos cinco sentidos humanos é o resultado de toda a história universal da humanidade. A gênese, o desprendimento e o desenvolvimento da arte precisam ser tratados, portanto, na moldura histórica do desenvolvimento dos sentidos humanos. Quando a referência para a produção e a recepção artística, por ter como marco a história universal da humanidade, centra-se em tal moldura, os resultados investigativos alcançam uma maior proximidade

com a realidade concreta.

O desenvolvimento dos sentidos, inclusive seu refinamento e sua diferenciação, como escreve Lukács (1966b), depende completamente do desenvolvimento do trabalho. Por mais inconsciente que esse desenvolvimento seja esteticamente, ele é, a certa altura, pressuposto para o início da atividade artística, que somente pode ocorrer de forma tardia em relação, por exemplo, à ciência. Para os problemas do campo estético, seguramente, o processo de refinamento dos sentidos ganha incremento com a divisão social e técnica do trabalho. Com o advento do ócio, naturalmente sobre a base do trabalho, entre outros fatores de menor importância para este ensaio, há uma ampliação das possibilidades do reflexo artístico.

Todos os artistas autênticos servem de demonstração do que escreve Lukács em sua monumental *Estética*, dado que esses criadores retiram da própria vivência os elementos para refletir a vida de seus pares. Entendemos, com base nesses argumentos, que reconstruir, no plano da ciência, a relação entre o cotidiano de um grande artista e a sua obra, potencializa a análise crítico-musical.

A obra, quando operada pela força da autenticidade artística, registra a autoconsciência humana. Em toda arte autêntica está presente, com muita pungência, a capacidade de generalização a partir do elemento particular. Nesse tipo de obra, sob a mediação da particularidade, é flagrante a dialética da continuidade na pontualidade e a universalidade na singularidade. Como nos ensina Lukács (1966b, p. 297), “a possibilidade de um regresso desde a lei até o caso particular caracteriza, naturalmente, toda generalização científica.” Quando se chega ao caso particular, entretanto, não se pode precisar, nem que seja por meio de estatísticas, os motivos que levam, por exemplo, um homem chamado Pedro a se casar com uma mulher batizada com o nome de Maria. O campo da arte é distinto. Para repetir o exemplo utilizado pelo autor húngaro, “os conceitos generalizadores de uma história da pintura renascentista, por exemplo, precisam ser capazes de concretar e promover o reconhecimento da peculiaridade de Rafael ou de Ticiano, ou de qualquer quadro particular deles.” (1966b, p. 297).9x

Como sistematizam as palavras de Lukács (1966a), o comportamento cotidiano das mulheres e dos homens é o começo e ao mesmo tempo o fim de toda atividade humana. Para esse filósofo, se representarmos a vida cotidiana como um rio, as objetivações superiores do conjunto dos homens e mulheres, como a ciência, a religião e a arte, entre outros complexos sociais que brotam desse solo, elevam-se a um patamar superior de reflexão. Quando tais reflexões são realmente autênticas, atendendo ao que ocorre na vida concreta das pessoas, retornam ao leito do rio enriquecendo suas águas.

Vinci de Moraes (2000), preocupado com a criação de uma metodologia aplicada ao estudo da canção popular, quando dialoga com Mário de Andrade, lembra que um método dedicado à pesquisa da música popular ainda está por ser produzido. Para aquele historiador, a história cultural da música popular brasileira, especificamente da canção, ainda prepara seus primeiros acordes. É nessa atmosfera que o presente ensaio esculpe suas páginas.

Há de se considerar que na música, muito mais do que em qualquer outra arte, a fronteira entre o diletantismo e o artístico é traçada de modo muito mais rigoroso. Lukács (1967b, p. 16), ao analisar este aspecto, adianta que as biografias dos artistas mais inovadores mostram que eles sempre tiveram que passar por um período de aprendizagem. Esse período teria que ser capaz de formular “[...] o novo de uma forma artisticamente apropriada, não com diletantismo [...]”. O esteta de Budapeste adverte que, por outra parte, se tornar um especialista em música não é garantia de que o criador conseguirá produzir uma obra musical substantiva. “A teoria musical não dá mais que

possibilidades, leis condicionais negativas, por assim dizer.” (LUKÁCS, 1967b, p. 16)1x0x. Como conclusão a esse debate, o autor acrescenta o seguinte: “A transformação da possibilidade teórica em realidade artística também se baseia aqui no fato de que a primeira se refere a uma realidade, que a segunda, [por sua vez,] é chamada a refletir e modelar mimeticamente.” (LUKÁCS, 1967b, p. 16)1x1x.

Importante esclarecer, seguindo as orientações lukacsianas, os pressupostos que dão sustentação teórico-metodológica ao ensaio. Desde os gregos, segundo o filósofo húngaro, o objeto da música é a interioridade humana. Ressalta-se, todavia, que não é possível uma total e absoluta independência entre a interioridade da pessoa e o mundo ao seu entorno. A música é fruto da evolução histórico-social da humanidade, que tem como base a divisão social e técnica do trabalho.

Para que possamos caminhar adequadamente sobre uma pesquisa musical, é preciso expor, em primeiro plano, o funcionamento objetivo do ritmo como elemento que, dialeticamente, ordena e facilita o processo de trabalho. Quando se considera essa questão tomando como referência o sujeito que trabalha, verifica-se que há uma articulação entre a diminuição de esforço com o aumento da produtividade. Mas o que essa dialética traz consigo? Ou seja, o que o menor esforço com maior produção acarreta na vida humana? Esse fenômeno abre as portas para o início de uma libertação da interioridade humana. Com a expansão das sensações que acompanham o trabalho, a vida emocional do trabalhador expande-se também. Assim como explica Lukács (1967b, p. 17)1x2x, “no mundo intelectual humano o aumento da produtividade do trabalho provoca um maior domínio sobre o mundo externo – principalmente pelo ócio e pela menor absorção do homem pelo processo de trabalho –, assim também ocorre na esfera da interioridade da vida emocional.”

Estando claro os pressupostos que embasam a busca do adequado esclarecimento da problemática, é necessário pontuar as inúmeras dificuldades com que a investigação musical se debate, destacadamente a que se dedica ao estudo da canção popular. O forte poder de penetração da canção, no entanto, é um aliado, pois sua expressão artística contém potente poder de comunicação. Quando essa canção é difundida no meio urbano, ela consegue alcançar, como visto acima por meio de Manuel Domingos Neto (2012), amplas camadas sociais. Como sintetiza Moraes (2000), a música e a canção popular podem ser utilizadas como rica fonte para se analisar elementos sociais, especialmente aqueles vinculados à esfera da chamada cultura popular. Dependendo do alcance da investigação, de seu método de pesquisa, a música e a canção popular podem colaborar significativamente como documento, sustenta o historiador.

A canção popular urbana como fonte de pesquisa tem seu uso recorrente, todavia, “[...] bastante restrito e precário, e aparentemente ainda mantém um status de segunda categoria no universo da documentação.” (MORAES, 2000, p. 209). A constatação crítica desse historiador é bem-vinda, sobretudo quando ele observa que a canção popular não pode ser utilizada como fonte excessivamente subjetiva. Nosso historiador acrescenta, sobre essa advertência, que a “música/canção popular não deve injustamente ser nomeada como uma fonte excessivamente subjetiva e, conseqüentemente, desprezada como documento.” (MORAES, 2000, p. 212).

Sobre o uso historiográfico-documental da música e da canção popular, a observação metodológica feita por Lukács (1966b) deve ser considerada. Para o esteta húngaro, qualquer investigação, do ponto de vista de sua fidelidade histórica, tem o direito de historiar detalhes nas obras. O autor conclui indicando que tais pesquisas, em alguns casos, podem contribuir com o desnudamento de conhecimento inclusive especificamente na esfera artística. Ao explorar, entretanto, o âmbito estético de modo exclusivamente documental, a pesquisa “[...] contempla a arte a partir de fora, não a

partir de dentro, o estético [nesse caso] se converte em mero material de uma consideração científica e a obra em mero documento.” (LUKÁCS, 1966b, p. 284). Ou seja, a investigação que se ocupa da arte, no nosso caso da canção popular, jamais pode desprezar o elemento artístico mais importante: a catarse.

Ao se realizar uma pesquisa no âmbito do estético, especificamente dentro da música popular, é preciso aclarar os encontros e os distanciamentos entre essa classe de investigação e as pesquisas científicas. Por isso, importa destacar, com rigor, o seguinte: “O específico da forma artística consiste ‘meramente’ que ela deve responder a uma necessidade vital que nasce dessa situação, que está destinada a satisfazê-la.” (LUKÁCS, 1966b, p. 156-7)1x3x. Isso quer dizer que a forma artística existe para um conteúdo determinado. Não há aquela sem este. Mas de onde brota o conteúdo que chama essa necessidade vital?

Para esse autor, quando o novo consegue coletar todas as esferas da vida, que, por sua vez, causam transformações decisivamente qualitativas no ser humano inteiro, produz-se uma certa universalidade. Ao concentrar as novas necessidades vivenciadas pela humanidade, essa novidade requisita uma determinada forma. De modo geral, as formas já existentes, pela força da generalidade do novo, não conseguem abarcar tal novidade. Desse modo, surgem novas formas evocativas voltadas para os conteúdos vitais surgentes. São os artistas, cuja sensibilidade reage com aguda e especial delicadeza ao novo social. À medida que esses sujeitos humanos respondem, à sua própria maneira, aos novos fenômenos de transformação social, os quais inexoravelmente sempre surgirão, apresentam respostas aos conteúdos vitais e encontram uma nova forma para tais mutações sociais.

Não se pode esquecer, de modo algum, que essa constituição formal, que dá forma artística a um conteúdo vital, apenas pode nascer como resultado de muitas e profundas necessidades histórico-sociais. O nascimento dessa conformação artística, como descreve esse autor, somente pode vir à superfície quando concentra a capacidade de se apresentar como modo decisivo de satisfação das necessidades que lhe deram nascimento, validade.

No caso específico da música, o que lhe dá peculiaridade é o fato de ela produzir, como indicado, uma duplicação mimética.

A peculiaridade desse cosmos consiste em que se converte em um ‘mundo’ na medida da dissolução o mundo objetivo, ou, por assim dizer: esse mundo objetivo, com todas as suas pegadas – as mais finas iguais às mais brutas, as mais sublimes iguais às mais deformadas – encontra-se presente em todas as partes e em nenhuma. Esta contradição não é nenhum ‘mistério’ –, senão sempre expressão de que a música encontrou a si mesma como mimese de uma mimese. (LUKÁCS, 1967b, p. 55)1x4x.

A música, do modo como desenvolve o esteta magiar, carrega a veracidade mais ricamente profunda da imaginação humana. Isso ocorre na medida em que o meio musical consegue expressar os sentimentos humanos com uma pureza que é sem reservas e, ao mesmo tempo, carregada com consumada perfeição interna. Explicando com outros termos: se, por um lado, a música aparenta ser completamente irreal, pois o mundo dos objetos e as relações reais desaparecem ou ficam visíveis apenas no marco de alusão distante; por outro, esse horizonte que, na aparência imediatamente presente, parece não ser real, é o que faz crescer a específica profundidade musical. Ou seja, essa arte, por duplicar a mimese, deixa plenamente independente o marco imediato onde se desenvolvem as lutas da sociedade. Isso possibilita que a música autentique sua grandeza. Haja vista que, assim, o meio musical chama, pela segunda mimese, o florescimento pleno e sem freio dos mais íntimos sentimentos humanos. Por sua vez, tal

chamamento não impõe obstáculo algum à entrada desses sentimentos que, por sua força, estão articulados intimamente com as lutas sociais do mundo externo.

Visível fica, com esses argumentos, que algumas importantes dificuldades se interpõem no caminho da pesquisa musical. Muito relevante para o investigador é entender que a canção popular não é erudita, tampouco folclórica, mas, ao mesmo tempo e em alguma medida dialoga com ambas as esferas. Para Moraes (2000, p. 205), as pesquisas situadas no âmbito da historiografia: “Quando cederam espaços às investigações sobre a música popular, sempre o fizeram quando havia relações ou com a música erudita ou a folclórica, delimitando-as exclusivamente a esses respectivos departamentos e núcleos.”

Nosso historiador descreve como a canção popular é investigada: de modo geral, a análise da música urbana popular, especificamente a canção, detém-se predominantemente em biografias e se preocupa com a descrição de gêneros considerados como de “boa música”. Para o autor, nunca é demais destacar, contudo, que geralmente, as análises sobre esse gênero musical continuam “[...] sendo assinaladas pelo tom jornalístico, biográfico, [romântico,] impressionista e apologético, demarcando forte e muitas vezes negativamente nossa memória cultural e musical.” (MORAES, 2000, p. 208).

Para piorar o cenário, o romantismo mecanicista impera nas análises sobre a música popular.

O universo popular, por exemplo, geralmente é esquecido pela historiografia da música, e quando se refere a ele, reforça apenas as perspectivas românticas, nacionalistas ou folclóricas. Isto ocorre porque, de modo geral, ela está fortemente marcada por um paradigma historiográfico tradicional, normalmente associado àquela concepção de tempo linear e ordenado, em que os artistas, gêneros, estilos e escolas sucedem-se mecanicamente, refletindo e reproduzindo, assim, uma postura bastante conservadora no quadro da historiografia contemporânea. (MORAES, 2000, p. 205-6).

De todo modo, voltando aos apontamentos lukacsianos, precisamos entender que na interpretação imanente de algumas obras, independente de que sejam musicais, plásticas, poéticas ou de qualquer outra ordem, as análises que incluem fatos biográficos da vida dos artistas, o fazem como forma de levantar a investigação além das primeiras impressões. Com os elementos biográficos dos artistas, segundo entende o esteta marxista, é possível vencer as impressões imediatas.

O próprio Moraes (2000), reconhece que no Brasil, contraditoriamente, há boas produções científicas sobre o tema; no entanto, geralmente ligadas ao folclore, portanto, longe das novidades musicais produzidas pelas contradições urbanas. Para este investigador há dois caminhos evidentes: de um lado, a bibliografia reproduziu, há até poucos anos, “[...] um quadro genérico, seguindo a linha descritiva do fato musical ou baseando-se exclusivamente na biografia do autor, e, às vezes, promoveu uma interseção conservadora das duas interpretações.” Já por outro lado, para valer a máxima da contradição, o que se produziu com base nessas biografias, resulta no acúmulo de investigações de elevada seriedade. Entre tais publicações, o autor indica as seguintes: “Renato de Almeida, Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga, Câmara Cascudo, entre tantos outros.” (MORAES, 2000, p. 207)1x5x.

Em tempo, vale o registro acerca do perigo metodológico presente na análise musical que privilegia a exclusividade biográfica. Ao se privilegiar a biografia, deixando de lado o fato de que o artista é um sujeito humano e posicionado historicamente, tropeça-se na ilusão de que cada artista é uma figura extraordinária e suspensa sobre seu contexto social. Sendo, por isso, capaz de realizar a obra, pois é um gênio criador. Essa

ilusão, como comenta Moraes (2000), lamentavelmente, é muito comum à historiografia tradicional brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como considerações finais, entendemos por bem levantar algumas questões presentes na canção popular acerca da relação que se estabelece entre a música e o texto. Sem pretensão de esgotar a problemática, pois constitui um problema grave analisar a canção popular restringindo-a ao exame da letra, lançamos mão da seguinte advertência: é um perigo metodológico operar uma crítica literária secundarizando a análise musical. No exemplo da canção popular, Moraes (2000) aponta que o binômio melodia-texto é a forma mais indicada para se ter como referência. Ele explica que a relação melodia-texto é o que estrutura e dá sentido à canção popular. Essa forma, contudo, “não basta, é preciso perceber a capacidade sonora dessa estrutura incorporada aos movimentos históricos e culturais” (MORAES, 2000, p. 216). Para o nosso caso, segundo o especialista, torna-se preciso abordar ao menos três aspectos: “a linguagem da canção, a visão de mundo que ela incorpora e traduz, e, finalmente, a perspectiva social e histórica que ela revela e constrói” (MORAES, 2000, p. 218).

Sobre a pesquisa acerca da música, destacadamente a canção popular, Marcos Napolitano (2005) adverte contra o perigo de a análise separar de um lado a letra e de outro o arranjo musical. No entendimento do historiador, o texto e seu arranjo musical devem ser contextualizados dentro da totalidade da obra do criador que, por sua natureza social, precisa estar problematizada dentro da sociedade de que se trate. Por fim, o autor considera que nenhuma estética pode ser cindida do cenário ideológico que lhe dá vida. Embora o investigador não aponte para isto, as pesquisas que procuram sociologizar culturalmente o objeto musical tendem a tais vícios.

Para enfrentar essa problemática, é preciso resolver a seguinte contradição: o alcance da lógica da palavra com o seu silogismo, de um lado, e os aspectos musicais de outro. Para Lukács (1967b), essa contraditoriedade tem como base o fato da música se fundar no desdobramento vital, irrestrito, dos sentimentos. Já na palavra, os sentimentos são “apenas” elementos entre outros. Por isso, precisam estar subordinados, ainda que dialeticamente, à totalidade da atmosfera psíquica da obra.

A dialética do meio homogêneo da música faz com que “o conteúdo musical-intelectual da individualidade da obra se imponha precisamente nos contrastes, às vezes violentos, de uma tal sucessão, sem ter que considerar suas conexões além de um modo precisamente emocional.” (LUKÁCS, 1967b, p. 66)1x6x. Sobre a base dessa contradição, é função específica do dramatismo musical conquistar uma área de manobra a mais ampla possível. Por sua força orientadora, o meio musical possibilita maior liberdade. Essa área de manobra, tensão e ludicidade desobriga a música da preocupação exclusiva com a estrutura geral da arte da palavra. Desobrigada não é a mesma coisa que impedida. Aqui é preciso aplicar a dialética do meio musical para a canção popular: a música chega primeiro; é o elemento preponderante, não obstante a essa preponderância, a letra tem sua função desencadeadora de emoções, orientada, por sua vez, pela música (SANTOS, 2021).

No caso da canção popular, resta pontuar, para melhor esclarecer a problemática da relação meio homogêneo, dupla mimese, objetividade indeterminada articulada à determinada, o seguinte: embora a prioridade seja da música, ela não é independente da palavra. Há, com efeito, entre a música e o texto, um processo de independência relativa e autonomia dialética. As argumentações de Lukács (1967b, p. 65)1x7x são

esclarecedoras:

Porém, na entrega extrema e sumamente fiel a um texto poético definitivamente escrito, pode se apreciar que também a música vai em conformação muito mais além da aura, da atmosfera anímica que comporiam os próprios sons verbais, e que, precisamente nesta esfera, existem numerosos exemplos nos quais a música prestou, a poemas literalmente muito mediocres, a glória da emoção eterna.

Não há como negar, conclui o esteta de Budapeste, que, nesse caso, a questão apenas se resolve quando se considera uma mimese duplicada, um processo de reflexo de reflexo. Haja vista que mesmo a grande palavra da poesia é, como tudo o que é externo, fruto de uma objetividade indeterminada, logo, funciona como pretexto para a música. Por ser pretexto, certamente, acaba por prestar à objetividade determinada, duplicada pela mimese musical, uma concreta intensificação interna. Isso não anula o fato de existirem determinados poemas que servem como base verbal a músicas mediocres. O contrário também é possível de verificação.

Se fosse possível resumir esse ensaio, dir-se-ia o seguinte: a música é a mimese das emoções em sua mais profunda vinculação ao humano. O meio homogêneo musical consegue este efeito por intermédio de uma duplicação mimética. Isto é, como se orienta pela objetividade determinada dada pela interioridade humana, que, por seu turno, só é assim graças à inextricável relação que mantém com a objetividade indeterminada vinda do mundo externo. A música precisa operar uma dupla mimese.

Aplicando-se essa duplicação ao caso da canção popular, tem-se a entrada em ação da articulação da música com o texto. A música, para ser o que é, para cumprir sua função social, produz, em relação ao mundo externo, uma objetividade radicalmente indeterminada, ou seja, de início o que importa é o que está dentro da pessoa que sente e não o que está do lado de fora, externamente (por isso a música chega primeiro). Temos, portanto, de um lado o texto que procura expressar o mundo externo (indeterminado para a música) e, do outro, a sonorização – vinculada à interioridade humana (determinada musicalmente) – que procura uma ordenação sonora para o texto.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, M. de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- BENJAMIN, W. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov e Sobre o Conceito de História In BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Obras Escolhidas, vol.1. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- CHASIN, I. Música e mimesis: uma aproximação categorial e histórica ao pensamento musical. *Verinotio*. ano V, n. 9, p. 11-33, 2008.
- DOMINGOS NETO, M. (Org). Introdução. In NETO M. D. *Arte para a nação brasileira*. Fortaleza: EdUECE, 2012.
- LUKÁCS, G. *Conversando com Lukács*: Entrevista concedida a Kofler; Albendroth; Holz H. H. Tradução Giseh Vianna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- LUKÁCS, G. *Estética: la peculiaridad de lo estético*. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966a, v. 1.
- LUKÁCS, G. *Estética: la peculiaridad de lo estético*. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966b, v. 2.
- LUKÁCS, G. *Estética: la peculiaridad de lo estético*. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1967a, v. 3.
- LUKÁCS, G. *Estética: la peculiaridad de lo estético*. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1967b, v. 4.
- LUKÁCS, G. *Para a ontologia do ser social*. Volume 14. Tradução Sergio Lessa. Maceió: Coletivo Vereda, 2018a.

- LUKÁCS, G. *Para a ontologia do ser social*. Tradução Sergio Lessa. Volume 13. Maceió: Coletivo Vereda, 2018b.
- MARX, K. *O capital: crítica à economia política*. Tradução Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Abril Cultural 1996. v. 1. [Coleção os Economistas].
- MARX, K. *Marx: Cadernos de Paris e Manuscritos Econômico-Filosóficos de 1844*. Tradução José Paulo Netto e Maria Antônia Pacheco. São Paulo: Expressão popular, 2015.
- MORAES, J. G. V. de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, p. 203-221. 2000.
- NAPOLITANO M. *História e música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- ROMANELLI, O. de O. *História da Educação no Brasil*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1978.
- SANTOS, D. *A ética na Estética de Lukács: a arte como unanimidade anônima*. Marília: Lutas Anticapital, 2021.
- SANTOS, D. *Arte-educação, estética e formação humana*. Maceió: Coletivo Veredas, 2020.
- SANTOS, D. *Estética em Lukács: a criação de um mundo para chamar de seu*. São Paulo: Instituto Lukács, 2018.
- SODRÉ, N. W. *Síntese de história da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- TINHORÃO, J. R. *História social da música*. São Paulo: Editora 34, 1998.

NOTAS

- 1 Ibaney Chasin (2008) chama a dupla mimese musical de mimese dos afetos.
- 2 Tradução nossa do espanhol: “como reflejos de reflejos de los acontecimientos del mundo externo y el mundo interno”.
- 3 Tradução nossa do espanhol: “No hay duda de que todo lo que en la objetividad indeterminada se concreta más o menos como contenido, intensidad, orientación, etc., de los sentimientos musicalmente refigurados, desempeña un papel decisivo en la ejecución de la composición musical”.
- 4 Tradução nossa do espanhol: “las alusiones auténticas, resueltas o vacilantes, al contenido emocional último de una obra puedan facilitar también su comprensión puramente estética”.
- 5 Tradução nossa do espanhol: “pues toda exageración mecánica de tales alusiones o comentarios puede también producir una ignorancia del contenido propiamente dicho, del auténtico mundo de formas”.
- 6 Tradução nossa do espanhol: “La naturaleza de la objetividad determinada de la música consiste precisamente en la superación inicial de lo meramente singular y de la generalidad nuda; es un auténtico centro de la interioridad humana verdadera, que abarca al mundo, lo refleja adecuadamente y reacciona a él de modo ejemplar. La objetividad indeterminada auténtica y realmente adecuada a ella tiende por eso también a dicho centro: precisamente porque la música pone en movimiento la más profunda interioridad humana y la ordena en armonía consigo misma, la interioridad despertada por el medio homogéneo ha de tender a una unificación con la objetividad externa indeterminada que la complementa, en el sentido de aquel mismo centro.”.
- 7 Tradução nossa do espanhol: “Las investigaciones sobre la peculiaridad de lo estético que se ocuparon del reflejo estético de la realidad —cosa nada frecuente— no fueron por lo general más allá de una abstracta acentuación de la diversidad existente entre la vida estética y la ciencia”.
- 8 Tradução nossa do espanhol: “elaborar un método histórico-sistemático para la investigación de esos problemas”.
- 9 Tradução nossa do espanhol: “La posibilidad de un regreso desde la ley al caso particular caracteriza, naturalmente, toda generalización científica. [...] los conceptos generalizados de una historia de la pintura renacentista, por ejemplo, tienen que ser capaces de concretar y promover el reconocimiento de la peculiaridad de Rafael o de Tiziano, o de cualquier particular cuadro de ellos.”
- 10 Tradução nossa do espanhol: “lo nuevo de un modo artísticamente adecuado, no con

- diletantismo [...]. La teoría musical no da más que posibilidades, leyes condicionales negativas, por así decirlo”.
- 11 Tradução nossa do espanhol: “La transformación de la posibilidad teórica en realidad artística se basa también aquí en el hecho de que la primera se refiere a una realidad que la segunda está llamada a reflejar y conformar miméticamente”.
- 12 Tradução nossa do espanhol: “en el mundo intelectual del hombre el aumento de la productividad del trabajo provoca un mayor dominio del mundo externo —ante todo por el ocio y la menor absorción del hombre por el proceso de trabajo—, así también ocurre en el ámbito de la interioridad de la vida emocional”.
- 13 Tradução nossa do espanhol: “Lo específico de la forma artística consiste «meramente» en que tiene que dar respuesta a una necesidad vital que nace de esa situación, en que está destinada a satisfacerla”.
- 14 Tradução nossa do espanhol: “La peculiaridad de ese cosmos consiste en que se convierte en un «mundo» en la medida en que disuelve el mundo objetivo, o, por mejor decir: ese mundo objetivo, con todas sus huellas —las más finas igual que las más brutales, las más sublimes igual que las más deformadas— se encuentra presente en todas partes y en ninguna. Esta contradicción no es ningún «misterio», sino simple expresión de que la música se ha encontrado a sí misma como mimesis de una mimesis”.
- 15 Acrescentamos a esses nomes, as pesquisas do já citado José Ramos Tinhorão. Este autor, embora desprovido da autêntica dialética materialista, tem o mérito de relacionar o fator musical ao processo de desenvolvimento material da sociedade. Tinhorão, com efeito, e não obstante a diversas críticas dirigidas a sua enorme contribuição histórico-teórica – algumas injustificadas teoricamente –, foi durante muito tempo, quase que solitariamente, quem levantou a voz para desvelar as questões da relação sociedade-música.
- 16 Tradução nossa do espanhol: “El contenido musical-intelectual de la individualidad de la obra se impone precisamente en los contrastes, a veces violentos, de una tal sucesión, sin tener que considerar sus conexiones más que de un modo precisamente emocional”.
- 17 Tradução nossa do espanhol: “Pero incluso en esa entrega extrema y sumamente fiel a un texto poético definitivamente escrito, puede apreciarse que también esta música va en su conformación mucho más allá del aura, de la atmósfera anímica que componían los sonidos verbales mismos, y que, precisamente en esta esfera, hay numerosos ejemplos en los cuales la música ha prestado a poemas literariamente muy mediocres la gloria de la emoción eterna”.